Zwischen Staatsmacht und Kunst.

Ausstellungen russischer Avantgardisten in den 1920er Jahren in Deutschland

Dissertation zur Erlangung des Grades
der Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)
an der Fakultät für Geisteswissenschaften
der Universität Hamburg

vorgelegt von
Natalia Kroll

Hamburg
2020

Tag der mündlichen Prüfung 12. Januar 2022

1. Gutachter: Prof. Dr. Uwe Fleckner
2. Gutachterin: Prof. Dr. Petra Lange-Berndt

Meinem Mann Philip Kroll

Inhaltsverzeichnis

DANKSAGUNG **1**

VORBEMERKUNGEN **3**

I. UMBRUCH IN KÖPFEN UND IN POLITIK. ANFANG EINER NEUEN EPOCHE **4**

1. Thema und Fragestellung 4
2. Relevanz des Themas 6
3. Vorgehensweise 10

II. KUNSTPOLITISCHE LAGE IN DEN JAHREN 1917-1928 ..... **12**

1. Überblick über die Hauptrichtungen in der Kunstpolitik in den ersten Jahren der Sowjetrepublik 12
2. Aufbau und Funktionen der Abteilung für Bildende Künste 13
3. Bedeutungsverlust der Abteilung für Bildende Künste 15
   3.1. Kritik an der Kunstpolitik der Abteilung für Bildende Künste *16*
   3.2. Lenins Kritik *18*
   3.3. Diskussionen unter den Avantgardisten *20*
4. Auflösung der Abteilung für Bildende Künste und Gründe für den Bedeutungsverlust der Avantgardisten 22
5. Politische Positionen der Avantgardisten 25
6. „Künstlerische Kultur" als Grundlage für die Entwicklung der Kunstpolitik in den ersten Jahren der Sowjetrepublik 28
7. Überblick über die politischen Entwicklungen in den Jahren nach dem Bürgerkrieg 31
8. Zusammenfassende Anmerkung 35

III. EINZELAUSSTELLUNG VON IVAN PUNI 1921 IN BERLIN IN DER GALERIE „DER STURM" VON HERWARTH WALDEN **36**

1. Puni in Petrograd und in Vitebsk 36
   1.1. Biographische Daten und frühe künstlerische Tätigkeit Punis bis 1917 ..... *36*
   1.2. Punis Kunstprojekte beim Volkskommissariat für Volksaufklärung ab 1917 ..... *37*
   1.3. Puni und Marc Chagall in Vitebsk *40*
2. Berliner Jahre 41
   2.1. Ausreise aus Russland und künstlerisches Leben in Berlin *41*
   2.2. Puni und Herwarth Walden *42*
3. Ausstellung 45
   3.1. Katalog zur Ausstellung und methodische Probleme einer Rekonstruktion *45*
   3.2. Räumliche Gestaltung der Ausstellung (Außen- und Innenräume) *46*
   3.3. Formen der Hängung und Dreidimensionalität *47*
   3.4. Die Ausstellung als „Gesamtkunstwerk" *48*
   3.5. Der Betrachter als aktiver Teilnehmer. Punis Lettrismus *49*
   3.6. Politische Bedeutung der Inschrift „Flucht der Formen" *52*
4. Die ausgestellten Kunstwerke in ihrer politischen Bedeutung 53
   4.1. Die Tuschezeichnungen mit politischen Motiven *53*
   4.2. „Helden und Opfer der Revolution" *57*
   4.3. Der Hammer als Symbol der Werktätigen *58*
5. Weitere Ausstellungen von Ivan Puni nach 1921 59
6. Schluss 61

IV. DIE ERSTE RUSSISCHE KUNSTAUSSTELLUNG 1922 IN BERLIN **64**

1. Einführung 64
2. Hintergründe und Ablauf der Vorbereitungen zur Ausstellung 65

3. Auswirkungen der Kunstpolitik auf die Entstehungsgeschichte der Ausstellung 70
3.1. Örtlichkeiten 70
3.2. Zuständigkeiten 71
3.3. Politische Einflussnahme auf die Vorbereitung der Ausstellung 74
3.4. Unterschiedliche Zielvorstellungen 75
3.5. Zusammenfassende Einschätzung 76
4. Plakat zur Ausstellung 77
5. Katalog zur Ausstellung 80
5.1. Vorbemerkung 80
5.2. Gestaltung und Umfang des Kataloges 81
5.3. Anmerkungen zu den Autoren und ihren Beiträgen 82
5.4. Kritische Anmerkungen zum Gesamttext von Vorworten und Einführung 83
5.5. Šterenbergs Beitrag 84
5.6. Verzeichnis 85
5.7. Umschlagbild und Abbildungen 86
5.8. Zusammenfassung und Bewertung des Katalogs 87
6. Die Inhalte der Ausstellung 88
6.1. „Leerstellen" in der Ausstellung und die Gründe dafür 88
6.2. Exponate und deren Schöpfer 90
6.3. Der Umgang mit dem künstlerischen Erbe 91
7. Beschreibung der Ausstellung 92
7.1. Gestaltung der Ausstellung 92
7.2. Räumliche und inhaltliche Aufteilung der Kunstwerke 93
7.3. Gestaltung der Räume 93
7.4. Besonderheiten der Raumgestaltung 94
8. Kunstpolitische Einflüsse auf die Gestaltung der Ausstellung 96
9. Zusammenfassung 98

V. LISSITZKYS „PROUNEN"-RAUM 1923 IN DER GROßEN BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG 100

1. Einleitung 100
2. Lissitzkys „Prounen"-Konzept 101
2.1. Biographische Angaben zu Lissitzky 1919-1921 und Entstehungsgeschichte des Konzeptes ... 101
2.2. Das „Prounen"-Konzept im Vortrag bei INChUK 1921 102
2.3. Lissitzkys Übersiedlung nach Deutschland und Weiterentwicklung des Konzeptes 109
2.4. Zusammenfassung 115
3. Quellen für die Beschreibung des „Prounen"-Raumes in der Großen Berliner Kunstausstellung 1923 117
3.1. Quellenlage 117
3.2. Artikel aus der Zeitschrift „G" 118
3.3. Blatt 5 und 6 der 1. Kestnermappe 121
4. Die Große Berliner Kunstausstellung 1923 122
4.1. Allgemeine Informationen über die Große Berliner Kunstausstellung 1923 122
4.2. Beschreibung des „Prounen"- Raumes 124
5. Besondere künstlerisch-ästhetische und kunstpolitische Aspekte des „Prounen"-Raumes 129
6. Zusammenfassung 134

VI. LISSITZKYS „RAUM FÜR KONSTRUKTIVE KUNST" BEI DER „JUBILÄUMS-GARTENBAU-AUSSTELLUNG" DRESDEN 1926 UND DAS „ABSTRAKTE KABINETT" IM PROVINZIALMUSEUM IN HANNOVER 1927 136

1. Kontext, Hintergrund und Details der Ausstellungen 136
1.1. Biographische Angaben zu Lissitzky 1923-1926 136
1.2. Allgemeine Informationen zum „Raum für konstruktive Kunst" und zum „Abstrakten Kabinett" 1926-27 138

2. Beschreibung der Räume ... 145
2.1. „Raum für konstruktive Kunst“ in Dresden 1926 ... 145
2.2. Das „Abstrakte Kabinett“ in Hannover 1927 im Vergleich mit dem „Raum für konstruktive Kunst“ in Dresden ... 148
3. Lissitzkys Überlegungen zur Standardisierung ... 151
3.1. Begriffsklärung und Grundlage von Lissitzkys Überlegungen zur Standardisierung ... 151
3.2. Realisierung der „Standardisierung“ ... 154
4. Eine neue Rolle für den Betrachter ... 155
4.1. Ursprung der besonderen Rolle eines Betrachters ... 156
4.2. Manifestationen der neuen Rolle des Betrachters und Folgen daraus ... 158
4.3. Aktiver oder passiver Betrachter? ... 160
5. Zusammenfassung ... 161

VII. LISSITZKYS PAVILLON FÜR DIE AUSSTELLUNG „PRESSA“ 1928 ... 162

1. Allgemeine Informationen zur Ausstellung „Pressa“ und zur Entstehung von Lissitzkys Pavillon 1928 ... 162
2. Beschreibung des Pavillons ... 167
3. Politische Inhalte als Ausstellungsthema ... 172
4. Vergleich zwischen Lissitzkys Ausstellungsräumen in Berlin 1923, Dresden und Hannover 1926 und 1927 und dem Pavillon bei “Pressa” in Köln 1928 ... 174
5. Lissitzkys kunstpolitische Einstellung ... 178
6. Schluss ... 181

VIII. VON DER FRAGE ZUM AUFRUF – KÜNSTLERISCHE GESTALTUNG IM WANDEL DER ZEIT ... 182

1. Überblick über die einzelnen Kapitel ... 182
2. Die wichtigsten Erkenntnisse aus der Untersuchung ... 183
3. Gründe für die Veränderung der Ausstellungsgestaltungen ... 185
3.1. Kulturpolitische Gründe ... 185
3.2. Veränderung der Kunsttheorien am Beispiel von Puni und Lissitzky ... 186
4. Die Bedeutung der künstlerischen Konzepte für die spätere Entwicklung der Ausstellungsgestaltungen in den 1930er Jahren ... 190
5. Ausblick auf weitere Forschungsthemen ... 192

IX. ABSTRACT AUF DEUTSCH ... 193

X. ABSTRACT AUF ENGLISCH ... 194

XI. ABKÜRZUNGEN DER VERWENDETEN LITERATUR ... 195

XII. LITERATURVERZEICHNIS ... 199

XIII. ABBILDUNGSVERZEICHNIS ... 207

XIV. ABBILDUNGSNACHWEISE ... 210

XV. ABBILDUNGEN ... 212

Danksagung

In erster Linie möchte ich mich bei meinem Mann und meiner Familie für ihren Einsatz während der Arbeit an der Dissertation bedanken. Mit der finanziellen und moralischen Unterstützung übernahm mein Mann in den schwierigsten Arbeitsphasen auch vollständig unseren Haushalt und kümmerte sich fürsorglich um mich. Ich danke ihm von ganzem Herzen für alles, was er während vieler Jahre für mich gemacht hat! Auch meiner Mutter und meiner Schwester bin ich sehr dankbar. Da meine Mutter in Sankt-Petersburg und meine Schwester in New York leben, kam ihre Unterstützung überwiegend online. Trotz der Distanzen waren meine Mutter und meine Schwester immer für mich da, sobald ich sie brauchte. Außerdem standen (und stehen) meine Schwiegereltern Karen und Günter Kroll mir immer bei. Ich danke Euch! Bedanken möchte ich mich auch bei Laura Kroll, der jüngsten Schwester meines Mannes, die mir immer sehr aufmerksam zugehört hat.

Ein besonderes Dankeschön möchte ich Frau Gerlinde Supplitt aussprechen, die mir beigebracht hat, wie ich mich wissenschaftlich auf Deutsch besser ausdrücken kann. Das war eine herausfordernde Aufgabe, die wir gemeinsam meisterten! Außerdem überprüfte sie den gesamten Text der Studie vor der Abgabe auf sprachliche Fehler, wofür ich ihr sehr dankbar bin. Darüber hinaus war sie eine große moralische Hilfe auf dem Weg des Lernens. Vielen Dank, liebe Frau Supplitt, für ihre großartige Unterstützung! An dieser Stelle möchte ich noch Frau Dr. Sabine Großkopf mit Dank erwähnen, die mich mit Frau Gerlinde Supplitt bekannt gemacht hat. Frau Dr. Großkopf bin ich für interessante Seminare und Gespräche über „Deutsch als Fremdsprache“ sehr dankbar.

Meinem Betreuer, Herrn Prof. Dr. Uwe Fleckner, der mir während des langen Zeitraums beistand, und den Gesprächen mit ihm verdanke ich es, dass ich lernte, in einem so großen Projekt wie der Doktorarbeit die Prioritäten besser auszuwählen. Unsere Besprechungen haben mir neue Denkimpulse und die Motivation gegeben, an diesem Projekt weiter zu arbeiten. Danke, lieber Dr. Fleckner! Ich danke Frau Prof. Dr. Petra Lange-Berndt für Ihre Bereitschaft, meine zweite Gutachterin zu werden und für ihr Interesse an der russischen Avantgarde.

Mein herzliches Dankeschön richtet sich an meine Freundin und ehemalige Kommilitonin aus Sankt-Petersburg Nadežda Sinjutina, die mir in den Jahren 2013-2014 bei der Themenfindung enorm geholfen hat. Liebe Nadja, meine Dankbarkeit wird Dich in Australien erreichen, wo du jetzt arbeitest und wohnst! Deine Ratschläge, Deine Gespräche waren eine Inspiration für mich!

Für die finanzielle Unterstützung in der ersten Phase des Projektes möchte ich der Aby-Warburg-Stiftung danken, deren Stipendiatin ich in den Jahren 2014-2016 war.

Erkenntlich zeigen möchte ich mich auch gegenüber dem Team aus dem „Schreibzentrum“ des Universitätskollegs der Universität Hamburg (ehemalige „Schreibwerkstatt Mehrsprachigkeiten“ bis 2016), das viele, sehr gute Workshops angeboten hat. Hervorheben möchte ich insbesondere die persönlichen Gespräche mit Jan Minck (ehemaliger Mitarbeiter), Fridrun Freise, Mirjam Schubert und Dr. Valerie Le Vot.

Die Bewältigung eines so großen Projektes wäre ohne die Unterstützung von Mitarbeitern in Archiven, Museen und Bibliotheken nicht denkbar! Ich spreche meinen Dank sowohl einigen russischen als auch deutschen Institutionen aus. Ich bedanke mich beim Team der Bibliothek für Kunstgeschichte in der Eremitage in Sankt-Petersburg und insbesondere bei meiner ehemaligen Kommilitonin Ekaterina Lazutina für den Zugang zu russischsprachigen Büchern über die russische Avantgarde. In Deutschland halfen mir Mitarbeiter aus dem Politischen Archiv des Auswärtigen Amtes in Berlin und Mitarbeiter aus Museen in Köln und Dresden. Ausdrücklich erwähnen möchte ich Morgaine Schäfer vom Museum Ludwig in Köln, die mir

die Originalentwürfe von El Lissitzky aus dem Jahr 1928 zugänglich gemacht hat. Für das Gespräch über die Gestaltungen von Ausstellungen heutzutage danke ich Dr. Julia Friedrich, Kuratorin der Graphischen Sammlung aus dem Museum Ludwig. In Dresden erzählte mir Kunsthistorikerin Heike Biedermann nicht nur von der Entstehung der Ausstellung „Zukunftsräume. Kandinsky, Mondrian, Lissitzky und die abstrakt-konstruktive Avantgarde in Dresden 1919-1932“ im Albertinum, die sie kuratiert hatte. Sie führte mit mir zudem ein sehr ausführliches, mehrstündiges Gespräch über den „Raum für konstruktive Kunst“ von El Lissitzky aus dem Jahr 1926. Wir konnten direkt vor Ort, vor Wiederaufbau des Raumes Lissitzkys Konzept besprechen.
Ich danke Ihnen und Euch für Ihre und Eure Teilnahme! Ich bin sehr froh, dass ich Sie und Euch in den letzten Jahren an meiner Seite haben durfte!

Vorbemerkungen

Vorbemerkung 1: Alle russischen Namen und Buchtitel sind nach der deutschen Bibliothekarischen Transliteration DIN transkribiert, außer den im deutschsprachigen Raum üblichen Künstlernamen wie Lissitzky, Malewitsch, Kandinsky, Chagall.

Vorbemerkung 2: Aus Gründen der leichteren Lesbarkeit werden Personengruppen in der neutralen Form (Besucher, Betrachter, Wissenschaftler) bezeichnet, wobei immer sowohl weibliche als auch männliche Personen gemeint sind.

Vorbemerkung 3: Der Begriff „Avantgardisten“ ist inhaltlich schwer abzugrenzen. Im Weiteren werden unter diesen Begriff Futuristen, Kubisten, Produktionskünstler, Konstruktivisten, Obžektivisten, Rationalisten und weitere Gruppierungen subsumiert.

I. Umbruch in Köpfen und in Politik. Anfang einer neuen Epoche

1. Thema und Fragestellung

Die Oktoberrevolution in Russland 1917 war nicht nur Umbruchszeit für Wirtschaft, Politik und Gesellschaft in diesem Lande, sondern auch für die Kunst. Die 1920er Jahren sind durch die Blüte der russischen Avantgarde gekennzeichnet. Obwohl die russische Avantgarde sich schon vor der Oktoberrevolution entwickelt hatte, gab die Oktoberrevolution den avantgardistischen Künstlern neue Gedankenimpulse. Im Gefolge mehrerer Ausstellungen in Deutschland wurde die russische Avantgarde auf der ganzen Welt bekannt und ist bis heute hoch geschätzt. Deutschland diente in den 1920er Jahren der russischen Avantgarde als „Fenster nach Europa". Vor diesem Hintergrund ist es besonders wichtig, die Ausstellungen russischer Avantgardisten in Deutschland zu erforschen.
Deutschland und Russland hatten in den 1920er Jahren gute außenpolitische Beziehungen. Die bolschewistische Regierung, die nach dem Bürgerkrieg 1917-1922 zur Macht gekommen war, wurde außenpolitisch von fast allen westeuropäischen Ländern nicht anerkannt. Deutschland wurde nach der Niederlage im Ersten Weltkrieg von den anderen Ländern als Feind betrachtet und war außenpolitisch isoliert. Am 16. April 1922 schlossen Deutschland und Russland den Vertrag von Rapallo, dem zufolge die unterbrochenen diplomatischen und wirtschaftlichen Beziehungen zwischen der Russischen Sozialistischen Föderativen Sowjetrepublik und dem Deutschen Reich wieder aufgenommen wurden. Außerdem verzichteten beide Staaten auf Reparationen für Kriegsschäden, das Deutsche Reich zusätzlich noch auf Entschädigungen für im Zuge der Revolution verstaatlichtes deutsches Eigentum. Nach dem Abschluss dieses Vertrags wurde 1922 in Berlin die berühmte Erste Russische Kunstausstellung veranstaltet, die zahlreiche avantgardistische Kunstwerke präsentierte, was die russische Avantgarde bekannt machte. Die Ausstellung war nicht nur ein künstlerisch-ästhetisches, sondern auch ein politisches Phänomen, denn sie galt als „Brücke" zwischen zwei geächteten Ländern. In der vorliegenden Arbeit ist ein Kapitel dieser Ausstellung gewidmet. Da Deutschland für die Sowjetrepublik außenpolitisch eine große Rolle spielte, waren Ausstellungen russischer Künstler in Deutschland auch in politischer Hinsicht wichtig.
Innenpolitisch stand Russland vor großen Herausforderungen. Die Oktoberrevolution 1917 hatte für das Land und seine Bevölkerung radikale, d.h. tief greifende und alle gesellschaftlichen Bereiche erfassende Veränderungen zur Folge. An Stelle des russischen Kaisers kamen kommunistische Räte an die Macht, die Wirtschaft wurde verstaatlicht, die Gesellschaft sozialistisch. Die Kunstwerke, private Sammlungen und Museen wurden nationalisiert, was sowohl für das Museums- wie auch für das Ausstellungswesen folgenreich war. Die Künstler wurden zur Tätigkeit beim Narkompros (übers.: „Volkskommissariat für die Volksaufklärung") eingeladen und wirkten in der Kunstpolitik mit. Trotz des scheinbaren Einverständnisses mit dem neuen Regime wanderten viele Künstler aus der Sowjetrepublik aus oder hatten die Absicht auszuwandern. Auswanderungsziele waren oftmals Frankreich oder die USA. Sie nahmen den Weg über Deutschland, das eine Art Zwischenstation wurde. In Deutschland wurden ihre Arbeiten ausgestellt.
Deutschland erlebte in den 1920ern Jahren einen „Messe-Boom". Die Messen hatten unterschiedliche Themen und zeigten Objekte aus vielen Ländern. Einige Messen waren der bildenden Kunst gewidmet. So fand von 1893 bis 1969 mit zwischenzeitlichen Pausen jährlich die Große Berliner Kunstausstellung statt, auf der unter anderem die russischen Avantgardisten mehrmals gezeigt wurden. Die 1922 – 1929 jährlich stattfindende

„Jahresschau Deutscher Arbeit“ hatte im Jahr 1926 die Abteilung „Internationale Kunstausstellung“ , wo Kunstwerke der russischer Avantgardisten gezeigt wurden. Private Kunstsammler wie Walden, Gurlitt, Wallerstein, Familie Küppers präsentierten ebenfalls russische Künstler. Auch die deutschen Kollegen aus der Novembergruppe luden mehrmals die russischen Vertreter zu Ausstellungen ihrer Künstlergruppe ein. Soweit ich bis zum heutigen Zeitpunkt ausfindig machen konnte, gab es in den zwanziger Jahren in Deutschland ungefähr 26 Ausstellungen russischer Avantgardisten [1] . Vermutlich wurden Arbeiten russischer Künstler insgesamt (nicht nur Avantgardisten) auf etwa 50 Ausstellungen gezeigt.
In der vorliegenden Arbeit befasse ich mich mit Ausstellungen russischer Avantgardisten in Deutschland in den 1920er Jahren im Kontext der künstlerischen Konzepte. Es wird die Frage gestellt, welche Überlegungen die russischen Avantgardisten bei einer Ausstellungsgestaltung zu den Bezügen zwischen Staatsmacht und Kunst anstellten. In der Arbeit verwende ich wiederholt den Begriff „Kunstpolitik“ und verstehe darunter die Grundlage und den Bezugsrahmen der künstlerischen Konzepte der russischen Avantgardisten.
Die vorliegende Arbeit umfasst entsprechend der Fragestellung drei große Themenbereiche: Kunstpolitik, künstlerische Konzepte und Ausstellungsgestaltungen. Der Schwerpunkt liegt dabei auf den künstlerischen Konzepten und den Ausstellungsgestaltungen.
Es werden folgende Ausstellungen erörtert: die Einzelausstellung von Ivan Puni 1921 in Berlin, die Erste Russische Kunstausstellung 1922 in Berlin, Lissitzkys „Prounen“-Raum 1923 in der Großen Berliner Kunstausstellung, Lissitzkys „Raum für konstruktive Kunst“ im Rahmen der Messe „Jahresschau Deutscher Arbeit“ 1926, das „Abstrakte Kabinett“ von Lissitzky in Hannover im ehemaligen Provinzialmuseum (heute Niedersächsisches Landesmuseum Hannover) 1927[2], Lissitzkys sowjetischer Pavillon bei der internationalen Ausstellung „Pressa“ 1928 in Köln. Diese Ausstellungsräume unter etwa 26 insgesamt wurden ausgewählt, da sich die Fragestellung am besten anhand von Informationen über diese Räume beantworten lässt. Punis Ausstellung wird in diesem Zusammenhang als Vorreiter Ausstellung gesehen.
Drei Kapitel der vorliegenden Dissertation sind Ausstellungsprojekten von El Lissitzky gewidmet. Das entspricht seiner Bedeutung für die hier untersuchten Probleme. Lissitzky spielt kunstpolitisch insofern eine besondere Rolle, als er ab dem Jahr 1926[3] als sowjetischer staatlicher Ausstellungsgestalter für die internationalen Ausstellungen fungierte[4]. Zwar übte er auf die sowjetische Kunstpolitik 1921-1925 vermutlich keinen direkten Einfluss, da er in diesem Zeitraum in Deutschland und in der Schweiz lebte, aber er setzte sich im Westen für die russische Avantgarde ein und propagierte deren künstlerische Thesen. Zudem hielt er trotz seiner Abwesenheit Kontakt mit russischen Künstlern. Lissitzky selbst betonte die große

[1] Stand 06.08.2019
[2] Das „Abstrakte Kabinett“ von Lissitzky wurde im Jahr 1937 von den Nationalsozialisten vollständig zerstört. Im Jahr 1968 erfolgte die Rekonstruktion des Raumes in der Landesgalerie Hannover. Heutzutage befindet sich die Rekonstruktion des „Abstrakten Kabinetts“ im Sprengel Museum in Hannover.
[3] Das Jahr 1926 wurde gewählt, da El Lissitzky selbst in seiner „Autobiografie“ dieses Jahr als den Anfang der Ausstellungsgestaltungen genannt hatte. Darunter versteht er seine Teilnahme an der Landwirtschaftlichen Ausstellung in Dresden 1926, zu der er nach seinen Worten von VOKS (russ.: Vsesojuznoe obščestvo kul’turnoj svjazi s zagranicej, übers.: Allunions-Gesellschaft für die kulturelle Verbindung mit dem Ausland), also von der sowjetischen offiziellen Behörde, „abkommandiert wurde“. Obwohl Lissitzky staatliche Aufträge tatsächlich erst ab dem Jahr 1928 bekam (Gestaltung des sowjetischen Pavillons bei der internationalen Ausstellung „Pressa“ 1928 in Köln), ist nicht auszuschließen, dass er schon im Jahr 1926 angefangen hatte, mit der Regierung zu kooperieren. Siehe: El Lissitzky. Autobiographie, in: Nobis, N. (Hrsg.), El Lissitzky. Retrospektive, Aust.-Kat. Sprengel-Museum Hannover, Frankfurt am Main 1988, S. 73.
[4] Neben der Gestaltung des Pavillons bei „Pressa“ 1928 bekam er 1930 den staatlichen Auftrag, die Gestaltung der internationalen Hygiene-Ausstellung in Dresden und der sowjetischen Abteilung der internationalen Pelz-Ausstellung in Leipzig zu übernehmen. 1932 leitete er die Gestaltungsgruppe für die internationale Avia-Ausstellung in Paris.

Relevanz seiner Arbeit an Ausstellungen: „1926 – beginnt meine wichtigste künstlerische Arbeit, die Gestaltung von Ausstellungen“[5].
Schon im Laufe der 1980er und 1990er Jahre stellten die nachstehend referierten Autoren[6] mit Bedauern fest, es sei bislang nicht abschließend geklärt, ob und wie Lissitzky den Übergang von einem modernen, avantgardistischen Künstler zum Bediensteten der stalinistischen Propagandamaschinerie vollzogen hat. Dieses Problem ist verschränkt mit der Frage, welche künstlerischen Konzepte die Avantgardisten hatten und was sie zu den Bezügen von „Staatsmacht und Kunst“ gedacht haben. Es ist die Kernfrage für alle Kapitel über Lissitzkys Ausstellungsgestaltungen. Wie der Kunsthistoriker Yves Alain Bois ausführt, wird in der Forschung verbreitet, aber unzureichend belegt, die Ansicht vertreten, man könne in folgendermaßen unterscheiden: Lissitzky 1 (etwa bis Mitte 1925) sei als der Schöpfer der „Prounen“-Bilder, die nach Auffassung dieser Forscher keinen politischen Hintergrund hatten, zu betrachten, dagegen Lissitzky 2 (etwa ab 1925) als der Ausstellungsgestalter der offiziellen internationalen Ausstellungen mit klarer politischer Aussage. Dieser Unterscheidung zufolge hätte Lissitzky 1 keine eindeutige kunstpolitische Position bezogen. Y. A. Bois hält solch eine Aufteilung für fragwürdig. Den Gedanken von Bois fortführend, lehne ich eine Aufteilung in „Lissitzky 1“ und „Lissitzky 2“ ebenfalls ab, denn ein Mensch bleibt im Verlauf seines Lebens immer er selbst, auch wenn manche Lebensumstände gewisse Veränderungen hervorbringen können. Meine Hypothese lautet: Lissitzkys politische Auffassungen prägen sich in seinem gesamten Schaffen aus. Sie finden sich bereits in früheren Arbeiten und Ausstellungsgestaltungen. Nachstehend wird diese Hypothese in drei Kapiteln über El Lissitzky geprüft.
Allgemein ist zu fragen, ob sein Kunstkonzept sich im Laufe der Jahre änderte. Wenn es sich geändert hat, resultiert daraus als weitere Frage, worauf dieser Wandel zurückgeht, ob die Gründe „extern“, von der Politik gesteuert waren, oder ob sie „im Inneren“ der Künstler selbst ihren Ursprung hatten. Die spezielle Frage zu Lissitzkys Kunstkonzept bezieht ihre Relevanz aus dem Kontext des Dissertationsthemas, das die Beziehung zwischen Staatsmacht und Kunst beleuchtet. Zu diesem Zweck werden Lissitzkys künstlerische Konzepte, wie sie aus den früheren und späteren Ausstellungsgestaltungen zu erkennen sind, miteinander verglichen. Ergänzend werden Punis und Lissitzkys Kunstideen vergleichend herangezogen.

2. Relevanz des Themas

Das Thema der Untersuchung gewinnt insbesondere Bedeutung, weil in den Zeitraum 2017-2022 mehrere Jubiläen sowohl in Russland als auch in Deutschland fallen. 2017 wurde in der Russischen Föderation des einhundertsten Jahrestags der Oktoberrevolution gedacht. Im Jahr 2018 waren 100 Jahre seit der Novemberrevolution in Deutschland vergangen. 2019 feierte die Bundesrepublik „100 Jahre Bauhaus“. Im Jahr 2022 wird man 100 Jahre seit der Ersten Russischen Kunstausstellung in Berlin in der Galerie van Diemen zählen. „100 Jahre Bauhaus“ wurde durch zahlreiche Veranstaltungen in Deutschland gefeiert. Im Rahmen dieser Veranstaltungen eröffnete das Bucerius Kunst Forum in Hamburg 2019 die Ausstellung „Welt im Umbruch“. Dort wurden eine historische Fotoaufnahme aus der Ausstellung „Pressa“ 1928 gezeigt sowie einige Fotoaufnahmen aus Lissitzkys Œuvre.

[5] Lissitzky, El, Autobiographie, in: El Lissitzky 1890-1941. Retrospektive, Aust. Kat. Sprengel Museum Hannover, Berlin 1988, S. 73
[6] Siehe Bois, Y. A., El Lissitzky. Radikale Reversibilität, in: Gaßner, H. (Hrsg.), Die Konstruktion der Utopie: ästhetische Avantgarde und politische Utopie in den 20er Jahren, Marburg 1992, S. 31-47. Der leicht gekürzte Originaltext „El Lissitzky: Radical Reversibility“ widergegeben in: Art in America, April 1988, S. 161-180. Lodder C., Seeing red: Lissitzky’s abstract cabinet and the ideology of display, in: Uměni, XVII, 1999, S. 512-520.

Dresden feierte 2019 die 100 Jahre Bauhaus mit der Ausstellung „Zukunftsräume. Kandinsky, Mondrian, Lissitzky und die abstrakt-konstruktive Avantgarde in Dresden 1919 bis 1932“. Im Rahmen dieser Ausstellung waren viele Exponate dem „Raum für konstruktive Kunst“ von 1926 gewidmet und es wurde Lissitzkys Raum nachgebaut oder vielmehr nachempfunden. Diese Ausstellungen zeugen vom Interesse an Lissitzkys Kunst in den 1920ern Jahren und zeigen die Aktualität des Themas.
Das Interesse an der Geschichte der Ausstellungsgestaltungen ist in den letzten Jahren in Deutschland gestiegen. Das steht im Zusammenhang mit dem Bemühen der Mitarbeiter der deutschen Museen, neue Formen der Hängung der Bilder sowie neue für das Publikum interessante Ausstellungsthemen zu finden. Ziel ist es natürlich, die Besucherzahl zu erhöhen. Auch die russischen Avantgardisten beschäftigten sich in den 1920er Jahren mit den Fragen einer neuen Ausstellungsgestaltung, denn sie wollten Museen insgesamt und Ausstellungen speziell einem breiten Publikum zugänglich machen. In diesem Punkt ähneln sich die Intentionen der Ausstellungsmacher von damals und von heute.
Das Thema ist außerdem insofern kunsthistorisch von Bedeutung, als die russische Avantgarde allgemein und Lissitzkys Ausstellungsgestaltungen insbesondere nach seinem Tod in der internationalen Kunstszene Beachtung gefunden haben. Die russische Avantgarde hat Kunstbewegungen wie „De Stijl“ in Holland, „Bauhaus“ in Deutschland und andere beeinflusst [7], so wie speziell Lissitzkys Ausstellungsgestaltungen einige Künstler beeinflussten. Zwei Beispiele seien angeführt. Der Künstler Herbert Bayer (ein Schüler und später Lehrer am Bauhaus in Dessau), der mit Lissitzkys Ausstellungsgestaltungen gut vertraut war, gestaltete 1933 die Ausstellung „Die Kamera- Ausstellung für Fotografie, Druck und Reproduktion“ in Berlin unter der Schirmherrschaft von Goebbels und weitere NS-Propagandaausstellungen. Bayer benutzte große Wandtafeln, um ein Ausstellungsobjekt von allen Seiten im Blickwinkel 360° darzustellen. Diese Wandtafeln basierten auf Lissitzkys Ideen über den neuen Ausstellungsraum und die neue, dynamische Perspektive. Im Jahr 1942 gestaltete Bayer, der inzwischen in die USA ausgewandert war, die Ausstellung „Road to victory“ im Museum of Modern Art in New York. Auch in dieser Ausstellung stützte er sich teilweise auf Lissitzkys Ideen [8]. Beide Ausstellungen hatten eine ähnliche Intention wie Lissitzkys „Pressa“: die gezielte Wirkung auf einen Betrachter, Propagierung sozial-politischer Inhalte. Ganz anders wurde Lissitzkys Frauen-Figur aus der Ausstellung „Pressa“ von der Künstlerin Rosemarie Trockel im Jahr 1987 im Werk „Ohne Titel“[9] wahrgenommen. Trockels Werk ist ein Siebdruck auf Stoff. Er zeigt mehrfach eine Frau mit Hammer und Sichel aus Lissitzkys Ausstellung „Pressa“, in Rot-Schwarz auf orangenfarbenem Hintergrund. Es ist jedoch keine Einzelfigur wie bei Lissitzky, sondern eine Masse an Frauenfiguren, die in gleicher Haltung und in gleichem Abstand voneinander stehen. Dieses Bild wirkt durch die Farbigkeit und die Gleichförmigkeit bedrohlich.

Zu dem Thema der Untersuchung besteht großer Forschungsbedarf, was seine Bedeutung ausmacht. Anfänglich scheint es zwar, als wäre zu allen drei Themenbereichen umfassend geforscht worden. Doch dieser Schein trügt, wie sich noch herausstellen wird.
Einen Gesamtüberblick über die kulturpolitische Lage in den 1920er Jahren in Sowjetrussland geben sowohl deutschsprachige als auch russische Forscher. Zu nennen sind wichtige

[7] Man kann an dieser Stelle von gegenseitigen Einflüssen reden. Da dieser Themenaspekt keinen Schwerpunkt meiner Untersuchung bildet, gebe ich hier nur zwei kurze Beispiele. Ausführlicher über gegenseitige Einflüsse bei Lissitzky in Forgásc, Eva, Definitive space: the many utopias of El Lissitzky’s Proun room, in: Perloff, N., Reed, B. (Hrsg.), Situating El Lissitzky. Vitebsk, Berlin, Moscow, Los Angeles 2003.
[8] Dazu ausführlicher Ribalta, Introduction, in: Ribalta, J., (Hrsg.), Public photographic spaces: exhibitions of propaganda from "Pressa" to "The Family of Man", 1928 – 1955, Barcelona 2008, S. 19-21.
[9] Das Werk befindet sich derzeit im Museum Ludwig in Köln.

Persönlichkeiten wie Hans-Jürgen Drengenberg und Andrej Krusanov[10], deren Bücher inzwischen zur Standardliteratur gehören. Es gibt eine Reihe Forschungsarbeiten über die Kunstentwicklung der russischen Avantgarde insgesamt. Diese Arbeiten haben einen herausragenden Beitrag zum Verständnis dieser Kunstrichtung geleistet. Ich zähle dazu die englischsprachigen Bücher und Arbeiten von John Bowlt, Margarita Tupitsyn, Matthew Drutt, Peter Nisbet, Christina Lodder, Victor Margolin[11]. Unter den deutschsprachigen Forschern sind Ada Raev, Isabel Wünsche, Christiane Post, Hubertus Gaßner, Kai-Uwe Hemken, Verena Krieger[12] und viele andere zu nennen. Unter den russischsprachigen Wissenschaftlern sind Dmitrij und Andrej Sarab'janov, Vasilij Rakitin, Ekaterina Bobrinskaja, Ekaterina Dëgot', Natalia Avtonomova, Selim Chan-Magomedov hervorzuheben[13]. Diese Kunsthistoriker sind unter anderem auch auf die Kunstkonzepte der Avantgardisten eingegangen. Den schon erwähnten Wissenschaftlern sind Nancy Perloff und Brian Reed, Cornelia Oßwald-Hoffmann, Aleksander Kancedikas und seine Frau Zoja Jargina, Aleksandra Šatskich[14] hinzuzufügen. Ein weiterer Aspekt des Forschungsthemas wurde seit der 1980er Jahren untersucht, nämlich die Ausstellungen der russischen Avantgardisten in Deutschland. Mit diesem Thema beschäftigten sich Eberhard Roters, Wulf Herzogenrath, Jorge Ribalta[15] und die oben erwähnten Forscher. Außerdem gab es weltweit

[10] Drengenberg, H.-J., Die sowjetische Politik auf dem Gebiet der bildenden Kunst von 1917 bis 1934, Wiesbaden 1972, Krusanov, A., Futurističeskaja revoljucija: 1917 – 1921 (übers.: Futuristische Revolution 1917-1921), Moskva, 2003. In Hinblick auf Ausstellungen der russischen Avantgardisten gibt es ein gutes Buch von David-Fox, M., Showcasing the great experiment: cultural diplomacy and western visitors to the Soviet Union 1921 – 1941, New York 2012. Natürlich gibt es viele andere Forschungen zu diesem Aspekt. Ich habe hier nur die bedeutendsten Arbeiten erwähnt.

[11] Um einige Publikationen zu erwähnen: Bowlt, J., Russian Art of the Avant-Garde: theory and criticism 1902-1934, London, 1988; Tupitsyn, M., El Lissitzky. Beyond the Abstract Cabinet, New Haven 1999 (und Tupitsyns Mitarbeit an der herausragenden Ausstellung vom Sprengel Museum in Hannover „El Lissitzky. Jenseits der Abstraktion" 1999); Tupitsyn, M., The Soviet Photograph 1924-1937, New Haven 1996; Drutt, M., Bowlt, J., (Hrsg.), Amazons of the avantgarde, Aust.-Kat. Guggenheim Museum, New York 1999, Drutt, M. (Hrsg.), Kazimir Malevich. Suprematism, Aust.-Kat. Guggenheim Museum, New York 2003; Nisbet, P., El Lissitzky in the Proun years. A study of his work an thought 1919-1927, New Haven 1998; Lodder, C., Russian constructivism, New Haven 1983; Margolin, V., The struggle for utopia, Chicago 1997.

[12] Raev, A., Russische Künstlerinnen der Moderne: 1870 – 1930, München 2002; Wünsche, I., Das Kunstkonzept der Organischen Kultur in der Kunst der russischen Avantgarde, Heidelberg 1997, Harmonie und Synthese. Die russische Moderne zwischen universellem Anspruch und nationaler kultureller Identität, München 2008; Post, C., Künstlermuseen. Die russische Avantgarde und ihre Museen für Moderne Kunst, Berlin 2012; Gaßner, H., Gillen, E., (Hrsg.), Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus: Dokumente und Kommentare; Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 – 1934, Köln 1979; Gaßner, H., Rodčenko-Fotografien, München 1982; Hemken, K.-U., Revolution und Avantgarde, Köln 1990; Krieger, V., Von der Ikone zur Utopie. Kunstkonzepte der Russischen Avantgarde, Köln 1998.

[13] Sarab'janov, A. D., Rakitin, V. I. (Hrsg.), Ėnciklopedija russkogo avangarda (übers.: Enzyklopädie der russischen Avantgarde), Moskva 2013; Bobrinskaja, E., Russkij avangard: granicy iskusstva (übers. Russische Avantgarde. Grenzen der Kunst), Moskva 2006; Dëgot′, E., Russkoe iskusstvo XX veka (übers. Russische Kunst im 20. Jahrhundert), Moskva 2000; Avtonomova, N., (Hrsg.), Kandinskij. Izbrannye trudy po teorii iskusstva v dvuch tomach (übers. Kandinsky. Gesammelte Werke über Kunsttheorie in zwei Bände), Moskva 2001, Online verfügbar unter http://www.kandinsky-art.ru/library/isbrannie-trudy-po-teorii-iskusstva.html (Letzter Zugriff: 27.04.2020); Chan-Magomedov, S., VChUTEMAS-VChUTEIN, Moskva 1990, Architektura sovetskogo avangarda (übers. Architektur der sowjetischen Avantgarde), Bd. 1 und Bd. 2, Moskva 1996, 2001, Online verfügbar unter http://www.alyoshin.ru/Files/publika/khan_archi/khan_archi_1_038.html (Letzter Zugriff: 8.05.2020).

[14] Perloff, N., Reed, B. (Hrsg.), Situating El Lissitzky. Vitebsk, Berlin, Moscow, Los Angeles 2003; Oßwald-Hoffmann, Cornelia, Zauber... und Zeigeräume: Raumgestaltungen der 20er und 30er Jahre. Die "Merzbauten" des Kurt Schwitters und der "Prounenraum" sowie die Räumlichkeiten der Abstrakten des El Lissitzky, München 2003; Kancedikas, A., Jargina, Z., (Hrsg.), Lissitzky- fil'm žizni (übers.: Lissitzky – Film des Lebens), Moskva 2004, Č. 2, 3, 7 (Teil 2,3,7); Šatskich, A., Malewitsch. Sobranie sočinenij v pjati tomach (übers. Gesammelte Werke in 5 Bände), Moskva 1995-2004.

[15] Roters, E., (Hrsg.), Stationen der Moderne, Aust.-Kat. Berlinische Galerie, Berlin 1989; Herzogenrath, W. (Hrsg.), Frühe Kölner Kunstausstellungen: Sonderbund 1912, Werkbund 1914, Pressa USSR 1928, Köln 1981;

eine Reihe von Einzelausstellungen, die einzelnen russischen Avantgardisten gewidmet waren. Im Zusammenhang mit diesen Ausstellungen verfassten einige Museumsmitarbeiter Artikel über Ausstellungen der Avantgardisten in Deutschland[16]. Damit leisteten sie einen großen Beitrag zu einem bisher kaum erforschten Randthema der Kunstgeschichte, den Ausstellungsinstallationen.
Trotzdem fehlte in der Forschung bisher der Versuch, die drei großen Themenbereiche Kunstpolitik, Kunstentwicklung und Kunstkonzepte miteinander zu verbinden. Wenn Forscher die Ausstellungen behandelten, fokussierten sie sich auf den historischen Rahmen und berichteten von der Entstehungsgeschichte der Ausstellungen oder der einzelnen Ausstellungsobjekte. Der Schwerpunkt verschob sich dann auf die Kunstpolitik. Wenn die Wissenschaftler die Gestaltung der Ausstellungen in den Blick nahmen, fokussierten sie sich auf Kunstästhetik und eine allgemeine Beschreibung der Gestaltung. Die Entstehung der Ausstellung unter bestimmten historischen Bedingungen wurde dann vernachlässigt. Wie schon erwähnt, geht die vorliegende Arbeit der Frage nach, welche Überlegungen die russischen Avantgardisten bei einer Ausstellungsgestaltung in Bezug auf Staatsmacht und Kunst geleitet haben. Diese Fragestellung erlaubt es, den Fokus sowohl auf die Geschichte als auch auf die Kunstästhetik zu richten und füllt somit mindestens teilweise eine Forschungslücke.
Trotz vieler guter Untersuchungen ist in der Wissenschaft die Meinung weit verbreitet, die russischen Avantgardisten der 1920er Jahren seien Opfer des politischen Systems in der Sowjetrepublik. Diese Ansicht liegt zugrunde, dass die Kunsthistoriker in westeuropäischen Ländern aufgrund des Kalten Krieges kaum Zugang zu russischsprachigen Quellen und aufgrund des verzerrten Bildes in den Medien andere Vorstellungen von der UdSSR hatten. Die russischsprachigen Kunsthistoriker sahen sich selbst als Opfer des politischen Systems und schrieben deshalb den Künstler die gleichen Ansichten zu. Außerdem waren die Avantgardisten in ihren Aussagen ambivalent, was genaue Aussagen über ihre politischen Einstellungen schwierig macht. Aufgrund von schriftlichen Äußerungen der Künstler aus den 1920er Jahren über die Ausstellungen in Deutschland ist davon auszugehen, dass sie selbst sich nicht als Opfer, sondern als Mitgestalter der neu entstandenen, politisch gesehen einzigartigen Gesellschaft empfunden haben. Somit relativieren die historischen Primärquellen eine verbreitete Meinung und unterstreichen die Notwendigkeit, diese Forschungsfrage genauer zu erörtern. Die Quellen zeigen, wie komplex das Verhältnis zwischen Künstlern und politischem System waren. Das macht die vorliegende Arbeit umso relevanter[17].
Die Auseinandersetzung mit den Ausstellungsgestaltungen ist für die Kunstgeschichte belangvoll, weil dieser Themenbereich noch wenig bearbeitet ist. Da die Ausstellungen lange Zeit nicht als Kunstwerke betrachtet wurden, gab es wenig Untersuchungen dazu. Erst ab den

---

Ribalta, J., (Hrsg.), Public photographic spaces: exhibitions of propaganda from "Pressa" to "The Family of Man", 1928–1955, Barcelona 2008.

[16] Iwan Puni, Synthetischer Musiker, Aust.-Kat. Berlinische Galerie, Berlin 1992; Nobis, N. (Hrsg.), El Lissitzky. Retrospektive, Aust.-Kat. Sprengel-Museum Hannover, Frankfurt am Main 1988; Tupitsyn, M., (Hrsg.), El Lissitzky. Jenseits der Abstraktion - Fotografie, Design, Kooperation, Aust.-Kat. Sprengel-Museum Hannover, München 1999.

[17] Es gibt gute Arbeiten von Benjamin H.D. Buchloh, Ekaterina Dëgot', Christina Lodder darüber, dass man Verhältnisse der Avantgardisten zur Staatsmacht differenzierter sehen und dass das Augenmerk auf Änderungen in der Kunsttheorie liegen sollte. Diese Wissenschaftler sind aber immer noch sowohl im englisch- als auch im russischsprachigen Raum eher in der Minderheit. Unter ihren Arbeiten verweise ich auf folgende Artikel: Buchloh, B. H.D., From Faktura to Factography, in: October, Vol. 30 (Autumn), 1984, S. 82-119; Dëgot', E., Ėstetičeskaja revoljucija kul'turnoj revoljucii ili Konceptual'nyj realism (übers.: Ästhetische Revolution während der Kulturrevolution oder der konzeptuale Realismus), in: Naše nasledie (übers.: Unser Erbe), H. 93-94, 2010; Lodder, C., Seeing red: Lissitzky's abstract cabinet and the ideology of display; in: Uměni 47, 1999.

1980er Jahren trat die Installationskunst ins Blickfeld der Kunsthistoriker[18]. Auch heutzutage besteht zu diesem Aspekt erheblicher Forschungsbedarf. Mit der hier vorgelegten Arbeit soll diese Forschungslücke zum Teil geschlossen werden.

3. Vorgehensweise

Da im Zentrum meiner Untersuchung steht, welche Überlegungen die russischen Avantgardisten bei ihren Ausstellungsgestaltungen hinsichtlich der Beziehung zwischen Staatsmacht und Kunst anstellten, stütze ich mich hauptsächlich auf deren Schriften. In erster Linie sind das alle Texte, die sich auf die zu untersuchenden Ausstellungen beziehen. Lissitzkys Ausstellungen sind im Vergleich zu den anderen von ihm selbst am ausführlichsten beschrieben: Er veröffentlichte 1923 einen Artikel über den „Prounen"-Raum in der Zeitschrift „G" und 1927 verfasste er den Text „Demonstrationsräume" über den „Raum für konstruktive Kunst" 1926 in Dresden und das „Abstrakte Kabinett" 1927 in Hannover. Ivan Puni hinterließ über seine Einzelausstellung bei Herwarth Walden keine Schriften. Die wichtigsten Quellen zur seiner Kunsttheorie sind seine auf Russisch in Berlin veröffentlichten Bücher „Novaja russkaja kniga" (übers.: „Das neue russische Buch") 1922 und „Sovremennaja živopis" (übers.: „Moderne Malerei") 1923. In „Das neue russische Buch" polemisierte er über das von Lissitzky und Ėrenburg veröffentlichte Buch „Und sie bewegt sich doch". Beim Vergleich zwischen Lissitzky und Puni wird auf diesen Text eingegangen. Weitere wichtige Primärquellen aus den zwanziger Jahren sind Kataloge. Zu allen Ausstellungen sind die Kataloge erhalten geblieben. Sie stellen die wichtigsten Mittel zur Untersuchung der Ersten Russischen Kunstausstellung 1922 dar und ebenfalls für „Pressa" 1928. Da die Kataloge für Punis und Lissitzkys Ausstellungen fast keine Auskünfte zu den künstlerischen Konzepten geben, sind sie für deren Analyse der weniger von Bedeutung.
Weiteres Referenzmaterial bieten Rezensionen der Ausstellungen aus deutschen und russischsprachigen Zeitschriften und Zeitungen. Wichtig sind zudem noch die historischen Fotoaufnahmen aus den zwanziger Jahren. Es sind Fotoaufnahmen zu allen Ausstellungen vorhanden.
Es liegen noch Gesamtausgaben mit den Schriften von Lissitzky vor. Auf Deutsch ist das in erster Linie die durch seine Frau Sophie Lissitzky-Küppers besorgte Ausgabe (1967 und 1976) mit dem Titel „El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften". Auf Russisch veröffentlichten Kancedikas und Jargina 2004 eine siebenbändige Gesamtausgabe mit vielen zusätzlichen Texten aus den russischen Archiven, die bei Sophie Lissitzky-Küppers fehlten.
Somit stützt sich die Untersuchung in erster Linie auf historische Quellen aus den zwanziger Jahren, nämlich auf Texte der Künstler, auf Kataloge, auf journalistische Artikel und auf Fotoaufnahmen.
Die historischen Quellen bieten viel Material. Da dort jedoch eindeutige Hinweise auf die räumliche Gestaltung der Ausstellungen fehlen, ist es kaum möglich, die Ausstellungen zu rekonstruieren. In der vorliegenden Arbeit war solch eine Rekonstruktion nicht beabsichtigt, deshalb wird auf dieses Thema auch nicht eingegangen. Bei der Beschreibung von Räumen wird keine Rekonstruktion verfolgt, sondern ein Versuch unternommen, anhand von Fotoaufnahmen ein ungefähres Bild zu geben.

Im Fokus meiner Forschung stehen die 1920er Jahre, eine Epoche, die für Russland vor allem durch die innenpolitischen Umwälzungen, für Deutschland durch die außenpolitischen

[18] Einige Publikationen über dieses Thema sind: Stationen der Moderne, Ausst.-Kat. Berlinische Galerie, Berlin 1988; Klüser, Hegewisch, B., K., (Hrsg.), Die Kunst der Ausstellung, Frankfurt-am-Main 1991; Stoelting, C., Inszenierung von Kunst. Die Emanzipation der Ausstellung zum Kunstwerk, Weimar 2000.

Auswirkungen des Weltkriegs gekennzeichnet sind. Zum Verständnis der Abläufe muss jedoch der Zeitraum der Abhandlung weiter gefasst werden und die Jahre 1917-1928 einschließen. Erst so ist der sich verändernde kunstpolitische Stellenwert der Avantgarde in der Sowjetrepublik nachvollziehbar und es lassen sich die politischen Intentionen der sowjetischen Seite hinsichtlich der Kunstausstellungen in den 1920er Jahren herausarbeiten. Als zeitliche Obergrenze wurde für die Untersuchung 1928 angesetzt, weil in diesem Jahr die internationale Ausstellung „Pressa“ stattfand. Die Untersuchung erstreckt sich auf die Kunstpolitik in den Jahren 1917-1921, während Ausstellungen in Deutschland erst ab 1921 berücksichtigt werden. Dieser Zeitraum ist wichtig, weil die Kunstpolitik in den ersten Jahren nach der Oktoberrevolution ihre Ausrichtung erfuhr, die die weiteren Ereignisse beeinflusste. Es werden Ausstellungen jedoch erst ab 1921 untersucht, da die Sowjetrepublik davor aufgrund von Blockade und Intervention durch die alliierten Länder isoliert gewesen war.
Die Ausstellungen werden chronologisch untersucht, nämlich für die Zeiträume 1921-1924 und 1925-1928. Das Jahr 1924 wurde insofern als „Schnittstelle“ gewählt da Lenin in jenem Jahr starb und die gesamte Innen- und Kunstpolitik eine andere Richtung nahm. Trotz der Unterschiede in den Kunsttheorien von Lissitzky und Puni wird der „Prounen“-Raum aus dem Jahr 1923 aus chronologischen Gründen im gleichen Kapitel wie Punis Einzelausstellung 1921 untersucht.
Wie oben erwähnt, wurden die Ausstellungen aus einer Reihe von 26 Ausstellungen ausgewählt. Bei einigen davon handelte es sich um Wirtschaftsmessen. Russische Avantgardisten wurden auch auf Wirtschaftsmessen und anderen Ausstellungen präsentiert, um sie der Öffentlichkeit bekannt zu machen, wenn für eigene Kunstausstellungen die Mittel fehlten. Auf diese Ausstellungen wird – mit zwei Ausnahmen – nicht eingegangen: Die Landwirtschaftliche Ausstellung in Dresden 1926 hatte eine „Kunstabteilung“. Sie ist beispielhaft für Lissitzkys Gedanken über Bezüge zwischen der Gesellschaft und Kunst. Ähnliches gilt für die Ausstellung „Pressa“, 1928, für die Lissitzky einen Pavillon schuf. Obwohl „Pressa“ von den anderen Ausstellungen absticht da sie politischen Inhalten gewidmet war, ist sie in diese Untersuchung einbezogen, weil Lissitzkys Gedanken über Ausstellungen in der Gestaltung von „Pressa“ ihren Abschluss fanden. Sie ist beispielhaft für Lissitzkys Gedankenprozess.
Die Untersuchung behandelt keine Ausstellungen, deren Gestaltung in erster Linie von deutschen Galeristen und nicht von den Künstlern selbst ausgeführt wurde, da solche Ausstellungen keine Auskünfte über künstlerische Konzepte liefern. Sie zeigen, wie die Galeristen die russischen Künstler wahrgenommen haben, was nicht das Thema dieser Untersuchung ist und von künftigen Wissenschaftlern zu erforschen wäre. Zu solchen Ausstellungen sind „Zehn Jahre Sturm“ in der Galerie von Herwarth Walden 1921, Lissitzkys Ausstellung 1925 in der Galerie Fides in Dresden und viele andere zu rechnen[19]. Es wäre interessant gewesen Malewitsch’ Schau in der Großen Berliner Kunstausstellung 1927 zu behandeln. Dies wurde nicht getan, zum einen weil diese Ausstellung nicht erkennen ließ, wie Malewitsch das Verhältnis von Staatsmacht und Kunst reflektierte, zum anderen weil die Auseinandersetzung mit Malewitsch aufgrund von dessen kunsthistorischer und aktuellen Bedeutung den Rahmen dieser Abhandlung gesprengt hätte.
In der Untersuchung werden keine bestimmten Ausstellungen hervorgehoben. Ohne willkürlich gesetzte Höhepunkte lässt sich die historische Situation insgesamt und deren kunsthistorischer Widerhall am schlüssigsten darstellen.

[19] Hier sind nur einige der Beispiele genannt.

II. Kunstpolitische Lage in den Jahren 1917-1928

Die Entwicklung der Kunstpolitik war die Grundlage der Kunstkonzepte der russischen Avantgardisten. Der Überblick über die Kunstpolitik macht nachvollziehbar, in welchem historischen Rahmen die Avantgardisten ihre Konzepte entwickelt haben. Darin liegt der Stellenwert des folgenden Kapitels.
Der Fokus liegt auf der Kunstpolitik in den ersten Jahren der Entstehung der Sowjetrepublik 1917-1921, da diese Jahre die Richtung erkennen lassen, in der die Kunstpolitik sich weiter entwickeln sollte. Die Avantgardisten spielten kulturpolitisch insofern eine bedeutende Rolle, als sie Mitarbeiter der Abteilung für Bildende Künste beim Narkompros waren. Die Abteilung für Bildende Künste war damals das Hauptorgan für alle Kunstfragen. Aufgrund der Bedeutung dieses Organs sind die ersten Seiten des folgenden Kapitels der Abteilung für Bildende Künste gewidmet. Kandinsky, Malewitsch und viele andere, die in der Abteilung tätig waren, entschieden über die Kunstausbildung im gesamten Land, sie gründeten neue Museen nach von ihnen entwickelten Prinzipien, führten verschiedene Staatsaufträge aus. Es ist wichtig zu verstehen, unter welchen politischen Bedingungen diese Künstler ihre Kunsttheorien entwickelten und wie sie an den politischen Entscheidungen in Russland mitwirkten.
Das Ausmaß der Zugehörigkeit der Avantgardisten zur Abteilung für Bildende Künste ist in der Forschung noch nicht endgültig geklärt. Doch es ist davon auszugehen, dass die Tätigkeit der Abteilung alle damaligen Vertreter dieser Kunstrichtung betraf, denn sie war das wichtigste politische Organ in Kulturfragen. Trotz ihrer Bedeutung und zahlreicher von ihr initiierter künstlerischer Aktivitäten wurde die Kunstpolitik der Abteilung von Politikern und vom Publikum als misslungen eingestuft. Ausführlich wird nachstehend der Bedeutungsverlust der Abteilung für Bildende Künste dargestellt, um verständlich zu machen, warum die Avantgardisten in so einer wichtigen politischen Position ihren Einfluss verloren. Es wird den Gründen für den Bedeutungsverlust nachgegangen.
Weiter wird das Konzept „Künstlerische Kultur“ dargestellt. Es soll gezeigt werden, wie dieses Konzept die Kunstpolitik und die Kunstentwicklung der russischen Avantgardisten beeinflusste.
Im folgenden Kapitel geht es außerdem um die kunstpolitische Entwicklung nach dem Bürgerkrieg in den Jahren 1922-1928. Der Überblick über diese Jahre ist bedeutsam, da die Avantgardisten in diesem Zeitraum kunstpolitisch ihre bedeutende Rolle verloren.

1. Überblick über die Hauptrichtungen in der Kunstpolitik in den ersten Jahren der Sowjetrepublik

Hauptrichtung der damaligen Kunstpolitik war die Ausbildung der ungebildeten und teils analphabetischen Bevölkerung sowie die Verbreitung der kommunistischen Ideen. Die Propaganda des Kommunismus war während der ersten Jahre der Sowjetrepublik insbesondere wichtig, weil die Bolschewiki den anderen Ländern die Sonderrolle Russlands als erstem kommunistischen Land der Welt beweisen mussten. Sie beanspruchten die Anerkennung anderer Länder und suchten nach Selbstbestätigung als neues kommunistisches Land. Russlands Sonderrolle im Vergleich mit den westeuropäischen Ländern sollte sich auch in Kunst und Kultur ausprägen.
Zum Zweck der Volksbildung und Volksaufklärung wurde am 9. November 1917 die Staatliche Kommission für Volksbildung gegründet, deren Ziel die Aufhebung des Analphetismus unter Bauern und Arbeiter war. Bei dieser Kommission war die Abteilung für Bildende Künste angesiedelt worden. Nur wenige Monate später wurde die Kommission wieder aufgelöst. Am 18. Juni 1918 wurde das Volkskommissariat für Volksaufklärung der

RSFSR gegründet, das wichtigste politische Organ für Kulturpolitik. Die Abteilung für Bildende Künste war ab dem Juni 1918 bei diesem Organ angesiedelt. Diese Abteilung war zuständig für die Kunstpolitik. In den ersten Jahren nach der Oktoberrevolution waren die russischen Avantgardisten ihre Mitarbeiter.
Die Aufgaben der Abteilung für Bildende Künste waren sehr unterschiedlich, bezogen sich jedoch auf Volksaufklärung und die Propagierung der bolschewistischen Regierung. Diese rief verschiedene propagandistische Aktionen ins Leben, deren Realisierung in Händen avantgardistischer Künstler lag. Sie schufen in Lenins Auftrag Denkmäler zum Andenken an bedeutende kommunistische Revolutionäre, marxistische Philosophen und Schriftsteller. Diese Aktion wurde als „Monumentalpropaganda“ bezeichnet. Die Akademie für bildende Künste als „veraltete Lehrstelle“ der imperialistischen Kaiser wurde durch Initiative der Avantgardisten und mit Lenins Dekret geschlossen. Die vorrevolutionären Kunstschulen wurden durch die Freien Staatlichen Werkstätten ersetzt, in denen Bauern und Arbeiter Kunst lernen können sollten. Diese Maßnahmen in der künstlerischen Bildung sollten die Situation der Volksbildung verbessern. Es wurde die INChUK gegründet, ein Diskussionspodium für die Entwicklung der russischen Avantgarde, das institutionell der Abteilung für Bildende Künste zugehörte.
Nach Auflösung des freien Kunstmarktes war der Ankauf von Kunstwerken nun Angelegenheit des Staates und wurde der Abteilung für Bildende Künste übergeben. Die Abteilung war auch mit der Reform des Museumswesens und der Neugründung von Museen befasst. Vor allem entwickelten die Mitarbeiter der Abteilung für Bildende Künste ein neues Kunstkonzept für die künftige Kunstentwicklung, die „Künstlerische Kultur“. Sie bildete die Grundlage sowohl für die Lehre in den Freien Staatlichen Werkstätten, als auch für den Aufbau der neuen Museen. Die „Künstlerische Kultur“ beeinflusste das Ausstellungswesen im Land und wurde meiner Meinung nach auch für die Ausstellungen in Deutschland verwendet.

2. Aufbau und Funktionen der Abteilung für Bildende Künste

Im Folgenden geht es um den Aufbau der Abteilung für Bildende Künste. An den Bezeichnungen der Unterabteilungen ist abzulesen, wie die Mitarbeiter der Abteilung für Bildende Künste die Kunstgattungen betrachteten. Weiter wird ausgeführt, was unter „künstlerische Produktion“ und „künstlerische Arbeiten“ zu verstehen ist. Diese Bezeichnungen werfen ein Licht auf die kunsttheoretischen Überlegungen der Avantgardisten in der Abteilung.

Der Aufbau der Abteilung für Bildende Künste sowie die Zusammensetzung ihrer Mitglieder und deren Anzahl änderten sich ständig und können daher nur grob dargestellt werden. Ausführungen zur Struktur der Abteilung, ihrem breiten Aufgabenspektrum und der kulturpolitischen Situation in der damaligen Zeit finden sich im Bericht von Šterenberg[20], dem Leiter der Allrussischen und Petrograder Abteilungen für Bildende Künste, vom April 1919. Auf diese Quelle stütze ich mich im Weiteren. Einschränkend sei angemerkt, dass die folgende Darstellung nur die im Frühling 1919 vorhandene Struktur wiedergibt. Dieser Zeitpunkt wurde gewählt, da zu diesem Zeitpunkt der institutionelle Aufbau vorerst abgeschlossen war.

[20] Šterenberg, Otčët o dejatel’nosti Otdela Izobrazitel’nych Iskusstv Narkomprosa, (übers. Bericht über die Tätigkeit der Abteilung für Bildende Künste beim Narkompros), in: Izobrazitel’noe iskusstvo 1, 1919 (übers. Bildende Kunst.)

Laut Šterenbergs Bericht hatte die Abteilung die folgenden acht Unterabteilungen[21]:

1) für künstlerische Produktion (chudožestvennoj promyšlennosti)[22]
2) für Literatur und Verlagswesen (literaturno-izdatel'skaja)
3) für Theaterdekorationen (teatral'no-dekoracionnaja)
4) für künstlerische Arbeiten (chudožestvennych rabot)
5) für Pädagogik (pedagogičeskaja)
6) für Architektur (architekturnaja)
7) für Kinematographie (kinematografičeskaja)
8) ein Internationales Büro (meždunarodnoe bjuro) [23]

Das Internationale Büro (Leiter: Lunačarskij, Mitglieder: Šterenberg, Tatlin, Dymšic-Tolstaja, Kandinskij, Punin und andere) sah seine Aufgabe in der Verbreitung der kommunistischen Ideen im Westen. Es verfasste Aufrufe an ausländische Künstler und verschickte sie in verschiedene Länder. Den ersten Aufruf erhielten deutsche Künstler, die auch darauf antworteten. Ihre Reaktion motivierte nicht zuletzt die Durchführung der Ersten Russischen Kunstausstellung 1922 in Berlin[24]. „Bereits am 3. 1. 1919 wurden ein Aufruf und Unterlagen nach Deutschland gesandt, am 5. 1. 1919 nach Frankreich; Aufrufe an britische, italienische, japanische und chinesische Künstler befanden sich bei Abschluss von Šterenbergs Rechenschaftsbericht in Vorbereitung. Geplant war die Gründung einer Kunstinternationale"[25].
Die Aufzählung der Funktionen der Unterabteilungen lässt die Bandbreite der Kunstpolitik in der Sowjetrepublik und ihre Charakteristika erkennen, dabei nicht zuletzt, wie stark die künstlerischen Aufgaben in der Abteilung für Bildende Künste mit der gesamten Politik in der Sowjetrepublik verflochten waren. Daraus lässt sich schließen, mit welchen Schwierigkeiten die Mitarbeiter der Abteilung zu tun hatten. Die Aufgaben der Unterabteilungen zeigen, den Vorrang der Ausbildung der Bauern und Arbeiter, denn sowohl die Unterabteilung für künstlerische Produktion, als auch die Unterabteilungen für Pädagogik, für Literatur und Verlagswesen und für Theaterdekorationen mussten „Kunst lehren" oder Grundkenntnisse über Kunst vermitteln und Kunst der breiten Bevölkerung verständlich machen. Außerdem mussten die Mitarbeiter der Unterabteilungen Staatsaufträge erfüllen, indem sie Städte dekorierten (zu Revolutionsfesten oder als „Monumentalpropaganda") oder neue Machtsymbole entwarfen (wie sowjetische Flaggen, Wappen). Die Verbreitung der

[21] Ausdrücke wie Unterabteilung, Abteilung, Sektion, Referat werden in den Dokumenten aus den zwanziger Jahren synonym verwendet, weshalb ihre Bedeutung nicht eindeutig ist. So verwendet z. B. Šterenberg in seinem im April 1919 verfassten Bericht über die Tätigkeit der Abteilung für Bildende Künste die Wörter „Abteilung", „Unterabteilung", „Sektion" für weitere Gliederungen innerhalb der Abteilung als Synonyme. Auch Begriffe wie Komitee, Kommission, Kollegium haben auf Russisch ähnliche Bedeutung und werden in den Dokumenten der damaligen Zeit synonym gebraucht. Die vorliegenden Übersetzungen ins Deutsche orientieren sich an der russischen Wortwahl, wobei es inhaltlich und funktionell zwischen den Begriffen Komitee, Kommission und Kollegium kaum Unterschiede gibt.
[22] "Künstlerische Produktion" war damals ein Bereich zwischen Kunstgewerbe und Industrie. Nach Drengenberg ging das Russische „chudožestvennaja promyšlennost'" „über das Deutsche „Kunstgewerbe" hinaus" und bezeichnete „jede Art von Güterherstellung mit nennenswertem künstlerischen Anteil vom Kunsthandwerk bis zur industriellen Fertigung und ‚Produktionskunst'". Drengenberg, S. 118, Anm. 118.
[23] Šterenberg, Otčët o dejatel'nosti Otdela Izobrazitel'nych Iskusstv Narkomprosa, (übers. Bericht über die Tätigkeit der Abteilung für Bildende Künste beim Narkompros), in: Izobrazitel'noe iskusstvo 1, 1919 (übers. Bildende Kunst); Zit. und übers. ins Deutsche nach Drengenberg, Hans-Jürgen, Die sowjetische Politik auf dem Gebiet der bildenden Kunst von 1917 bis 1934, Wiesbaden 1972, S. 118.
[24] Ausführlicher s. Kapitel über die Erste Russische Kunstausstellung 1922.
[25] Šterenberg, Otčët o dejatel'nosti Otdela Izobrazitel'nych Iskusstv Narkomprosa, (übers. Bericht über die Tätigkeit der Abteilung für Bildende Künste beim Narkompros), in: Izobrazitel'noe iskusstvo 1, 1919 (übers. Bildende Kunst), S. 78; Drengenberg, Hans-Jürgen, Die sowjetische Politik auf dem Gebiet der bildenden Kunst von 1917 bis 1934, Wiesbaden 1972, S. 121.

kommunistischen Ideen im Westen lag in Händen der Künstler aus dem Internationalen Büro. Alle diesen Aufgaben stimmen mit den damaligen allgemeinen Zielen der Kulturpolitik überein.
Dabei vermischten sich „rein" künstlerische Aufgaben der Unterabteilungen (wie Reform der Kunstschulen, Gründung neuer Museen) mit den «politischen» (Staatsaufträge). Letztlich gab es keine klare Grenze zwischen Kunst und Politik, was die Künstler in der Abteilung dazu brachte, sich selbst als Politiker zu verstehen.
Die Abteilung für Bildende Künste bekam nicht nur Staatsaufträge – unmittelbar von Lenin oder von Lunačarskij. Die Künstler der Abteilung selbst trafen kunstpolitische Entscheidungen. So waren die Gründungen neuer Museen, die Reform der künstlerischen Lehrstätten, die Gründung von INChUK Ergebnisse ihrer eigenständigen Arbeit, während der Plan der „Monumentalpropaganda" und die Ausschmückung der Städte von der Politik bestellt waren. Aufgrund ihres politischen Gewichts nahmen sich Künstler als Erzieher für das ganze Land wahr und beanspruchten daher Funktionen der Politiker, was später zu Konfrontationen führte. Diese Position der Künstler belegt die am 7. Februar 1919 auf der Sitzung des Kollegiums der Abteilung für Bildende Künste angenommene Deklaration[26]. Darin verlangen Künstler, die Museumsverwaltung sei in die Hände der Künstler und nicht der Museumsmitarbeiter zu übergeben. Es heißt dort: „In dem Maße, wie der Künstler sich als schöpferische Kraft auf dem Gebiet der Kunst erweist, fällt es in seine Aufgaben, der Leiter der künstlerischen Erziehung[27] des Landes zu sein[28]".
Der Überblick über die Unterabteilungen lässt die Schwierigkeiten erkennen, die zu Widersprüchen in der von der Abteilung verfolgten Kunstpolitik führten. Zum Beispiel überschnitten sich viele Aufgaben der verschiedenen Unterabteilungen. So waren sowohl die Unterabteilung für künstlerische Produktion als auch die für Pädagogik für Ausbildung zuständig. Die Mitarbeiter hielten gleichzeitig verschiedene Posten und waren für mehrere Aufgaben zuständig. So war Malewitsch sowohl Leiter der Unterabteilung für Kunst und Bauwesen als auch Sektionsleiter in der Unterabteilung für Museumswesen. Das erschwerte die kunstpolitischen Entscheidungen und führte später zum Misslingen der Kunstpolitik.

3. Bedeutungsverlust der Abteilung für Bildende Künste

Im Laufe der folgenden Jahre verlor die Abteilung für Bildende Künste allmählich ihre Bedeutung. Das hatte Auswirkungen auch auf die avantgardistische Kunstrichtung, da die Mitarbeiter dieser Abteilung Avantgardisten waren. Im Weiteren werden der Prozess der Schwächung der Abteilung für Bildende Künste als politisches Organ und die Schwächung der avantgardistischen Kunstrichtung dargestellt. Es wird erörtert, welche politischen Maßnahmen die Abteilung für Bildende Künste ergriff und wie Publikum und Politiker darauf reagierten. Abschließend geht es um die Diskussionen unter den Avantgardisten, um zu zeigen, wie gespalten diese Kunstrichtung war. Der Überblick über Kampagnen gegen die Avantgardisten lässt erkennen, warum es der Avantgarde nicht gelang, die tonangebende Kunstrichtung im frühen Sowjetstaat zu werden.

[26] Deklaracija Otdela izobrazitel'nych iskusstv i chudožestvennoj promyšlennosti po voprosu o principach muzeevedenija, prinjataja kollegiej otdela v zasedanii 7 fevralja 1919 (übers. Die während der Versammlung der Abteilung für Bildende Künste am 7. Februar 1919 angenommene Deklaration über die Fragen der Prinzipien des Museumswesens), in: Izobrazitel'noe iskusstvo 1 (übers. Bildende Kunst), 1919, S. 85.
[27] russ. „vospitanie". Darunter wird sowohl (Aus)bildung, Erziehung als auch Aufklärung verstanden.
[28] Quelle: Izobrazitel'noe iskusstvo 1 (übers. Bildende Kunst), 1919, S. 85, Übersetzung ins Deutsche: Drengenberg, Hans-Jürgen, Die sowjetische Politik auf dem Gebiet der bildenden Kunst von 1917 bis 1934, Wiesbaden 1972, S. 367f, Anl. 30.

3.1. Kritik an der Kunstpolitik der Abteilung für Bildende Künste

Die von der Abteilung für Bildende Künste durchgeführte „Monumentalpropaganda“ wurde stark kritisiert. Dem Publikum (darunter auch kommunistischen Politikern) gefielen die Denkmäler nicht, da sie die bedeutenden kommunistischen Persönlichkeiten zu „modern“ darstellten. Man forderte ihre Entfernung von den Straßen. Das Misslingen der Aktion „Monumentalpropaganda“ wurde jedoch nicht dem Auftraggeber Lenin, sondern den avantgardistischen Künstlern zur Last gelegt[29].
Ähnliches ergab sich im Zusammenhang mit der feierlichen Ausschmückung der Städte zum 1. Mai und zum Sieg der Oktoberrevolution. Diese Ausschmückungen wurden anfangs von Avantgardisten realisiert. Sie wählten die Dekorationsentwürfe sehr streng aus. Später, zum Tag der Roten Armee am 23. Februar 1919, beauftragte das Moskauer Militärische Kommissariat den Künstler P.I. Subbotin-Permjak damit, die Hauptstadt zu dekorieren. Er übertrug diesen Auftrag den Studenten der Ersten Freien Staatlichen Werkstätte in Moskau. Anders als die Avantgardisten wählte er deren Entwürfe jedoch nicht streng aus und es entging ihm, dass z.B. die Soldaten der Roten Armee grotesk dargestellt wurden. Das hatte wütende Reaktionen in den Zeitungen zur Folge, wo man die Kunst der “Kubisten“ als „entartet“ bezeichnete[30]. Wiederum wurde dies nicht dem Militärischen Kommissariat, sondern den Avantgardisten aus der Abteilung für Bildende Künste angekreidet[31].
Infolge der misslungenen Ausschmückung zum 23. Februar 1919 wurde den Avantgardisten die festliche Dekoration von Petrograd und Moskau zum 1. Mai 1919 verweigert. Es folgte eine von vielen Seiten geführte Kampagne gegen die avantgardistische Kunstbewegung. Sie wurde u.a. durch Mitglieder des Proletkul’t lanciert, da der Proletkul’t in der Kunstpolitik die Hauptrolle beanspruchte. Auch die Stadträte Lensovet und Mossovet bekämpften die Avantgarde und die Abteilung für Bildende Künste.
Im Sommer 1919 beendete die Abteilung für Bildende Künste ihren Streit mit dem Lensovet und dem Mossovet aufgrund der verschärften Lage im Bürgerkrieg. Es wurde der Abteilung wieder erlaubt, die Städte festlich zu dekorieren, was in Zusammenarbeit mit Künstlern verschiedener Kunstrichtungen zum 7. November 1919 auch geschah[32].
Noch eine weitere propagandistische Aktion scheiterte, nämlich die Bemalung des „Literarischen Zuges Nr.1“ (russ. „Literaturno-instruktorskij poezd nomer 1“), der am 26. Dezember 1918 in den Nordwesten gefahren war und dessen Bemalung das Publikum nicht verstand. Diese Bemalung war von Künstlern der Gewerkschaft der Maler neuer Kunst ausgeführt worden, mit der die Abteilung für Bildende Künste kooperierte. Daraufhin wurde ihnen der Auftrag für die Bemalung weiterer Züge entzogen[33]. Wiederum wurde das Scheitern dieser propagandistischen Aktionen den Avantgardisten zur Last gelegt, was die Anzahl ihrer Gegner erhöhte.
Politisch besonders gravierend war der Vorwurf gegen die Avantgardisten und die Abteilung für Bildende Künste, sie zerstörten die gesamte Kunstausbildung. Diese Anschuldigung

[29] weiterführende Literatur zum Plan der „Monumentalpropaganda“ mit den Quellen aus den Archiven Tolstoj V.P. (Hrsg.), Chudožestvennaja žizn’ sovetskoj Rossii 1917-1932 (übers. Künstlerisches Leben in Sowjetrussland 1917-1932), Moskva 2010, S.35-170; Krusanov, A.V., Futurističeskaja revoljucija: 1917 – 1921 (übers. Futuristische Revolution 1917-1921), Moskva, 2003, T.2, Kn. 1, S. 61-70; Drengenberg, Die sowjetische Politik auf dem Gebiet der bildenden Kunst von 1917 bis 1934, Wiesbaden 1972, S. 181-291.
[30] Quelle: Boreckaja M. O chudožestvennych nedonoskach (übers. Über die künstlerischen Bastarde), in: Kommunar 91, 1919, 30 aprelja (übers. 30. April), S.2f.; zit. nach Krusanov, A.V., Futurističeskaja revoljucija: 1917 – 1921 (übers. Futuristische Revolution 1917-1921), Moskva, 2003, T.2, Kn. 1, S. 81.
[31] vgl. Krusanov, A.V., Futurističeskaja revoljucija: 1917 – 1921 (übers. Futuristische Revolution 1917-1921), Moskva, 2003, T.2, Kn. 1, S.81.
[32] Boreckaja M. O chudožestvennych nedonoskach (übers. Über die künstlerischen Bastarde), in: Kommunar 91, 1919, 30 aprelja (übers. 30. April), S.2f.; zit. nach Krusanov, A.V., Futurističeskaja revoljucija: 1917 – 1921 (übers. Futuristische Revolution 1917-1921), Moskva, 2003, T.2, Kn. 1, S. 80-85.
[33] Krusanov 2003, S. 36.

stützte sich auf die Schließung der Akademie für Bildende Künste und das Scheitern des Programms in den Freien Staatlichen Werkstätten.

Die Freien Staatlichen Werkstätten hatten die vorrevolutionären Kunstschulen ersetzt. Sie verstanden sich freiheitlich aufgrund folgender Prinzipien: „1) Jede Person über sechzehn Jahre kann zur Ausbildung zugelassen werden, unabhängig von ihrer Vorbildung; 2) jedermann kann Lehrer werden; 3) Studierende wählen ihre Lehrer selbst aus“[34]. Da in den Freien Werkstätten jedoch ein einheitliches Lehrprogramm fehlte, kam es zu unsystematischem Unterricht. Sowohl Lehrkräfte als auch die Studierenden waren damit unzufrieden und machten die Mitarbeiter der Abteilung für Bildende Künste für die gesamte Situation verantwortlich. Im Jahr 1920 wurde das Prinzip der Freien Staatlichen Werkstätten überarbeitet: Die Mitarbeiter vom „Institut für Künstlerische Kultur“ (russ. Institut hudožestvennoj kul’tury, abg. INChUK), die parallel zu ihrer Tätigkeit im Institut Kunst unterrichteten, erstellten in Zusammenarbeit mit der Abteilung für Bildende Künste ein einheitliches Lehrprogramm. Dieses Programm lag der neu errichteten „Höheren Staatlichen Künstlerisch-Technischen Werkstätte“ (russ. Vyššie Gosudarstvennye chudožestvenno-techičeskie masterskie, abg. VChUTEMAS) zugrunde[35].
Das Studium in VChUTEMAS war dreistufig. Es umfasste einen Vorbereitungskurs, die propädeutischen Disziplinen (Grundstudium) und das Fachstudium. Die propädeutischen Disziplinen legten die Grundlagen für das Fachstudium und waren gut strukturiert. Dieses System der propädeutischen Fächer machte VChUTEMAS ,dem russischen Kunsthistoriker Chan-Magomedov zufolge, „einzigartig“[36] und hebt es positiv von der Arbeit in den Freien Werkstätten ab, in denen kaum ein strukturiertes Lernen möglich gewesen war.
Unabhängig von dieser Umstrukturierung wurde der Abteilung für Bildende Künste vorgeworfen, in VChUTEMAS unterrichteten nur Künstler der avantgardistischen Kunstrichtung[37]. Diese Unterstellung lieferte den Widersachern der Abteilung zusätzliche Argumente.
Darüber hinaus wurde den Futuristen vorgehalten, sie hätten „falsche“ Werke der zeitgenössischen Kunst mit staatlichen finanziellen Mitteln gekauft. Die Künstler aus der Abteilung für Bildende Künste konnten selbst und ohne direkten Einfluss von Lunačarskij entscheiden, welche Kunstwerke welcher Künstler mit den finanziellen Mitteln des Staates erworben werden sollten. In den diversen Debatten und Auseinandersetzungen über die Auswahl der Künstler und deren Kunstwerke setzte sich Malewitsch durch. Bei einer Sitzung am 10.-11. September 1918 wurde die von ihm vorgeschlagene Namensliste angenommen, bei der nächsten Sitzung am 17. September 1918 erweitert und schließlich von Lunačarskij

[34] Quelle: Instrukcija priëma učaščichsja v Svobodnye Gosudarstvennye Chudožestvennye Masterskie (übers. Instruktion für die Aufnahme von Studierenden in die Freien Staatlichen Kunstwerkstätten), Položenie o Svobodnych Gosudarstvennych Chudožestvennych Masterskich Rossijskoj Federativnoj Respubliki (übers. Ordnung für die Freien Staatlichen Kunstwerkstätten der Russischen Föderativen Republik), Instrukcija vyborov rukovoditelej Svobodnych Gosudarstvennych Chudožestvennych Masterskich (übers. Instruktion für die Wahl der Leiter an den Freien Staatlichen Kunstwerkstätten) s. Drengenberg, Die sowjetische Politik auf dem Gebiet der bildenden Kunst von 1917 bis 1934, Wiesbaden 1972, Anl. 12-14, S. 345-347, (Deutsche Übersetzung russischer Originaltexte: Drengenberg).
[35] vgl. Chan-Magomedov, S.O., Architektura sovetskogo avangarda (übers. Architektur der sowjetischen Avantgarde), Moskva 1996. Vollständiges Buch auch online verfügbar (Letzter Zugriff 5.03.2016). http://www.alyoshin.ru/Files/publika/khan_archi/khan_archi_1_040.html
[36] vgl. Chan-Magomedov, S.O., Architektura sovetskogo avangarda (übers. Architektur der sowjetischen Avantgarde), Moskva 1996. Vollständiges Buch auch online verfügbar (Letzter Zugriff 5.03.2016). http://www.alyoshin.ru/Files/publika/khan_archi/khan_archi_1_032.html
[37] Chlebnikov L.M., Bor’ba realistov i futuristov vo VChUTEMASe (übers. Kontroverse zwischen den Realisten und Futuristen in VChUTEMAS), in: Bazanov V.G., Blagoj D.D., Dubovikov A.N. und andere (Hrsg.), V.I.Lenin i A.V. Lunačarskij. Perepiska, doklady, dokumenty (übers. Korrespondenz, Vorträge, Dokumente), Moskva 1971, T. 80 (Band 80). Vollständiges Buch auch online verfügbar (Letzter Zugriff 7.03.2016). http://lunacharsky.newgod.su/lib/lenin-i-lunacharskij/borba-realistov-i-futuristov-vo-vhutemase-novye-materialy

bestätigt[38]. Am 26. März 1919 wurde die überregionale Vereinigte Kommission, bestehend aus Mitgliedern der Abteilung für Bildende Künste und Museumsmitarbeitern gebildet, die für Ankäufe zuständig sein sollte. Die tatsächlich getätigten Ankäufe erfolgten jedoch nicht nur durch diese Kommission, sondern auch durch lokale, bei den Moskauer und Petrograder Kollegien für Kunst und Kunstgewerbe ansässigen weiteren Ankaufskommissionen. Diese lokalen Kommissionen handelten unabhängig. Die von Lunačarskij ursprünglich bestätigte Liste wurde dadurch irrelevant[39].
Unstimmigkeiten zwischen den Künstlern über die Auswahl der Kunstwerke sowie die parallele Arbeit der Vereinigten Kommission und der lokalen Moskauer und Petrograder Kunstkollegien führten zu einem unsystematischen Ankauf von Kunstwerken. Die Situation verschlechterte sich weiter, weil Ende November 1919 die staatlichen Gelder ausliefen. Die bisherige Tätigkeit der Abteilung für Bildende Künste wurde scharf kritisiert. Die Kommission sollte „eine entschiedenere Kunstpolitik durchführen und, wie auch auf allen anderen Gebieten, sollte der Staat einen entschiedeneren Kurs in der Kunst halten“[40]. Dabei war jedoch unklar, welcher Kurs gehalten werden musste. Es wurde entschieden, eine neue Ankaufsliste zu erstellen und eine neue Kommission zu bilden. Tatsächlich änderte sich jedoch an der gesamten Situation nicht viel. Solche Ankäufe erfolgten weniger als ein Jahr lang bevor sie ausgesetzt wurden. Die Kommission trat am 19. November 1920 zum letzten Mal zusammen und wurde dann aufgelöst[41].

3.2. Lenins Kritik

Kritik an der Abteilung für Bildende Künste und an den sich mit ihr identifizierenden Avantgardisten kam sogar von höchster Stelle, nämlich von Lenin selbst. Darin scheint die unheilvolle Verknüpfung von Unverständnis, Voreingenommenheit und politischer Konkurrenz auf.
Im Jahr 1920 wurde Lenins Brief „Über Proletkul’te“ veröffentlicht. In diesem Brief warf Lenin die Organisation „Proletkul’te“ und die avantgardistische Bewegung, die er als „Futurismus“ bezeichnete, in einen Topf und übte scharfe Kritik an beiden. Lenin bezeichnete den „Futurismus“ in seinem Brief als „unsinniger perverser Geschmack“[42]. „Proletkul’t“ hatte zwar nichts mit dem „Futurismus“ zu tun, Mitglieder der Organisation schlossen sich jedoch Lenins Meinung an, der Futurismus sei dem Proletariat „feindlich“[43]. Lenins Brief löste eine Welle antiavantgardistischer Kampagnen aus. Er machte die Distanz des Staates von der Avantgarde unmissverständlich.

---

[38] vgl. Post, Christiane, Künstlermuseen: die russische Avantgarde und ihre Museen für Moderne Kunst, Berlin 2012, S. 47f.
[39] Quelle: Protokoll der 26. Sitzung der Museumskommission vom 12. November 1919, RGALI, f. 665, op.1, ed. chr. 6, 1.57; vgl. Krusanov, A.V., Futurističeskaja revoljucija: 1917 – 1921 (übers. Futuristische Revolution 1917-1921), Moskva, 2003, T.2, Kn. 1, S. 244; Post, Christiane, Künstlermuseen: die russische Avantgarde und ihre Museen für Moderne Kunst, Berlin 2012, S. 91.
[40] Quelle: Chudožestvennaja žizn’, in: Žiz’n iskusstva 310, 5 dekabrja (übers. vom 5. Dezember) 1919; zit. nach Krusanov, A.V., Futurističeskaja revoljucija: 1917 – 1921 (übers. Futuristische Revolution 1917-1921), Moskva, 2003, T.2, Kn. 1, S. 235f.; und zit. nach Post, Christiane, Künstlermuseen: die russische Avantgarde und ihre Museen für Moderne Kunst, Berlin 2012, S. 79 (Übersetzung: C. Post).
[41] Quelle: Protokoll der 26. Sitzung der Museumskommission vom 12. November 1919, RGALI, f. 665, op.1, ed. chr. 6, 1.57; vgl. Krusanov 2003, S. 244, Post 2012, S. 80.
[42] Quelle: Lenin, O Proletkul’tach. Pis’mo ZK RKP (übers. Über Proletkul’ten, Brief an das Zentralkomitee der KPdSU), in: „Pravda“ 270, 1 dekabrja 1920, S. 1, (Übersetzung vollständig bei Drengenberg, Die sowjetische Politik auf dem Gebiet der bildenden Kunst von 1917 bis 1934, Wiesbaden 1972, S. 331-333).
[43] vgl. Mazaev, A.I., Iskusstvo i bol’ševizm 1920-1930e gg. (übers. Kunst und der Bolschewismus), Moskau 2007, S. 48f.

Sehr wahrscheinlich hatte Lenin die Avantgardisten auch deshalb angegriffen, weil sie sich als Mitgestalter der Politik verstanden und dadurch auf seine politische Rolle übergriffen. Lenin sah sich selbst jedoch als Oberhaupt der Kulturpolitik und wollte Konkurrenten, nämlich die avantgardistischen Künstler (bzw. die Mitarbeiter der Abteilung für Bildende Künste, unter denen die Avantgardisten die Mehrheit bildeten) nicht zulassen.

Die Art der auf die Abteilung für Bildende Künste ausgeübten Kritik zeigt, dass nicht nur die Kunstpolitik der Abteilung verurteilt wurde, sondern die offensichtliche Absicht ihrer Mitarbeiter, Oberhand über die Kunstpolitik zu gewinnen. Außerdem wurde beanstandet, die Abteilung für Bildende Künste arbeite nur mit avantgardistischen Künstlern zusammen und fördere also nur die avantgardistische Kunstrichtung. Den Mitarbeitern der Abteilung wurde vorgeworfen, sie allein hätten über die gesamte Kunstpolitik im Lande entschieden, ohne sich mit anderen Intellektuellen abzustimmen. Diese Aussagen sind strittig.

Wenn man annimmt, die Abteilung für Bildende Künste habe die Oberhand über die künstlerische Ausbildung gehabt, übersieht man den Einfluss von Studentenbewegung und Protesten der Lehrer in den Ausbildungsstätten, die tatsächlich sehr aktiv das Ausbildungssystem mitgestalteten. Auch die Annahme, die Abteilung habe die alleinige Zuständigkeit für die Gründung neuer Museen für zeitgenössische Kunst an sich gezogen, lässt außer Acht, dass die Avantgardisten aus der Abteilung für Bildende Kunst die Museumskonferenz 1919 mit Vertretern verschiedener Kunstrichtungen und mit den Museumsmitarbeitern einberufen hatten. Auch bei der Gründung von INChUK handelten die Mitarbeiter der Abteilung für Bildende Künste nicht eigenmächtig. Zwar wurde das Programm vom INChUK von Kandinskiy entworfen, dem Mitglied der Abteilung für Bildende Künste, an den Sitzungen vom INChUK nahmen aber Vertreter aller Kunstrichtungen teil. Die zum 1. Mai 1918 von der Abteilung für Bildende Künste durchgeführte festliche städtische Ausschmückung ist ebenfalls kein Beleg dafür, dass andere Kunstrichtungen ausgegrenzt wurden. Auch hierfür wurden andere Kunstgruppierungen eingeladen. Diese lehnten die Einladung jedoch ab, weil sie mit den Avantgardisten aus der Abteilung für Bildende Künste nicht zusammenarbeiten wollten. Die Abteilung kooperierte also nachweislich mit Vertretern verschiedener Kunstrichtungen und verfolgte nicht nur eine avantgardistische Ausrichtung.

Zu weiterer Kritik kam es im Zusammenhang mit den Ereignissen in VChUTEMAS, in der Hochschule, die von der Abteilung für Bildende Künste ins Leben gerufen worden war.

Hier schaltete sich Lenin persönlich ein. Im Gründungsdekret für VChUTEMAS vom 18. Dezember 1920 [44] hatte er gefordert, eine „Einführung in die Grundlagen der kommunistischen Gesellschaft“ sei in den Lehrplan aufzunehmen und präzisierte, diese Grundkenntnisse sollten nicht nur in einem einführenden, sondern in allen Kursen vermittelt werden, d.h. Bestandteil des gesamten Lehrplans bilden“[45]. Ganz offensichtlich schwebte Lenin eine künstlerische Hochschule vor, die in dem Sinne politisch war, dass die Studierenden durch ihre Werke zu Protagonisten des kommunistischen Systems wurden. Neben dem politischen Aspekt war für Lenin wichtig, dass die Kunsthochschule wirtschaftliche Zwecke erfüllt. Entsprechend heißt es im Gründungsdekret, VChUTEMAS sei „eine technisch-gewerbliche Kunst-Fachhochschule mit dem Ziel der Ausbildung von

[44] Dekret Soveta Narodnych Komissarov o Moskovskich Vyssich gosudarstvennych chudožestvenno-techičeskich masterskich. In: Sobranie uzakonenij i rasporjaženij rabočego i krest’janskogo pravitel’stva (übers. aus dem Altrussischen Sammlung der Gesetze und Verordnungen der Regierung für Arbeiter und Bauern), Nr.98, 19 dekabrja (übers. vom 19 Dezember) 1920, stat’ja 522 (übers. Artikel 522).

[45] In dem Dekret heißt es folglich: „3) In den Vorbereitungskurs der Werkstätten finden in erster Linie Arbeiter Aufnahme, von denen für die Aufnahme in diesen Kurs keinerlei fachliche Vorbildung verlangt wird. Anmerkung: In allen Kursen ist der Unterricht in politischen Grundkenntnissen und den Grundlagen der kommunistischen Weltanschauung obligatorisch”: zit. nach Drengenberg, Die sowjetische Politik auf dem Gebiet der bildenden Kunst von 1917 bis 1934, Wiesbaden 1972, S. 347f. (Übersetzung: Drengenberg).

Meisterkünstlern mit Hochschulqualifikation für das Gewerbe sowie von Instruktoren und Lehrern für die technische Berufsbildung"[46].
Lenin besuchte am 25. Februar 1921 sogar das Studentenwohnheim von VChUTEMAS[47]. Er diskutierte ausführlich mit den Bewohnern, nachdem das Zentralkomitee der Kommunistischen Partei am 10. Dezember 1920 einen von S.A. Bogdanov, dem Leiter der studentischen Kommission, und dem Dozenten E.A. Kacman, beide bei VChUTEMAS tätig, unterschriebenen Brief empfangen hatte. Darin wurde der Abteilung für Bildende Künste vorgeworfen, sie habe „keine objektive pädagogische Methodik" erarbeitet und bevorzuge nur die avantgardistische Kunstrichtung. Es wurde mitgeteilt, 150 Studierende wollten nicht „von den Futuristen" unterrichtet werden und hätten ihre eigene Gruppe gebildet. Es wurde gebeten, ihre Gruppe als eine autonome Freie Werkstatt anzuerkennen und sie zu unterstützen[48].
Nach mehreren Versammlungen der Abteilung für Bildende Künste mit der Gruppe Bogdanovs im Winter-Frühling 1921, sowie der im Februar 1921 durchgeführten Inspektion in VChUTEMAS, der Ernennung von N. Al'tman als Leiter der Abteilung für Bildende Künste an Stelle von Šterenberg am 14. April 1921 und dem zweiten an das Zentralkomitee der Kommunistischen Partei gerichteten Brief der Gruppe Bogdanovs vom 13. Juni 1921 wurde in der Versammlung am 20. Oktober 1921 beschlossen, den realistischen Künstlern mehr Spielraum zu geben und ihnen zu ermöglichen, ihre Werkstätte in VChUTEMAS zu eröffnen, was letztendlich auch geschah[49]. Unter anderem dies hatte längerfristig zur Folge, dass die realistische Kunstrichtung die einzige staatlich anerkannte Kunstrichtung wurde.

3.3. Diskussionen unter den Avantgardisten

Zur Schwächung der Abteilung für bildende Künste trugen nicht nur Politiker bei, sondern auch die Künstler selbst, was in der Forschung oft außer Acht gelassen wird. Die avantgardistische Bewegung war nie einheitlich gewesen und seit Beginn des Jahrhunderts durch zahlreiche Diskussionen und Debatten gekennzeichnet. Ein kurzer Überblick ist hier erforderlich, damit verständlich wird, warum die avantgardistische Kunstrichtung keine künstlerische Hauptrichtung mit staatlicher Billigung wurde.

---

[46] Quelle: Dekret Soveta Narodnych Komissarov o Moskovskich Vyssich gosudarstvennych chudožestvenno-techičeskich masterskich (übers. Dekret des Rates der Volkskommissare über die Moskauer Höheren Staatlichen Künstlerisch-Technischen Werkstätten); zit. nach Drengenberg, Die sowjetische Politik auf dem Gebiet der bildenden Kunst von 1917 bis 1934, Wiesbaden 1972, S. 347f. (Übersetzung: Drengenberg).
[47] Quelle: Sen'kin, S. Ja., Lenin v kommune VChUTEMASa (übers. Lenin in der Kommune von VChUTEMAS), in: V.V.Grigorenko, N.K. Gudzija und andere (Hrsg.), V. Majakovskij v vospominanijach sovremennikov (übers. Majakovskij nach den Erinnerungen der Zeitgenossen), Moskva 1963 (am ausführlichsten); Krupskaja N.K., Čto nravilos' Il'iču iz chudožestvennoj literatury (übers. Was Lenin an der Literatur gefiel), in: Krutikova N.I. (Hrsg.), Lenin V.I. O literature i iskusstve (übers. Über Literatur und Kunst), Moskva 1969, S. 629; vgl. Drengenberg, Hans-Jürgen, Die sowjetische Politik auf dem Gebiet der bildenden Kunst von 1917 bis 1934, Wiesbaden 1972, Anm. 307, S. 176.
[48] Chlebnikov L.M., Bor'ba realistov i futuristov vo VChUTEMASe (übers. Die Kontroverse zwischen den Realisten und Futuristen in VChUTEMAS), in: Bazanov V.G., Blagoj D.D., Dubovikov A.N. und andere (Hrsg.), V.I.Lenin i A.V. Lunačarskij. Perepiska, doklady, dokumenty (übers. Korrespondenz, Vorträge, Dokumente), Moskva 1971, T. 80 (Band 80). Vollständiges Buch auch online verfügbar (letzter Zugriff 7.03.2016). http://lunacharsky.newgod.su/lib/lenin-i-lunacharskij/borba-realistov-i-futuristov-vo-vhutemase-novye-materialy.
[49] Quelle: Dekret Soveta Narodnych Komissarov o Moskovskich Vyssich gosudarstvennych chudožestvenno-techičeskich masterskich (übers. Dekret des Rates der Volkskommissare über die Moskauer Höheren Staatlichen Künstlerisch-Technischen Werkstätten); zit. nach Drengenberg, Die sowjetische Politik auf dem Gebiet der bildenden Kunst von 1917 bis 1934, Wiesbaden 1972, S. 347f. (Übersetzung: Drengenberg).

Die internen Auseinandersetzungen unter den Avantgardisten haben zwei Angelpunkte: 1) den Generationswechsel bei den abstrakten Künstlern[50], 2) die zunehmende Bedeutung der Produktionskunst (russ., proizvodstvenniki), einer Kunstbewegung, laut der ein Kunstwerk von Nutzen und zweckgemäß und nicht nur „l'art pour l'art" sein soll.
Zur jüngeren Generation der abstrakten Künstler gehörten Ivan Puni, Rodčenko und seine Anhänger, die Künstler Popova, Ekster, Vesnin, Stepanova sowie die Kunsttheoretiker Gan und Brik. In der älteren Generation fanden sich Malewitsch und Kandinsky. Die jüngere Generation erklärte den älteren Künstler „den Krieg"[51], wobei es um die Funktion der Kunst und die Schaffung einer neuen Umgebung für den neuen kommunistischen Menschen ging.
Etwa um das Jahr 1920 gewannen die Theoretiker der Produktionskunst an Bedeutung. Sie vertraten die Ansicht, ein Kunstwerk solle praktischen Zwecken dienen. Die abstrakte, reine Kunst ohne Funktion verlor in dieser Sichtweise ihre Bedeutung.
Aber auch die Produktionskunst war nicht einheitlich und ist durch Auseinandersetzungen mit den Konstruktivisten gekennzeichnet, deren Vertreter Rodčenko und seine Anhänger waren. Die Ereignisse in INChUK illustrieren die schwierigen damaligen Prozesse und zeigen, wie zerstritten auch die Vertreter der Produktionskunst und des Konstruktivismus waren.
Die frühe Entwicklung von INChUK lässt sich in drei große Etappen einteilen: 1) Mai-Herbst 1920 (V. Kandinsky), 2) Ende 1920-Frühling 1921 (A. Rodčenko), 3) Frühling- Herbst 1921 (O.Brik). V. Kandinsky entwarf das Statut des INChUK, in dem er die Erforschung des Einflusses der Kunstwerke auf die menschliche Psyche forderte[52]. A. Rodčenko und seine Gruppe opponierten gegen dieses Programm und forderten mehr Zweckmäßigkeit in der Kunst. Rodčenko gründete im November 1920 die Arbeitsgruppe für objektive Analyse.
Im Januar 1921 schied Kandinsky aus INChUK aus und A. Rodčenko wurde Leiter der Institution, womit sich auch deren inhaltliche Ausrichtung änderte. Kandinsky verließ Russland und begann seine Arbeit in Deutschland, wo er seine Kunstwerke ausstellte.
Auch unter Rodčenkos Leitung setzten die unterschiedlichen Kunstrichtungen ihre Auseinandersetzungen fort. So hatte die von Januar- April 1921 geführte Diskussion „Analyse des Begriffes Konstruktion - Komposition und Momente ihrer Abgrenzung" die Entstehung von zwei Gruppen zur Folge: die der Rationalisten, für die die Komposition die wichtigste Rolle spielte, und die der Konstruktivisten, für die die Konstruktion von entscheidender Bedeutung war. Vertreter der Rationalisten waren N. Ladovskij, A. Efimov, V. Krinskij, N. Dokučaev und andere. Zu den Konstruktivisten zählten A. Rodčenko, V. Stepanova, A. Gan, K. Ioganson, K. Meduneckij, die Brüder Stenberg und andere.
Im April 1920 bildeten sich als dritte Gruppe die Obžektivisten, deren Mitglieder L. Popova, A. Drevin, N. Udal'cova und ab Mai 1921 A. Vesnin waren. Die Obžektivisten analysierten Farbe, Elemente der Farbe, den Begriff „Räumlichkeit", beschäftigten sich mit „Faktura"[53].
Im Herbst 1921 wurden die Theoretiker der Produktionskunst aus dem Kreis der „Linken Front der Kunst" (abk. LEF) unter der Leitung von O. Brik Mitglieder im INChUK. Sie kritisierten A. Rodčenko und den von ihm vertretenen Konstruktivismus. Sie verlangten nach

[50] Diesen Gedanken formulierte Chan-Magomedov. Ausführlicher darüber s. Chan-Magomedov, S.O., VChUTEMAS-VChUTEIN, Moskva 1990, S. 22f., S.27.
[51] Obwohl Dëgot' schrieb, dass Malewitsch der Krieg erklärt wurde, betrifft dies auch Kandinsky. Vgl. Dëgot', E. Ju., Russkoe iskusstvo 20 veka (übers. Russische Kunst im XX Jahrhundert), Moskva, 2000, S. 62.
[52] Chan-Magomedov, S.O., Architektura sovetskogo avangarda (übers. Architektur der sowjetischen Avantgarde), Moskva 1996. Vollständiges Buch auch online verfügbar (Letzter Zugriff 5.03.2016). http://www.alyoshin.ru/Files/publika/khan_archi/khan_archi_1_038.html
[53] Chan-Magomedov, S.O., Architektura sovetskogo avangarda (übers. Architektur der sowjetischen Avantgarde), Moskva 1996. Vollständiges Buch auch online verfügbar (letzter Zugriff 5.03.2016). http://www.alyoshin.ru/Files/publika/khan_archi/khan_archi_1_074.html

Produktion in der Kunst und forderten, dass Künstler in die Fabriken gehen[54]. INChUK spaltete sich nochmals.
Diese Spaltungen innerhalb der Avantgarde spiegelten sich sowohl in den Ausstellungen in der Sowjetrepublik als auch in den Ausstellungen in Deutschland. Rodčenko mit seinen Anhängern trat anlässlich der Zehnten Staatlichen Kunstausstellung „Gegenstandslose Kunst und Suprematismus“ in Petrograd 1919 gegen Malewitsch auf. Ivan Puni besuchte die Erste Russische Kunstausstellung 1922 in Berlin und hielt anschließend einen Vortrag über „Moderne Malerei“ im Haus der Künste, dem Berliner Zentrum, wo von russischen Emigranten Konzerte und Vorlesungen veranstaltet sowie Vorträge gehalten wurden. Er kritisierte nicht nur die Konzepte seines ehemaligen Lehrers Malewitsch und dessen Gegner, Kandinskiy, sondern die gegenstandslose Kunst insgesamt. Das ist bemerkenswert, denn Ivan Puni selbst hatte vor seiner Auswanderung nach Berlin gegenstandslos gemalt.
Die Ausstellungen führten dem Publikum und den Künstlern der verschiedenen Kunstrichtungen die gesamte Kunstentwicklung vor Augen. Sie fungierten sozusagen als Diskussionspodium, insofern sie die Auseinandersetzung unter den Avantgardisten selbst ermöglichten. Ausstellungen und Diskussionen wurden zur Keimzelle neuer Kunstwerke, die später u.a. in Deutschland zu sehen waren.
Die erwähnten Diskussionen innerhalb der Avantgarde befruchteten zwar einerseits das Kunstschaffen, andererseits führte die Art, wie sie vonstattengingen, vor allem die Differenzen über Grundfragen der Kunst, zu einer tiefen Spaltung. Das schwächte die Überzeugungskraft und die Durchsetzungsfähigkeit dieser Kunstrichtung gegenüber anderen Richtungen und nicht zuletzt gegenüber der Politik. Die offensichtliche Unvereinbarkeit ihrer künstlerischen Ansichten verhinderte ein überzeugendes Eintreten der Avantgardisten für ihre Belange mit der Folge, dass sie von Politikern wie Vertretern der anderen Kunstrichtungen nicht ernst genommen wurden. Aufgrund der engen Verflechtung zwischen avantgardistischen Künstlern der verschiedenen Richtungen und der Abteilung für Bildende Künste hatte dies letztendlich eine Schwächung der Abteilung zur Folge.

Zusammenfassend ist festzuhalten: Trotz vieler Diskussionen beharrten die avantgardistischen Künstler auf ihren individuellen Ansichten und kamen daher in Fragen der Kunstpolitik zu keiner Einigung. Daraus resultierte das Misslingen der Kunstpolitik der Abteilung für Bildende Künste und der Erfolg der Kampagnen gegen die Avantgardisten. Bis zu einem gewissen Grad trugen somit sie selbst die Verantwortung für den Verlust einer staatlichen Anerkennung ihrer Kunstrichtung.

4. Auflösung der Abteilung für Bildende Künste und Gründe für den Bedeutungsverlust der Avantgardisten

Die verstärkte Kritik an den Avantgardisten allgemein und an der Abteilung für Bildende Künste im Besonderen sowie die Diskussionen unter den Avantgardisten, die die Uneinigkeit der Bewegung demonstrierten, führten dazu, dass die Abteilung im Jahr 1921 „auf dem Papier“ umstrukturiert, faktisch jedoch aufgelöst wurde.
Diese Auflösung folgte Lenins Dekret „Über Narkompros“ vom 11. Februar 1921. Das Dekret sah die Bildung von zwei Zentralen und vier Hauptverwaltungen vor, die auf gleicher Ebene standen. Es gab eine Akademische und eine Organisatorische Zentrale. Zu den vier Hauptverwaltungen gehörten: a) die Hauptverwaltung für soziale Erziehung und

[54] Chan-Magomedov, S.O., Architektura sovetskogo avangarda (übers. Architektur der sowjetischen Avantgarde), Moskva 1996. Vollständiges Buch auch online verfügbar (letzter Zugriff 5.03.2016). http://www.alyoshin.ru/Files/publika/khan_archi/khan_archi_1_039.html

polytechnische Bildung der Kinder bis 15 Jahren, b) die Hauptverwaltung für Berufsbildung ab 15 Jahren (russ. kurz: Glavprofobr), c) die Hauptverwaltung für außerschulische politische Bildung und Aufklärung für Erwachsene (russ. kurz: Glavpolitprosvet), d) die Hauptverwaltung Staatsverlag (Gosizdat). Außerdem wurde dem Narkompros auch der Rat für Volksaufklärung der nationalen Minderheiten untergeordnet [55]. Die Aufgaben der Abteilung für Bildende Künste gingen nach der Umstrukturierung des Narkompros' sowohl auf die Hauptverwaltung für außerschulische politische Bildung und Aufklärung für Erwachsene als auch auf die Künstlerische Sektion über. Diese wurde der Akademischen Zentrale untergeordnet, wie auch einer der drei Unterabteilungen für die oben genannten vier Hauptverwaltungen. Eine eigene Kunstzentrale gab es nicht.
Diese Auflösung erfolgte allerdings nur „auf dem Papier", faktisch bestand die Abteilung fort. Das geht zum einen aus der Ernennung von Al'tman im April 1921 zum Leiter hervor[56], (an Stelle von Šterenberg) zum anderen daraus, dass ihr die Organisation der Ausstellung 1922 übertragen wurde. Allerdings sind Form und Dauer des Fortbestandes schwer nachvollziehbar.

Wie im vorherigen Abschnitt über die Diskussionen unter den Avantgardisten beschrieben, war es nicht nur Lenin, der die avantgardistische Kunstrichtung kritisierte, sondern auch sie selbst waren nicht einig, was zu Spaltungen führte. Obwohl künstlerische Diskussionen allgemein der Bereicherung der Kunst dienen, haben sie auch eine Kehrseite – sie können die Schwächung der einen oder anderen Kunstrichtung nach sich ziehen.
Die Schwächung der Avantgarde hatte noch weitere, von ihnen selbst zu verantwortende Ursachen. Sie sahen sich selbst in politischer Funktion, zumindest als Erzieher des Volkes, womit Lenin nicht einverstanden sein konnte und was er vermutlich als Anmaßung auffasste. Die Avantgardisten andererseits konnten ihren Anspruch durchaus zu Recht erheben, denn zum einen war ihre aktive Teilnahme am politischen Geschehen in der damaligen Situation ja erwünscht, was ihrem Wunsch entgegenkam, durch künstlerische Arbeit Fragen an das gesellschaftliche Leben zu stellen. Zum anderen wurde ihnen in der Tat die politische Position zugewiesen, die es ihnen ermöglichte, ihre Vorstellungen von Gesellschaft, Politik und Kunst zu realisieren. Darin stimmten sie sogar mit den Hauptrichtungen der Kunstpolitik überein, wie unter Punkt 1 beschrieben. Im gesamten Prozess spielte nicht zuletzt eine Rolle, dass die Avantgardisten andere Kunstrichtungen unterstützten.
Alle oben erwähnten antiavantgardistischen Kampagnen schwächten sowohl die Kunstbewegung Avantgarde als auch die Abteilung für Bildende Künste, weshalb deren Mitglieder nach Verbündeten suchten. Sie hofften, diese unter den Künstlern anderer Kunstrichtungen zu finden und bemühten sich deswegen um eine Kooperation. Infolgedessen waren in der künstlerischen Szene viele Kunstrichtungen gut vertreten, und bei Ausstellungen wurden Kunstwerke aus den verschiedenen Kunstbewegungen gezeigt. Das galt nicht nur für inländische, sondern auch für ausländische, z.B. in Deutschland stattfindende Ausstellungen.

[55] Quelle: Dekret ot 11.02.1921 o Narodnom kommissariate po prosveschenijy (pologenie) (übers. Dekret vom 11.02.1921 über das Volkskommissariat für Volksaufklärung (in Klammern folgt auf Russisch Verordnung). in: Sobranie uzakonenij i rasporjaženij rabočego i krest'janskogo pravitel'stva (übers. Sammlung der Gesetze und Verordnungen der Regierung für Arbeiter und Bauern), Otdel pervyj (übers. Kapitel 1), Moskva 1921, Nr 12, stat'ja 78 (übers. Artikel 78). Auch online verfügbar. (letzter Zugriff: 7.03.2016). http://www.libussr.ru/doc_ussr/ussr_851.htm.

[56] Chlebnikov L.M., Bor'ba realistov i futuristov vo VChUTEMASe (übers. Die Kontroverse zwischen den Realisten und Futuristen in VChUTEMAS), in: Bazanov V.G., Blagoj D.D., Dubovikov A.N. und andere (Hrsg.), V.I.Lenin i A.V. Lunačarskij. Perepiska, doklady, dokumenty (übers. Korrespondenz, Vorträge, Dokumente), Moskva 1971, T. 80 (Band 80). Vollständiges Buch auch online verfügbar (letzter Zugriff 7.03.2016). http://lunacharsky.newgod.su/lib/lenin-i-lunacharskij/borba-realistov-i-futuristov-vo-vhutemase-novye-materialy.

Diese Kooperation mit anderen Kunstrichtungen hatte für die avantgardistischen Künstler und die Abteilung schwerwiegende Folgen. Alle anderen Kunstrichtungen bekamen vom Staat, verkörpert durch die Abteilung für Bildende Künste, Unterstützung, was einer staatlichen Anerkennung gleichkam. Daraus ergab sich eine paradoxe Situation, insofern die Abteilung für Bildende Künste ihre eigenen Konkurrenten unterstützte. Das führte zur Stärkung der anderen Kunstrichtungen und Schwächung der Avantgarde, mit der Folge wiederum, dass die Avantgarde nicht zur dominierenden staatlichen Kunstrichtung wurde.
Es stellt sich die Frage, warum die Abteilung für Bildende Künste in dieser Konkurrenzsituation die Vielfalt der Kunstrichtungen unterstützte. Aufgrund meiner Recherchen halte ich zwei Gründe für maßgeblich: Die Februarrevolution von 1917 hatte den Künstlern einen Aufbruch zu mehr Freiheit und Demokratie signalisiert. Die verschiedenen Kunstrichtungen sollten gleiche Rechte haben und es sollte keine Privilegien für nur eine Kunstrichtung geben. Die Koexistenz vielfältiger Kunstrichtungen wurde begrüßt und gefördert. Da die anderen Kunstrichtungen im Unterschied zur Avantgarde in der künstlerischen Szene zahlenmäßig ziemlich gut vertreten und hoch angesehen waren, hatte die Abteilung für Bildende Künste kaum eine andere Wahl, als deren Selbstdarstellung zu fördern. Ein weiterer wichtiger Grund dürfte sein, dass die Avantgarde der breiten Bevölkerung nicht verständlich war. Die Avantgardisten und die Abteilung bildeten eine Minderheit der Kunstkräfte, und sie fanden seitens der Bevölkerung und der Künstler anderer Gruppierungen keine Unterstützung. Ihre Vorschläge waren für andere Gruppierungen künstlerisch und organisatorisch zu radikal.
Daraus erschließt sich, weshalb die Avantgarde keine staatliche Kunstrichtung wurde. Politiker unterstützten seit den Jahren 1920-1921 die Vertreter der anderen Kunstrichtungen mehr als die avantgardistischen Künstler und förderten die realistische Kunstbewegung. Die Schwächung der Avantgarde zog die Stärkung anderer Kunstrichtungen nach sich.

Andere Gründe für den Bedeutungsverlust der Avantgarde waren nicht von ihr selbst verursacht, sondern sind im Wandel der Kulturpolitik ab dem Jahr 1921 zu sehen.
Bis zum Ende des Bürgerkrieges hatten die Avantgardisten aus der Abteilung für Bildende Künste noch gewissen Freiräume, in anderen Worten, sie waren keine Opfer des politischen Systems, sondern dessen aktive Mitgestalter. Dafür spricht Folgendes:

1) die Abteilung für Bildende Künste war ursprünglich bei der Staatlichen Kommission für Volksbildung angesiedelt worden. Direkt beim Narkompros haben die russischen Avantgardisten zumindest bis Herbst 1918 jedoch nicht gearbeitet - ein Faktum, das in der Forschung kaum beachtet wird[57].
2) Die Abteilung für Bildende Künste erarbeitete ein neues Kunstkonzept – die „Künstlerische Kultur“ [58] . In seiner Eröffnungsrede zur Ersten Allrussischen Museumskonferenz, die vom 11. bis 18. Februar 1919 im Palast der Künste (ehemaliger Winterpalast) von der Abteilung für Bildende Künste durchgeführt wurde, unterzog Lunačarskij das Konzept scharfer Kritik[59]. Trotz seiner Kritik an diesem

[57] Das betrifft sowohl die deutschsprachige als auch die russischsprachige Forschung. Weder bei Post „Künstlermuseen: die russische Avantgarde und ihre Museen für Moderne Kunst“ noch bei Drengengberg „Die sowjetische Politik auf dem Gebiet der bildenden Kunst von 1917 bis 1934“ wird dieses Faktum erwähnt. Auch Krusanov „Futurističeskaja revoljucija: 1917 – 1921 (übers. Futuristische Revolution 1917-1921)“ geht darauf nicht ein.
[58] Die Inhalte dieses Konzeptes und deren Bedeutung werden in einem Abschnitt am Ende dieses Kapitels behandelt.
[59] Er sagte: „Diese Abteilung [für Bildende Künste, - Anmerkung von N.K.] betrachtet die Frage über die Gründung eines Museums für Künstlerische Kultur unter professionellem Gesichtspunkt. Aber warum wurden das Ideelle, die Begeisterung und die Phantasie dabei vernachlässigt? Bei der Schaffung des Museums für Künstlerische Kultur steht der professionelle technische Formalismus im Vordergrund. Natürlich ist auch solch

Konzept, nach dem die Museen gegründet werden sollten, das er als „Formalismus“ bezeichnet, trotz seiner Einwände erfolgte die Museumsgründung nach eben diesen Prinzipien [60] . Außerdem etablierte sich dieses Konzept in den Bereichen Kunstausbildung und Ausstellungswesen.

3) Auch die oben beschriebenen Ereignisse im Zusammenhang mit dem Ankauf von Kunstwerken zeigen, dass die Abteilung für Bildende Künste anfangs selbstständig und ohne Einmischung der Politiker tätigen werden konnte. Erst später, als die Gelder ausliefen, schaltete sich der Staat ein.

Im Jahr 1921 hatte die bolschewistische Politik einen Durchbruch erreicht, weil sie den Bürgerkrieg für sich entscheiden konnte und die westeuropäische Intervention beendet wurde. Seit diesem Jahr konzentrierte sich die bolschewistische Partei vermehrt auf die Innenpolitik.
Die Politik übte in dieser Phase zunehmend Einfluss auf die Kunst aus. Die Ereignisse in VChUTEMAS, die Auflösung der Abteilung für Bildende Künste, Lenins Brief über „Proletkul’te”, sowie die allmähliche Zentralisierung von Narkompros dokumentieren den Wandel in der Kunstpolitik im Jahr 1921.
Zusammengefasst: Aufgrund des geänderten Fokus‘ der Kunstpolitik war die politische Tätigkeit der Avantgardisten eingeschränkt. Zwar dies ein wichtiger Grund für ihren Bedeutungsverlust, dennoch zu berücksichtigen, dass die Künstler selbst dazu beigetragen haben, dass ihre Kunstrichtung nicht dominierend wurde. In der Forschung wird dieser Umstand oft außer Acht gelassen und die Künstler als Opfer des Systems dargestellt. Natürlich entschieden Lenin und andere Politiker letztlich darüber, welche Kunstrichtung Vorrang haben sollte, dennoch sind auch andere Faktoren zu berücksichtigen. Die Avantgardisten bildeten, wie erwähnt, in der Kunstszene die Minderheit und die Politiker mussten diejenigen unterstützen, deren Kunst der Bevölkerung zugänglicher war.

5. Politische Positionen der Avantgardisten

Es stellt sich die Frage, warum die avantgardistischen Künstler mit den bolschewistischen Politikern zusammenarbeiteten, d.h. welche politische Einstellung sie hatten, ob sie überzeugte Bolschewiki waren.
Nachstehend wird in erster Linie auf die „ältere“ Generation der Avantgardisten eingegangen, die in der Sowjetrepublik bei der Abteilung für Bildende Künste arbeiteten und die Kunstpolitik aktiv mitgestalteten. Zu ihnen zählen in erster Linie Malewitsch und Kandinsky. Da sie sich mit Majakovskij und Punin im Austausch befanden, wird auch auf Letztere eingegangen. Lissitzky und Puni, auf denen in der Untersuchung ein Fokus liegt, waren ja Schüler von Malewitsch, deswegen ist es besonders wichtig, seine politische Einstellung zu kennen. Der kurze Überblick über die politischen Positionen der „älteren“ Generation macht

---

ein Museum von Nutzen für das Volk. Es zeigt die Entwicklung der Arbeit auf dem Gebiet der Kunst. Aber wo zeigen wir die Kunst, die die ganze menschliche Kultur, die die Autobiographie der gesamten Menschheit wiederspiegelt? Doch solche Museen haben dieselbe Bedeutung wie das Museum für Malerische Kultur. Bei der Organisation von Museen darf man weder die eine noch die andere Seite übersehen. […] Wenn man ausschließlich am Gesichtspunkt der Malerischen Kultur festhält, dann wird man dieses Museum alle fünf Jahre umbauen müssen, weil jede Gruppe von Künstlern die Kultur anders definiert“. Quelle- Bericht über Lunačarskijs Rede in: Iskusstvo Kommuny (übers. Kunst der Kommune) 11, 1919; abgedrückt in Saca I.A., Ermakova A.F. (Hrsg.), Lunačarskij A.V. Ob izobrazitel’nom iskusstve (übers. Über bildende Kunst), Moskva 1982, B. 2, Anlage 3, S. 183; Übersetzung von Post, C., Künstlermuseen: die russische Avantgarde und ihre Museen für Moderne Kunst, Berlin 2012, S.56-58 und N.K.

[60] vgl. Post, C., Künstlermuseen: die russische Avantgarde und ihre Museen für Moderne Kunst, Berlin 2012, S. 52-62.

nachvollziehbar, in welchem Kontext die Ausstellungskonzepte von Lissitzky und Puni entstanden.
Alle Avantgardisten befanden sich damals im regen Austausch miteinander und arbeiteten zusammen. So gestalteten Puni und Lissitzky die Bücher von Majakovskij. Puni gestaltete „Helden und Opfer der Revolution“, ein Buch, dessen Illustrationen in seiner Einzelausstellung bei Herwarth Walden 1921 gezeigt wurden. Lissitzky gestaltete Majakovskijs Bücher „Für die Stimme“, „Chorošo!“ nach den Prinzipien der „Prounen“ - dem Konzept für die späteren Ausstellungen in Deutschland.
Der folgende Überblick über die politischen Positionen der Avantgardisten beansprucht keine Vollständigkeit, dient jedoch zum Verständnis des Rahmens der damaligen Kunstszene.

Nach der Oktoberrevolution wurden die russischen Intellektuellen von den Bolschewiki zu einem Treffen eingeladen. Nur ein Teil der „Linken“ aus dem Verband der Kunsttätigen nahm die Einladung an, darunter Majakovskij und Punin. Außerdem nahmen am Treffen auch Mejerchol’d, Lur’e, Blok und andere in Russland bekannte und hoch geschätzte Persönlichkeiten teil. „Sie waren anfangs Vermittler zwischen Lunačarskij und dem Verband der Kunsttätigen“[61]. Diese Gruppe bildete eine Minderheit unter den Intellektuellen. Die geringe Anzahl der Teilnehmer an dem besagten Treffen zeigt, dass die russischen Intellektuellen Vorbehalte gegen eine Zusammenarbeit mit den Bolschewiki hegten. Aus der Teilnahme der oben erwähnten Gruppe der Künstler an dem von den Bolschewiki anberaumten Treffen darf jedoch nicht auf eine Zustimmung zu deren Politik geschlossen werden. So rief Punin, einer der Teilnehmer dieses Treffens, während der Versammlung des Verbandes der Kunsttätigen am 17. November 1917 zur Einberufung der Konstituierenden Versammlung der Künstler[62] auf, was von den Bolschewiki abgelehnt wurde. Während dieser Versammlung erhielt auch Majakovskij das Wort. Er wiederum rief zur Zusammenarbeit mit den Bolschewiki auf. Doch trotz seines Aufrufs unterschrieb er 1918 mit anderen Mitgliedern der Gruppe „Fliegende Föderation der Futuristen“, Burljuk und Kamenskij, ein Manifest, in dem sie für die Trennung von Kunst und Staat eintraten[63].
Jede Art der staatlichen Regelung von Kunst wurde von der Gruppe der so genannten Anarcho-Futuristen in Moskau abgelehnt, zu denen Malewitsch, Rodčenko, Tatlin und Morgunov zählten. Als die Mitglieder der Moskauer Abteilung für Bildende Künste ihnen im April 1918 die Zusammenarbeit anboten, schlossen Tatlin und Morgunov sich der Abteilung an, während Malewitsch und Rodčenko zunächst noch abwarteten und erst später Mitglied der Abteilung wurden[64]. Obgleich Rodčenko im April 1918 in der Zeitung „Anarchie“ „eine neue Macht legt uns in Ketten: das Ministerium der Künste, Kommissare der Kunst, Kunstabteilungen“[65] schrieb, wurde er Ende Januar 1919 Mitglied der Abteilung für Bildende Künste. Malewitsch schloss sich Mitte Juni 1918 der Abteilung an. Die Gruppe der Anarcho-Futuristen löste sich allmählich auf[66].

[61] Krusanov, A.V., Futuričeskaja revoljucija: 1917 – 1921 (übers. Futuristische Revolution 1917-1921), Moskva, 2003, T.2, Kn. 1, S. 26.
[62] Quelle: Obščee sobranie SDI 17 nojabrja 1917 g., (übers. Vollversammlung der Mitglieder des Verbandes für Kunsttätigen vom 17. November 1917) in: RGIA, F. 794, op.1, d. 25, l. 2-3; zit. nach Krusanov, A.V., Futuričeskaja revoljucija: 1917 – 1921 (übers. Futuristische Revolution 1917-1921), Moskva, 2003, T.2, Kn. 1, S. 27.
[63] Vgl. Drengenberg, Hans-Jürgen, Politik gegenüber den bildenden Künsten, in: Oskar Anweiler, Karl-Heinz Ruffmann (Hrsg.), Kulturpolitik der Sowjetunion, Stuttgart 1973, S. 267.
[64] vgl. Krusanov, A.V., Futuričeskaja revoljucija: 1917 – 1921 (übers. Futuristische Revolution 1917-1921), Moskva, 2003, T.2, Kn. 1, S. 53-57.
[65] Quelle: Rodčenko, Chudožnikam-proletarijam (übers. An Künstler-Proletarier), in: Anarchija 41, 11 aprelja 1918 (übers. vom 11. April 1918), S.4; zit. nach Krusanov, A.V., Futuričeskaja revoljucija: 1917 – 1921 (übers. Futuristische Revolution 1917-1921), Moskva, 2003, T.2, Kn. 1, S. 55.
[66] vgl. Krusanov, A.V., Futuričeskaja revoljucija: 1917 – 1921 (übers. Futuristische Revolution 1917-1921), Moskva, 2003, T.2, Kn. 1, S. 56f.

Als Malewitsch später in der Abteilung für Bildende Künste mitarbeitete, veröffentlichte er 1919 den Artikel „Unsere Aufgaben“, der der Reform des Museumswesens gewidmet war und als Zehnpunktekatalog mit kulturpolitischen Forderungen erschien. Der Artikel wurde in der im Staatsauftrag veröffentlichten Zeitschrift „Bildende Kunst“ abgedruckt[67]. Obgleich es sich um eine staatliche Publikation handelte, fand sich in dem Artikel u.a. die Forderung nach der Schaffung des Direktoriums der Neuerer[68], wobei unklar ist, wie dieses Direktorium seinen Vorstellungen zufolge aussehen musste (Malewitsch äußerte sich nicht dazu) und was er konkret damit meinte. Vermutlich ging es um ein Alternativorgan zum Narkompros, um ein utopisches, real nicht existierendes, politisches Organ. Daraus ist zu schließen, dass Malewitsch das Volkskommissariat für Volksaufklärung nicht als Hauptorgan für Kulturfragen betrachtete, sondern die Bildung eines eigenständigen politischen Organs im Sinn hatte.
O. Brik äußerte sich im Dezember 1917, vor seinem Eintritt in die Abteilung für Bildende Künste, über die bolschewistische Kulturpolitik: „Das bolschewistische Kulturprogramm ist unmöglich. Davon wurde ich überzeugt, als ich bei einer Versammlung von Proletkul’ten war. […] Der einzige richtige Weg ist – unsere kulturelle Linie weiter zu verfolgen, überall dort zu sein, wo die Kultur sich in Gefahr befindet, um die Kultur vor jedem, unter anderem auch vor dem bolschewistischen Wandalismus zu schützen“[69]. Im November 1918 wurde O. Brik trotzdem Mitglied der Abteilung für Bildende Künste [70] und arbeitete mit der bolschewistischen Regierung zusammen.
Im Unterschied zu den kritischen Äußerungen von Brik und Rodčenko aus den Jahren 1917-1918 sprach Kandinsky Lunačarskij 1920 großes Lob aus:

> Russland bietet in dieser Hinsicht ein beispielloses Bild staatlicher Museumsorganisation. Die Klarheit des Prinzips des Museums für Malerische Kultur und die absolute Freiheit, mit der sie jedem Neuerer in der Kunst das Recht einräumt, staatliche Anerkennung, Förderung und verdiente Würdigung zu suchen und zu erhalten — das ist jene beispiellose Errungenschaft im musealen Bereich, die von der Abteilung für Bildende Künste des Volkskommissariats für Bildungswesen durchgesetzt wurde. Und wenn die Abteilung [für Bildende Künste] die praktische Gelegenheit zur Verwirklichung ihrer Prinzipien erhalten hat, dann ist sie dem Volkskommissar für Bildungswesen, A. V. Lunačarskij, dafür zu Dank verpflichtet[71].

Doch trotz dieser Loyalitätsbekundung verließ Kandinsky 1921 Russland und ging nach Deutschland.
Diese Beispiele zeigen die Widersprüchlichkeit von Worten und Handeln der Künstler. Bemerkenswert ist, dass sie sogar während ihrer aktiven Zusammenarbeit mit den bolschewistischen Politikern ihre eigenen Vorstellungen von Staatsmacht und Kunst betonten. So trat Majakovskij 1918 für die Trennung von Kunst und Staat ein und Malewitsch forderte 1919 das Direktorium der Neuerer. Den Künstlern schwebte die Utopie eines sozialen Staates vor, dessen Mitgestalter sie sein würden. Sie betrachteten ihre Arbeit bei der Abteilung für

---

[67] Malevič, Naši zadači (übers. Unsere Aufgaben), in: Izobrazitel’noe iskusstvo 1 (übers. Bildende Kunst), 1919, S. 27.
[68] russ. „direktorija novatorov“, deutsche Übersetzung von Drengenberg, Hans-Jürgen, Politik gegenüber den bildenden Künsten, in: Oskar Anweiler, Karl-Heinz Ruffmann (Hrsg.), Kulturpolitik der Sowjetunion, Stuttgart 1973, S. 266. Dabei erwähnt Drengenberg nicht, dass dieses Organ vor allem als ein utopisches politisches Organ gemeint war, wie es nach meiner Meinung zu interpretieren ist.
[69] Quelle: Brik O.M., Moja pozicija (übers. Meine Meinung), in: Novaja žizn’ 193 (übers. Neues Leben), 5 (18) dekabrja 1917, S.4; zit. nach Krusanov, A.V., Futurističeskaja revoljucija: 1917 – 1921 (übers. Futuristische Revolution 1917-1921), Moskva, 2003, T.2, Kn. 1, S. 39.
[70] Krusanov, A.V., Futurističeskaja revoljucija: 1917 – 1921 (übers. Futuristische Revolution 1917-1921), Moskva, 2003, T.2, Kn. 1, S. 51.
[71] Quelle: Kandinskij, V.V., Muzej živopisnoj kul’tury (übers. Das Museum für Malerische Kultur), in: Chudožestvennaja žizn’ (übers. Kunstleben) 2, 1920, S. 18-20; zit. nach Post, C., Künstlermuseen: die russische Avantgarde und ihre Museen für Moderne Kunst, Berlin 2012, Dokument 6, S. 288 (Übersetzung von C. Post).

Bildende Künste als Möglichkeit, diesen utopischen Staat zu verwirklichen. Diese Meinung vertreten Krusanov, Mazaev und Dëgot'[72]. Ich schließe mich der Meinung dieser Kunsthistoriker an.

Ein weiterer Grund für die Künstler, in der Abteilung mitzuarbeiten, lag in den damit verbundenen materiellen Vorteilen. Nach der Abschaffung des freien Marktes und des Mäzenatentums blieb ihnen keine andere Wahl, als dem Staat zu dienen, wenn sie überleben wollten. Narkompros unterstützte Künstler in den ersten Jahren nach der Oktoberrevolution großzügig. Er gewährte ihnen das Recht auf eine Wohnung und ein Atelier[73]. Außerdem schützte der Staat sie vor Raub und Zerstörung ihrer Werke und unterstützte sie, indem er ihnen Materialien und sogar Lebensmittel zur Verfügung stellte[74]. Der Narkompros konnte Künstlern durch Nationalisierung frei gewordene Räume zur Verfügung stellen. Sie beanspruchten diese Räume nicht nur für sich selbst, sondern beabsichtigten, darin neue Museen, die Freie Akademie der Bildenden Künste, Forschungslabore, Lehranstalten und Diskussionsorte einzurichten[75]. Die staatliche Unterstützung hatte jedoch eine Kehrseite: faktisch waren Künstler in allen Bereichen der Daseinsvorsorge vom Narkompros abhängig. Der russische Kunstwissenschaftler A. Mazaev, der sich auf Untersuchungen von M. Čegodaeva stützt, resümiert: Künstler dienten dem Staat, weil sie ansonsten vor Hunger sterben konnten[76]. Wenn man die Umbruchsituation im Land bedenkt sowie die prekären Verhältnisse, unter denen jedermann, also auch die Künstler, lebte, ist nicht auszuschließen, dass sie ihre grundsätzliche Einstellung verbargen und sich opportunistisch verhielten, um ihre Existenz zu sichern.

6. „Künstlerische Kultur" als Grundlage für die Entwicklung der Kunstpolitik in den ersten Jahren der Sowjetrepublik

„Künstlerische Kultur" spielte in der Kunstpolitik der Abteilung für Bildende Künste eine herausragende Rolle. Es handelt sich um ein neues Konzept, dessen Prinzipien die Arbeit an den Kunstschulen folgen sollte und auf dem die neuen, einzigartigen Museen für zeitgenössische Kunst beruhen sollten. Gleichermaßen sollte es den Ausstellungen zugrunde liegen. Die Ankäufe moderner Kunstwerke wurden nach diesen Prinzipien getätigt.

Die „Künstlerische Kultur" beeinflusste nicht nur die Kunstpolitik, sondern die Kunstentwicklung insgesamt und hatte, meiner Meinung nach, großen Einfluss auf die Ausstellungen russischer Avantgardisten in Deutschland. Ivan Puni und Lissitzky befanden sich noch in Russland, als das Konzept entwickelt wurde. Sie nahmen an den Diskussionen

[72] Krusanov, A.V., Futurističeskaja revoljucija: 1917 – 1921 (übers. Futuristische Revolution 1917-1921), Moskva, 2003, T.2, Kn. 1, S. 39; Mazaev, A.I., Iskusstvo i bol'ševizm 1920-1930e gg. (übers. Kunst und der Bolschewismus), Moskva 2007, S. 66; Dëgot', E. Ju., Russkoe iskusstvo 20 veka (übers. Russische Kunst im XX Jahrhundert), Moskva, 2000, S. 55. Obwohl Dëgot' sich auf die utopischen Ideen bezieht, die Malewitsch in seiner Witebsker Schule „Unovis" formulierte, kann man dies auf die ganze Avantgarde übertragen.

[73] Durch die Verordnung von Narkompros, die in der „Izvestija VCIK" vom 21.09.1918 veröffentlicht wurde; vgl. Post, C., Künstlermuseen: die russische Avantgarde und ihre Museen für Moderne Kunst, Berlin 2012, S.34, Anm. 43; Drengenberg, Die sowjetische Politik auf dem Gebiet der bildenden Kunst von 1917 bis 1934, Wiesbaden 1972, S. 298, Anm. 2.

[74] Post, C., Künstlermuseen: die russische Avantgarde und ihre Museen für Moderne Kunst, Berlin 2012, S. 34, Anm. 43.

[75] siehe ausführlicher über das Projekt „Freie Akademie der Bildenden Künste" bei Post, C., Künstlermuseen: die russische Avantgarde und ihre Museen für Moderne Kunst, Berlin 2012, S. 40; Drengenberg, Hans-Jürgen, Die sowjetische Politik auf dem Gebiet der bildenden Kunst von 1917 bis 1934, Wiesbaden 1972, S. 15.

[76] vgl. Mazaev, A.I., Iskusstvo i bol'ševizm 1920-1930e gg. (übers. Kunst und der Bolschewismus), Moskva 2007, S. 169f. Er stützt sich jedoch auf Čegodaeva, M., Revoljucija i chudožestvennaja politika (übers. Revolution und Kunstpolitik), in: Dekorativnoe iskusstvo SSSR 1 (übers. Kunstgewerbe in der UdSSR) 1989, S. 3.

der Avantgardisten teil, die sowohl in der Abteilung für Bildende Künste als auch in der INChUK geführt wurden. Wegen der Bedeutung des Konzeptes für Kunstpolitik und Kunsttheorien soll es im Folgenden erörtert werden.

Entwickelt wurde dieses Konzept im Zusammenhang mit der Reform der Museen. Vom 11. bis 18. Februar 1919 wurde von der Abteilung für Bildende Künste im Palast der Künste (ehemaliger Winterpalast) die Erste Allrussische Museumskonferenz durchgeführt. Die Vertreter der Abteilung für Bildende Künste stellten während der besagten Konferenz die Grundsatzerklärung über Künstlerische Kultur und die Deklaration der Künstler zu ihrer Zuständigkeit für das Museumswesen vor[77]. Beides wurde von den Mitgliedern der Konferenz angenommen und damit der Grundstein für die Gründung neuer Museen für zeitgenössische Kunst nach neuen Prinzipien gelegt.

In erster Linie ging es in diesem Konzept um neue künstlerische Mittel, die in der von der Abteilung für Bildende Künste am 7. Februar 1919 verabschiedeten Grundsatzerklärung über die „Künstlerische Kultur" verankert sind. Nachstehend wird die Grundsatzerklärung vollständig zitiert:

„ 1. Eine der positiven Errungenschaften der zeitgenössischen Kunst ist der Begriff der Künstlerischen Kultur, der in den letzten Jahrzehnten insbesondere in Zusammenhang mit den Fragen der professionellen Qualität der Kunstwerke und ihrer universalen Bedeutung intensiver ausgearbeitet wurde.
2. Der Begriff der Künstlerischen Kultur ist auf diese Weise mit den Bemühungen der jungen Kunstschulen verbunden und kann nur durch sie endgültig geklärt werden.
3. Der Begriff der Künstlerischen Kultur ist in Zusammenhang mit dem objektiven Merkmal des künstlerischen Wertes zu sehen, da dieser als professioneller Wert bestimmt wird.
4. Der Begriff der Künstlerischen Kultur beinhaltet das Wort Kultur im eigentlichen Sinn des Wortes, als aktive Tätigkeit und schöpferisches Moment. Kunst setzt das Entwickeln von etwas Neuem und die Erfindung voraus; die Künstlerische Kultur ist nichts anderes als die Kultur der künstlerischen Erfindung.
5. Den zeitgenössischen Kunstschulen ist es durch intensives künstlerisches Arbeiten gelungen, viele Elemente der künstlerischen Tätigkeit aufzuzeigen und das objektive Merkmal des künstlerischen Wertes als professionellen Wert zu begründen.
6. Diese Elemente sind:
a) Material: Oberfläche, Faktur, Elastizität, Dichte, Gewicht und andere Material-eigenschaften;
b) Farbe: Sättigung, Kraft, Beziehung zum Licht, Reinheit, Transparenz, Eigenständigkeit u.a., Farbqualitäten;
c) Raum: Volumen, Tiefe, Maß u.a. Raumeigenschaften;
d) Zeit (Bewegung): mit ihrem Ausdrucksmittel der Fläche in Zusammenhang mit Farbe, Material, Komposition und dergl.;
e) Form, als Ergebnis der Wechselwirkung von Material, Farbe, Raum und als Teilaspekt die Komposition und
f) Technik: Malerei, Mosaik, Reliefs verschiedener Art, Bildhauerei, Steinbildhauerei und andere Arten künstlerischer Techniken usw.
7. Es gibt keinen Grund, anzunehmen, dass die Summe der künstlerischen Elemente von der Menschheit erschöpfend behandelt worden ist; weitere Entdeckungen auf diesem Gebiet können die Ausrichtung der künstlerischen Tätigkeit als professionelle Tätigkeit dennoch nicht verändern.
8. Die Entwicklung und Veränderung der Beziehung der Künstler zu den genannten Elementen verkörpert gleichsam die Entwicklung der Kunst selbst. Jegliche Veränderung auf diesem Gebiet kann objektiv und genau für jedes entsprechende künstlerische Phänomen im Einzelnen festgestellt werden.
9. Die Künstlerische Kultur als Kultur der Erfindung kann nur insoweit sichtbar gemacht werden, als die Künstler entweder von Grund auf ihre Beziehung zu den genannten Elementen geändert oder aber diese Elemente für sich entdeckt haben.

[77] Iskusstvo kommuny (übers. Kunst der Kommune) 11, 16.02.1919 und Šterenberg, Otčët o dejatel'nosti Otdela Izobrazitel'nych Iskusstv Narkomprosa, (übers. Bericht über die Tätigkeit der Abteilung für Bildende Künste beim Narkompros), in: Izobrazitel'noe iskusstvo 1, 1919 (übers. Bildende Kunst), S. 73f.

10. Insofern als die Künstlerische Kultur eine Errungenschaft der zeitgenössischen Kunstschulen ist, kann sie als Prinzip der zeitgenössischen künstlerischen Tätigkeit angewandt werden. Damit haben auch die Künstler allen Grund, sich darum zu bemühen, dass durch diese Kultur das Bild des Menschen in seinen letzten Veränderungen erkennbar gemacht wird. Die Vergangenheit kann, selbst wenn sie eine Form der Erfindung auf dem Gebiet der künstlerischen Tätigkeit darstellt, die aber keine Beziehung zur zeitgenössischen Bildung hat, als Material, das einen bedeutenden Teil einer aktiven Kraft und damit auch seiner kulturellen Bedeutung verloren hat, unberücksichtigt bleiben“[78].

Ein neues Kunstwerk gilt als „neu“, wenn es nach den Prinzipien der „Künstlerischen Kultur“ geschaffen wurde. Besondere Bedeutung für die Ausstellungsgestaltungen spielten die künstlerischen Mittel: Raum, Zeit und Erfindung. Ein “Raum“ (russ., wörtlich aus der Grundsatzerklärung “prostranstvo“) wird in der Grundsatzerklärung als selbstständiges, besonderes Element eines Kunstwerkes bezeichnet. In seiner Bedeutung steht das russische Wort dem kosmischen Raum und dem philosophisches Raum-Zeit Problem nah. In einem neuen Ausstellungsraum galt der Raum genauso wie ein „Raum“ laut der Grundsatzerklärung als ein selbständiges bedeutendes Element, das in jedem neuen Kunstwerk vorhanden sein soll. Der Ausstellungsraum wird von Puni und Lissitzky neu definiert, da das Verständnis von „Raum“ sich geändert hat. Ein Ausstellungsraum wird von Puni und Lissitzky nicht wie Wände mit an ihnen aufgehängten Gemälden verstanden, sondern viel mehr als ein Element mit Volumen, Tiefe und Maß[79].
Der Grundsatzerklärung zufolge sind „Raum“ und „Zeit“ miteinader verbunden. „Zeit“ bedeutet Bewegung. Raum, Zeit und Bewegung bilden eine Einheit. Möglicherweise unter Einfluss dieser Ideen aus der Grundsatzerklärung entwickelte N. Punin, ein bedeutender russischer Kunsthistoriker und Unterstützer der Avantgarde, Gedanken über bewegte Wände eines Museums. Er sprach bei einer Sitzung des Kollegiums für Kunst und Kunstgewerbe am 16. Januar 1919 von Museen, unter denen das Museum für Künstlerische Kultur am wichtigsten sei. Zum Abschluss seines Vortrages befasste er sich mit der Hängung von Kunstwerken: Im Idealfall sollte das ganze Museum beweglich sein. Das Streben nach Ikonostase sollte vermieden werden[80]. Solche Überlegungen finden sich auch in Lissitzkys Kunstkonzept, wo Raum, Zeit und Bewegung eine große Rolle spielen. Auch Lissitzky entwickelte Ideen hinsichtlich bewegter Wände in einer Ausstellung. Es bleibt unklar, wie und inwieweit Punins Idee Lissitzky beeinflusste, ob Lissitzky darüber mit Punin gesprochen hatte oder ob ihm ein Bericht über die Sitzung in der Zeitung „Kunst der Kommune“ bekannt war.
Neben den Elementen „Raum“ und „Zeit“ spielt in einem Kunstwerk aber, der Grundsatzerklärung zufolge, die Erfindung die wichtigste Rolle. Künstlerische Kultur ist Erfindung und jedes Kunstwerk kann nur als solches gelten, wenn es erfunden wurde und ganz neue Beziehungen zwischen den genannten Elementen oder die Entdeckung dieser Elemente aufzeigt. Ungewöhnliche Gestaltungsmöglichkeiten, bewegte Wände, Betrachtung der Räume als Verhältnisse zwischen Raum, Zeit und Bewegung, wie sie bei den

[78] Quelle: Iskusstvo kommuny (übers. Kunst der Kommune) 11, 16.02.1919 und Šterenberg, Otčët o dejatel’nosti Otdela Izobrazitel’nych Iskusstv Narkomprosa, (übers. Bericht über die Tätigkeit der Abteilung für Bildende Künste beim Narkompros), in: Izobrazitel’noe iskusstvo 1, 1919 (übers. Bildende Kunst), S. 73f.; zit. nach Post, C., Künstlermuseen: die russische Avantgarde und ihre Museen für Moderne Kunst, Berlin 2012, S. 52f.; Übersetzung in Dschafarowa, Das Museum für Malerische Kultur, in: De Grote Utopie = The great utopia = Die große Utopie: russische Avantgarde 1915 – 1932, Aust.Kat. Stedelijk Museum Amsterdam, Amsterdam 1992, S. 78.
[79] Darauf wird im folgenden Kapitel über Puni und Lissitzky eingegangen.
[80] Quelle: V kollegii po delam iskusstva i chudožestvennoij promyšlennosti (übers. Im Kollegium für Angelegenheiten für Kunst und künstlerische Produktion, - gemeint ist die Abteilung für Bildende Künste – Kommentar N.K.), in: Iskusstvo kommuny (übers. Kunst der Kommune) 8, 19 janvarja 1919, S.4; zit. nach Krusanov, A.V., Futurističeskaja revoljucija: 1917 – 1921 (übers. Futuristische Revolution 1917-1921), Moskva, 2003, T.2, Kn. 1, S. 226 und Post, C., Künstlermuseen: die russische Avantgarde und ihre Museen für Moderne Kunst, Berlin 2012, S. 50 (Übersetzung von C.Post zum Teil nicht angenommen, Übersetzung: N.K.).

Ausstellungen von Ivan Puni und El Lissitzky zu sehen waren, zeigen vor allem Erfindungen und stimmen mit den Ansprüchen der „Künstlerischen Kultur“ überein.

7. Überblick über die politischen Entwicklungen in den Jahren nach dem Bürgerkrieg

Nach dem Ende des Bürgerkrieges konzentrierte sich die kommunistische Regierung auf die Stärkung ihrer Staatsmacht. Allmählich entwickelte sich ein politisches System mit der Partei der Bolschewiki als einziger Partei an der Spitze der politischen Führung. Dieser Prozess verstärkte sich, als Stalin ab dem 3. April 1922 Generalsekretär des Zentralkomitees der bolschewistischen Partei war und nach Lenins Tod am 21. Januar 1924.
Nach Lenins Tod regierten Zinov’ev, Kamenev und Stalin zunächst zwar gemeinsam, jedoch sicherte sich Stalin im Verlauf weniger Jahre zunehmend Macht. Das belegen die heftigen Auseinandersetzungen mit seinen Gegnern. So kritisierte Trotzki 1923 die regierenden Zinov'ev, Kamenev und Stalin. Im Dezember 1925 opponierten Sokol'nikov, Krupskaja, Zinov'ev und Kamenev gegen Stalin. Trotzki schloss sich 1926-1927 mit Zinov'ev und Kamenev zum gemeinsamen Widerstand gegen Stalin zusammen. Dieser Widerstand wurde von Stalin unterdrückt und letztendlich wurden Zinov'ev und Kamenev in den 1930er Jahren und Trotzki 1940 ermordet[81].
Die Stärkung und Zentralisierung der bolschewistischen Macht Mitte und Ende der zwanziger Jahre fand ihren Ausdruck auch in der Wirtschaft. Ende 1922 wurde die staatliche Zwangsbewirtschaftung teilweise aufgehoben. Die Bolschewiki erlaubten die Gründung von Trusts durch private Unternehmer. Diese Trusts waren dem Obersten Rat für Volkswirtschaft (russ. Vysšyj Sovet Narodnogo Chozjajstva) untergeordnet. Der Rat ließ ihre Tätigkeit zwar zu, kontrollierte sie jedoch. Die erfolgreich durchgeführte Währungsreform 1922 und die Gründung vieler Trusts führte zur Verbesserung der wirtschaftlichen und sozialen Lage, die in Folge des Ersten Weltkrieges, des nachfolgenden Bürgerkrieges und der Hungerkatastrophe überaus schlecht gewesen war. Ab dem Jahr 1927 wurden die Trusts jedoch allmählich wieder verstaatlicht. Mit der „Resolution über die staatlichen industriellen Trusts“ vom 29. Juni 1927, verfasst vom Zentralkomitee und dem Rat der Volkskommissare, waren die Trusts dann vollständig dem Obersten Rat für Volkswirtschaft untergeordnet[82].

In der Kulturpolitik wird, wie in der Innenpolitik, die zunehmende Machtfülle der bolschewistischen Partei offensichtlich. Die Kulturpolitik entwickelte sich in Richtung auf politische Volkserziehung, Volksbildung, Ökonomisierung und den Aufbau der kulturellen Beziehungen zum Ausland. Kultur wurde von der Politik einerseits als Instrument für politische Propaganda, andererseits als Mittel zur Verbesserung der wirtschaftlichen Möglichkeiten verstanden und benutzt. Das galt auch für die Kunst.
Diese Tendenzen sollen durch einen Überblick über die kultur- und kunstpolitische Entwicklung konkretisiert werden. Die sowjetischen Politiker betrachteten die Volksbildung als das wichtigste Ziel ihrer Kulturpolitik. Daher bemühte sich Lenin in den ersten Jahren nach der Revolution um die Überwindung des Analphabetentums. Unter Stalin (damit ist auch die Phase der Machtkämpfe gemeint, nämlich die Jahre nach Lenins Tod) wurde dieser

[81] Biographische und Angaben zur Ermordung der drei Politiker in Kargalov V.V. (Hrsg.), Istorija Rossii v licach, biografičeskij slovar’ (übers.: Die russische Geschichte in Gesichter. Biographiewörterbuch), Moskau 1997, S. 405 (über Zinov’ev), 407 (über Kamenev), 445 (über Trotzki).
[82] Zu diesen und weiteren Angaben über Innen-, Außen- und Kulturpolitik vgl. Zuev, M.N., Istorija Rossii s drevnejšich vremen do načala XXI veka (übers.: Geschichte Russlands seit dem Altertum bis Anfang des XXI Jahrhunderts), Moskau 2004, S. 580-595, 595-608, 620-628; Hildermeier, M., Geschichte der Sowjetunion 1917-1991, München 1998, S. 157-367. Siehe auch die späteren Ausgaben von Hildermeier.

Prozess fortgesetzt. Es wurde ein einheitliches Schul-, Ausbildungs- und Hochschulsystem entwickelt und erfolgreich aufgebaut, sodass die UdSSR 1940 in der Welt an erster Stelle stand, was die Anzahl von Lehrenden und Studenten betraf[83].
Für die Volksbildung waren politische Volkserziehung und Ökonomisierung prägend, das heißt, sie richtete sich nach dem Bedarf an Arbeitskräften für Industrie und Landwirtschaft. Die neue bolschewistische Regierung brauchte eine neue, zum Kommunismus loyale Gesellschaftsschicht. Zum Zweck der Volksbildung und gleichzeitig der politischen Volkserziehung wurden viele Iz'ba-Čital'nja eingerichtet – ein Netz von Holzhäuschen mit Büchern, besonders in Dörfern verbreitet – und viele Bibliotheken und Klubhäuser für Arbeiter. Ihre Anzahl stieg vor allem ab 1923. In allen diesen Einrichtungen fand die Bevölkerung Broschüren, Zeitungen, Bücher über den Marxismus, ab 1924 auch Literatur über Lenin und seine politische Tätigkeit. Diese Literatur gab nach Lenins Tod seinem Personenkult Vorschub. In den Hochschulen wurden drei Pflichtfächer eingeführt: dialektischer Materialismus, Geschichte der proletarischen Revolution und Geschichte des Sowjetischen Staates und Rechtssystems[84]. Ziel war es, den Marxismus in allen Bereichen des Wissens zu verankern. Zu diesem Zweck wurde 1920 das Institut für wissenschaftliche Methodologie gegründet. Zudem gewannen der Apparat der Sicherheitsbehörden und die Zensurbehörde an Macht. Am 8. Juni 1922 war die Vereinigte staatliche politische Verwaltung (russ. Gossudarstvennoe političeskoe upravlenie, abgk. GPU) – Sicherheitsbehörde — mit Resolution „Über antisowjetische Gruppierungen in der Intelligenzija" vom Zentralkomitee der Kommunistischen Partei befugt worden, gegen die Staatsmacht widersetzliche Intellektuelle entweder ins Ausland zu schicken oder sie in die russische Provinz zu verbannen. Im August 1922 wurden 160 Intellektuelle (darunter vor allem Geisteswissenschaftler) ausgewiesen oder verbannt.
In der Sowjetrepublik gab es eine umfassende Zensur. Die Abteilung für Agitation und Propaganda beim Zentralkomitee der Kommunistischen Partei kontrollierte seit 1920 die Kinoproduktion. Seit 1922 unterlag die Literatur der Kontrolle der Hauptverwaltung der Angelegenheiten der Literatur und des Verlagswesens (russ. Glavnoe upravlenie po delam literatury i izdatel'stv, abg. Glavlit) – ein weiteres Zensurorgan. Für die Theater war ab 1923 die Hauptverwaltung für die Kontrolle des Spielplanes von Theatern zuständig. Mittels dieser Instanzen konnten die Bolschewiki ihre Macht ausbauen und gegen ihre Gegner vorgehen.
Die politische Volkserziehung fand ihren Ausdruck darüber hinaus in der Bekämpfung der vielen unterschiedlichen künstlerischen Gruppierungen. Im Sinne der Zentralisierung war eine Mitgliedschaft von Schriftstellern und Künstlern in nur einer Gruppierung erwünscht. Nachdem es in der Mitte der zwanziger Jahre noch sehr viele Literatur- und Kunstgruppierungen gegeben hatte, reduzierte sich ihre Anzahl gegen Ende dieses Zeitraumes.
Auslöser war die am 18. Juni 1925 vom Zentralkomitee der Kommunistischen Partei verabschiedete Resolution „Über die Politik der Partei auf dem Gebiet der schöngeistigen Literatur". Diese Resolution thematisierte den Umgang mit „Weggenossen" (alternativ auch "Reisegefährten", russ. poputčiki) [85] . Die bolschewistische Partei erwartete, dass die

[83] Im Jahr 1940 gab es in der UdSSR etwa 4600 Hochschulen. Diese statistischen Angaben: Gordeeva A.B., Samojlova G.N. (Hrsg.), Istorija russkoj kul'tury 1917-2000 (übers.: Geschichte der russischen Kultur 1917-2000), Sankt-Petersburg, 2002, S.10.
[84] Diese Fächer wurden von Lehrenden aus der Sozialistischen Akademie der Sozialwissenschaften oder aus der Institution der Roten Professur unterrichtet. Beide Institutionen waren 1918 und 1920 gegründet worden, am 15. Juni 1918 z.B. die Akademie für Sozialwissenschaften durch Resolution des Rates der Volkskommissare. 1921 wurde das Institut der Roten Professur gegründet, das Professoren auf eine marxistisch ausgelegte Lehrtätigkeit vorbereitete.
[85] Zu den „Weggenossen" gehörten zum Beispiel berühmte Schriftsteller und Dichter wie Gorkij, Majakovskij, Esenin und andere. Diese Etikettierung wurde von der 1924 gegründeten Gruppierung „Russische Assoziation der proletarischen Schriftsteller" (russ. Rossijskaja associacija proletarskich pisatelej, abg. RAPP)

„Weggenossen“ „feinfühlig“ und „schonend“ kritisiert wurden, damit sie „möglichst schnell auf die Seite der kommunistischen Ideologie übergehen“[86]. Ein weiterer Punkt der Resolution betraf die Gruppierungen der Schriftsteller. Vorgeblich begrüßte die Politik die Vielfalt der literarischen Richtungen und deren Gruppierungen, tatsächlich jedoch erhielt RAPP durch die Resolution eine Vormachtstellung. Die Gegner von RAPP wurden verfolgt. Letztendlich wurde 1934 der „Verband der Schriftsteller“ gegründet und damit war die Vielfalt der Gruppierungen endgültig aufgehoben.
Ähnliche Prozesse spielten sich auch auf dem Gebiet der bildenden Künste ab. Auch die bildenden Künste hatten der politischen Volkserziehung zu dienen. Da Kunst eine neue Funktion als politische Erziehungsinstanz bekommen hatte, änderte sich die Definition von „Kunst“. Sie galt als solche, wenn sie aktiv und politisch war, wobei „aktiv“ sein bedeutete, dass sie der neuen, sozialistisch-kommunistischen Gesellschaft diente. So wie in der Mitte der 1920er Jahre die Gruppierung RAPP dank staatlicher Unterstützung das literarische Leben dominierte, fungierte in den bildenden Künsten die Gruppierung ACHRR (russ. Associacija chudožnikov revoljucionnoj Rossii) – Assoziation der Künstler des revolutionären Russlands. Die Vertreter dieser Gruppierung setzten die Tradition der „Wanderer“ (russ. Peredvižniki) fort, indem sie figurative, vom Realismus beeinflusste Kunstwerke mit sozialem Inhalt schufen. Die Charaktere ihrer Gemälde waren Protagonisten der neuen, proletarischen Gesellschaftsschicht, die heroisch dargestellt wurde. Ihre Kunst umfasste Historienmalerei, Genreszenen und Porträts. Finanziell wurde die Gruppierung zunächst von der Roten Armee unterstützt. Die Gruppierung ACHRR kritisierte die Avantgardisten in ähnlicher Weise, wie gegen die „Weggenossen“ in der Literatur vorgegangen wurde. Während es in der Mitte der zwanziger Jahre in der UdSSR noch viele künstlerische Gruppierungen gab, dominierte am Ende dieses Zeitraumes die ACHRR das künstlerische Leben.
Als Reaktion auf diese Entwicklung verfassten die Maler aus den Gruppierungen „OST“, „Makovec“, „Vier Künste“ (russ. Četyre iskusstva), „Dasein“ (russ. Bytië), „Gesellschaft der Jungen“ (russ. Obščestvo molodych) einen Brief an Stalin, nicht später als vom 3. Februar 1926 datiert[87], mit Kritik an der Lage in Künstlerkreisen. In diesem Brief finden sich Formulierungen wie „widrige, nicht normale Bedingungen“, „fehlende Ebenbürtigkeit“, „anormale Lage der Dinge“, um die Dominanz der Gruppierung ACHRR anzuprangern[88]. Konkretisiert wurde die Kritik mit dem Argument, die ACHRR beziehe finanziell staatliche Unterstützung und durch den Namen „Assoziation der Künstler des revolutionären Russlands“ erhebe sie den Anspruch, als einzige Gruppierung gute, revolutionäre, das heißt dem Geist der Zeit entsprechende und im Sinne der Errungenschaften der Revolution stehende Kunstwerke zu schaffen. Das impliziere, den Verfassern des Briefes zufolge, dass die anderen Gruppierungen keine „revolutionären“ Kunstwerke schüfen. Sie setzten sich für die Vielfalt der künstlerischen Gruppierungen ein und für eine gleichrangige finanzielle staatliche Unterstützung. Außerdem befürworteten sie eine Resolution mit Bezug auf die bildenden Künste, die der Resolution für Literatur entsprechen und in der eine „ Linie der Kulturpolitik für die bildenden Künste“ aufgezeigt werden sollte, durch die deren derzeitige schwer erträgliche Situation gebessert würde. Dieser Brief bezeugt erstens die Auseinandersetzungen der bildenden Künstler mit der Staatsmacht, und zweitens illustriert er die Entwicklungen in der sowjetischen Kunstszene.

---

vorgenommen. Sie kritisierte diese Schriftsteller und Dichter. Lissitzky war mit Majakovskij befreundet und gestaltete für ihn mehrere Bücher („Für die Stimme“ zum Beispiel).

[86] Übersetzung von N.K. Zitat aus dem Punkt 10 der Resolution. Vgl. Artizov, A., Naumov, O. (Hrsg.), Vlast’ i chudožestvennaja intelligencija. Dokumenty CK RKP(b)-VKP(b)-VČK-OGPU-NKVD o kul’turnoj politike 1917-1953, (übers.: Staatsmacht und künstlerische Intellektuellen. Dokumente CK RKP(b)-VKP(b)-VČK-OGPU-NKVD über die Kulturpolitik 1917-1953), Moskau 1999, S. 55.

[87] Die Datierung stammt von den Verfassern des Sammelbandes „Vlast’ i chudožestvennaja intelligencija“, A. Artizov und O. Naumov.

[88] Der Originalbrief ist abgedruckt in Artizov, Naumov 1999, S. 59-66.

Eine weitere Stoßrichtung hatte die Kulturpolitik im Aufbau kultureller Beziehungen zum Ausland. Außenpolitisch war die UdSSR am Anfang der zwanziger Jahre isoliert, was die wirtschaftliche Lage im Lande weiter verschlechterte. Die westeuropäischen Länder verlangten von der Sowjetrepublik, die Schulden zu begleichen, die unter dem Kaiser und unter der Provisorischen Regierung gemacht worden waren, was die Sowjetrepublik verweigerte. Da man sich nicht einigte, kam es zu keinen weiteren Verhandlungen und die Sowjetunion wurde isoliert und sanktioniert. Außerdem trauten die westlichen kapitalistischen Länder dem neu entstandenen kommunistischen Land nicht. Obwohl nicht mehr zur Weltrevolution aufgerufen und stattdessen der „Sozialismus in einem Land" propagiert wurde, verweigerten die westlichen Länder dem neuen Staat die Anerkennung und fühlten sich durch seine Propaganda bedroht[89]. Erst in den Jahren 1924-1926 wurde die UdSSR von den meisten westeuropäischen Ländern anerkannt. Einzig Deutschland sah von der Schuldenrückzahlung ab[90] und unterhielt gute außenpolitische Beziehungen zur UdSSR. Diese guten Beziehungen wurden in der Mitte der zwanziger Jahre ausgebaut. 1925 und 1926 erhielt die UdSSR von der deutschen Regierung Kredite, 1925 wurden ein Handelsvertrag und ein Abkommen über die Gründung von Konsulaten abgeschlossen und am 24. April 1926 folgte ein Nichtangriffspakt zwischen beiden Ländern.

Angesichts der außenpolitischen Isolation und der Skepsis der meisten westeuropäischen Länder der UdSSR gegenüber bemühten sich die sowjetischen Politiker um eine Verbesserung der Lage mit Hilfe der kulturellen Einrichtungen. Im April 1925 entstand VOKS (russ. Vsesojuznoe obščestvo kul'turnych svjazej s zagranicej) – die Allunionsgesellschaft für die kulturellen Beziehungen mit dem Ausland. Diese Behörde organisierte wissenschaftliche Tagungen, internationale Ausstellungen, Reisen von ausländischen Intellektuellen in die UdSSR, veröffentlichte die Zeitschrift „VOKS Bulletin" auf Englisch, Französisch und Deutsch. Es versteht sich, dass diese Organisation nicht nur kulturelle, sondern auch propagandistische Ziele verfolgte.

Zusätzlich zur Tätigkeit von VOKS wurde es russischen und ausländischen Wissenschaftlern erlaubt, sich in der UdSSR oder im Ausland fortzubilden und wissenschaftlich zu beraten. In den sowjetischen Fabriken wurden im Westen entwickelte Maschinen eingesetzt. Sowjetische Wissenschaftler nahmen an internationalen Tagungen teil, wurden Mitglieder internationaler Gremien. Außerdem wurde ein breites Netzwerk für Bücheraustausch eingerichtet. Zu Anfang der dreißiger Jahre gab es einen Bücheraustausch mit etwa 70 Ländern[91]. Besonders intensiv waren die Beziehungen zwischen Wissenschaftlern der technischen und naturwissenschaftlichen Fachrichtungen Physik, Chemie, Geologie, Physiologie. Es wurde besonderes Augenmerk auf diese Fächer gelegt, da sie die Wirtschaft voranbringen konnten und weil die sowjetischen Politiker technische Errungenschaften zur Verwirklichung des Ersten Fünfjahresplans brauchten.

In den bildenden Künsten waren in den zwanziger Jahren Kontakte mit dem Ausland möglich. Ein Beispiel dafür sind die Beziehungen zwischen dem im Jahr 1929 gegründeten Verband der sowjetischen Architekten und CIRPAC – „Comité International pour la Réalisation des Problèmes d'Architecture Contemporaine" – unter Leitung von Le Corbusier. Diese Kontakte waren den Politikern insofern von Nutzen, als sie einerseits zur besseren Entwicklung in der Wirtschaft beitrugen, andererseits durch sie ein günstiger Einfluss auf die außenpolitische Lage möglich war und man Befürworter des Kommunismus im Westen gewinnen konnte.

Aus den innen-, außen- und kulturpolitischen Entwicklungen folgt, dass die Kunst mehr und mehr politischen Zielen untergeordnet und zum Ende der zwanziger Jahre instrumentalisiert wurde. Lenin hatte die große Bedeutung von Kultur und Kunst erkannt und ging gleich nach

[89] Um die Anerkennung und Propagierung kommunistischer Ideen bemühte sich das Exekutivkomitee der III Kommunistischen Internationale, die ihren Hauptsitz in Moskau hatte und unter Leitung von Zinov'ev stand.
[90] Durch den Rapallovertrag vom 16. April 1922.
[91] Statistische Angaben aus Gordeeva, Samojlova 2002, S. 25.

der Oktoberrevolution daran, sie in den Dienst des kommunistischen Staates zu stellen. Stalin pflichtete dem bei und benutzte kulturelle und künstlerische Leistungen: Kultur und Kunst mussten das Volk politisch erziehen und bilden. Kultur und Kunst waren den wirtschaftlichen Interessen untergeordnet und hatten ihren Beitrag zur Verbesserung der außenpolitischen Lage zu leisten.

8. Zusammenfassende Anmerkung

Der Überblick über die kulturpolitische Entwicklung in den Jahren 1917-1928 ließ erkennen, dass in der Sowjetrepublik kunstpolitisch nach dem Bürgerkrieg ab etwa 1922 ein Wandel stattfand. Die Abteilung für Bildende Künste und die Avantgardisten verloren ihre richtungsweisende Funktion für das kulturelle Leben.
Es führten viele Gründe zum Bedeutungsverlust der Avantgarde. Einer dieser Gründe liegt im Misslingen der von der Abteilung für Bildende Künste verfolgten Kunstpolitik. Aufgrund verschiedener Fehlschläge kam es zu „Kampagnen“ gegen die Avantgardisten und die Abteilung, die letztendlich zur Schwächung dieser Bewegung führten. Man muss sich dabei vor Augen führen, dass die Avantgardisten eigene und eigenwillige, utopische Vorstellungen von der Regierung des Landes hegten, die mit den Realitäten des täglichen Lebens wenig zu tun hatten. Oft war den Avantgardisten unklar, in welche Richtung die Kunstpolitik sich entwickeln sollte, da ihnen ein klares, einheitliches Konzept zur Kunstpolitik fehlte. In raschem Tempo leiteten sie Vieles ein und bewerteten es erst anschließend, sofern sie dazu überhaupt in der Lage waren. Unter den Bedingungen des Bürgerkrieges mussten sie schnell handeln. Außerdem waren einige Ideen der Künstler sowohl für das Publikum als auch für die Politiker zu fortschrittlich. Ein weiterer Grund besteht darin, dass die Avantgardisten eine politische Rolle beanspruchten und damit sogar in Konflikt mit Lenin gerieten. Auch die Diskussionen in den avantgardistischen Künstlerkreisen schwächten diese Kunstrichtung und bewirkten, dass die Avantgarde kulturpolitisch kein Gewicht bekam. Die Avantgardisten dachten zu individualistisch und konnten sich weder über die Grundfragen der Kunst, noch über kunstpolitische Entscheidungen einigen.
Es fragt sich, warum sich die Bolschewiki sich überhaupt für eine Förderung der Avantgardisten entschieden. Die Antwort dürfte sein, dass sie nur von wenigen Künstlern unterstützt wurden. Dieser Umstand und der Bürgerkrieg erklären, warum die Kommunisten den Künstlern anfangs und bis zum Jahr 1921 eine gewisse Unabhängigkeit gewährten. Dabei war von vornherein unklar, wie viel Unterstützung die Avantgardisten von der Regierung bekommen und welche Haltung die Politiker ihnen gegenüber einnehmen würden. Nur im Zeitraum 1920-1921, als die Avantgardisten ihre ersten Schritte in der Kunstpolitik verwirklicht hatten, formulierte Lenin eine eindeutige Meinung über ihre kunstpolitischen Entscheidungen und grenzte die den Avantgardisten anfangs gegebenen Freiräume ein. Ab 1920-1921 setzte in der Sowjetunion ein kunstpolitischer Wandel ein, im Sinne einer Tendenz zu einer „realitätsnäheren“ und dem Verständnis der Massen eher entsprechenden künstlerischen Darstellung.
Die kulturpolitische Lage hatte sich nach Lenins Tod im Jahr 1924 geändert. Der Überblick über die Jahre 1922-1928 machte deutlich, dass die Politiker sich von den Kunstschaffenden noch mehr Propagierung des Systems wünschten. Es gab weniger Kunstgruppierungen und es herrschte Zensur. Die Propaganda war für die Politiker insofern wichtig, als die Bolschewiki im Grunde genommen bis Ende der Zwanziger Jahren im Inland noch um Macht und um den Status als einzige Partei kämpften. Kunst und Kultur dienten während der gesamten 1920er Jahren als Instrument zu politischen Zwecken. Die avantgardistischen Künstler, die so euphorisch die neue politische Macht Anfang der Zwanziger Jahren begrüßt hatten, sahen sich selbst bis Ende der Zwanziger Jahren als Volkserzieher. Diese Rolle ist eine politische Rolle und eine gefährliche Rolle für diejenigen, die sich der Politik unterordnen mussten.

III. Einzelausstellung von Ivan Puni 1921 in Berlin in der Galerie „Der Sturm“ von Herwarth Walden

Wahrscheinlich die bedeutendste Ausstellung in Punis ganzem Leben fand - D. Sarab’janov zufolge - 1921 in Berlin statt[92]. Ihre Bedeutung ist vielfältig. Erstens war es Punis erste Einzelausstellung, zweitens machte gerade diese Ausstellung ihn nicht nur beim deutschen, sondern überhaupt beim westeuropäischen Publikum so bekannt, dass er bereits als herausragender russischer Künstler anerkannt war, als er 1924 nach Frankreich emigrierte.
Die Ausstellung 1921 in der Galerie „Der Sturm“ ist außerdem für das gesamte russische Ausstellungswesen der damaligen Zeit wichtig. Vor 1921 hatte es aufgrund des Ersten Weltkrieges und der anschließenden Blockade (sowie der Intervention durch die Entente) kaum Ausstellungen russischer Künstler in Deutschland[93] gegeben. Punis Ausstellung 1921 fungierte sozusagen als Vorreiter: Sie markiert den Beginn des kulturellen Austausches zwischen Deutschland und Russland. Auf die privat organisierte Ausstellung von 1921 durch Herwarth Walden folgte die erste vom Volkskommissariat für Volksaufklärung der RSFSR (ab 1918 RSFSR; Russische Sozialistische Föderative Sowjetrepublik, ab 1922 SSSR (USSR)) veranstaltete Ausstellung im Jahr 1922 - die Erste Russische Kunstausstellung in der Galerie van Diemen in Berlin -, bei der mehrere russische Künstler gezeigt wurden.
Zur Verdeutlichung des Kontextes sei die außenpolitische Lage um 1921 kurz skizziert.
Als die Ausstellung am 8. Februar 1921 eröffnet wurde, war die bolschewistische Regierung diplomatisch von den westeuropäischen Mächten noch nicht akzeptiert. Der erste Handelsvertrag zwischen der Sowjetrepublik und Großbritannien wurde erst am 16. März 1921 unterschrieben. Dieser Vertrag war der erste Schritt zur Anerkennung des neuen Regimes. Die deutsche Regierung unterschrieb am 6. Mai 1921 einen ähnlichen Vertrag mit den sowjetischen Machthabern. Dies geschah einige Monate nach der Eröffnung der Ausstellung in der Galerie von Herwarth Walden. Zu ihrer Eröffnung im Februar fehlten noch alle günstigen außenpolitischen Voraussetzungen. Es ist daher erstaunlich, dass die Ausstellung überhaupt stattfand. Nicht zuletzt dieser Umstand rechtfertigt ihre nähere Betrachtung.

1. Puni in Petrograd und in Vitebsk

1.1. Biographische Daten und frühe künstlerische Tätigkeit Punis bis 1917

Vorangestellt seien einige biographische sowie Informationen zur künstlerischen Tätigkeit von Ivan Puni vor der Oktoberrevolution von 1917. Dies ist insofern aufschlussreich, als Puni die 1921 bei Herwarth Walden ausgestellten Kunstwerke noch in Russland geschaffen hatte.
Ivan Puni wurde in eine adlige, wohlhabende Familie geboren. Sie lebte in Kuokkala (heute Repino) in der Umgebung von Sankt-Petersburg an der Grenze mit Finnland. Sein Großvater Cesare Pugni war Komponist und stammte aus Italien. Sein Vater Albert (in Russland umbenannt in Andrej) arbeitete als Cellist am Mariinsky Theater in Sankt-Petersburg. Punis

[92] Sarab′janov, D., Jean Pougny - Ivan Puni, Moskva, 2007, S. 146.
[93] Ausstellungen von Herwarth Walden während der Kriegsjahre (1917 Einzelausstellung von Marc Chagall, 1918 „Russische Expressionisten“) sind eher die Ausnahme (vgl. Lampe, A., Marc Chagall „Der größte Meister des Expressionismus?“, in: Chagall. Meister der Moderne. Aust.-Kat. Kunsthaus Zürich, Ostfildern 2013, S. 33). Bei diesen Ausstellungen wurden Kunstwerke russischer Künstler aus der privaten Sammlung Waldens gezeigt. Die Einreise russischer Künstler oder ein Austausch mit ihnen war wegen des Krieges unmöglich.

Elternhaus in Kuokkala war Treffpunkt zahlreicher Künstler. Zu den Gästen gehörte auch Il'ja Repin, ein berühmter russischer Maler. Repin hatte sich einmal Ivan Punis Zeichnungen angesehen und empfahl ihm Maler zu werden. Er wurde sein Privatlehrer.
Die Jahre 1910-1914 verbrachte Ivan Puni abwechselnd in Frankreich und in Russland, 1912–1913 hielt er sich zeitweise zu Studienzwecken und wegen gesundheitlicher Probleme in Italien auf. Zwei Jahre lang besuchte er die Académie Julian in Paris. Nach seiner Rückkehr nach Russland schloss er sich dem Kreis um D. Burljuk, W. Majakovskij, W. Chlebnikov und K. Malewitsch an.
1914 besuchte Puni Frankreich noch einmal, weil dort einige seiner Kunstwerke in der Société des Artistes Indépendants ausgestellt wurden. 1913 hatte Puni Ksenija Boguslavskaja, eine russische Künstlerin (Malerin, Bühnen-, und Kostümbildnerin) geheiratet, mit der er sein ganzes weiteres Leben verbrachte.
Nach weiteren Kontakten mit Malewitsch entschieden sich Puni und Boguslavskaja, dessen Gruppe „Supremus" beizutreten. Puni und Boguslavskaja unterschrieben das Manifest der Gruppe. Ihre Arbeiten wurden in der Folgezeit mit denen von Malewitsch und anderen Suprematisten ausgestellt.
Puni und Boguslavskaja wurden jedoch nicht nur ausgestellt: Sie selbst organisierten Ausstellungen, etwa im Frühling 1915 in Petrograd (ehemals Petersburg, seit 1914 umbenannt) „Die erste futuristische Ausstellung ‚Straßenbahn ‚W'", mit Kunstwerken von Malewitsch, Kljun, Morgunov, Tatlin, Udal'cova, Popova, Ėxter, Rozanova, Boguslavskaja und Puni. Die Ausstellung machte zwei künstlerische Gruppen in der Öffentlichkeit bekannt: Malewitsch und seine Schüler, sowie Tatlin und seine Schüler.
Puni und Boguslavskaja organisierten auch „Die letzte futuristische Ausstellung ‚0.10'"[94] in Petrograd, (19. Dezember 1915 bis 17. Januar 1916). Bei dieser Gelegenheit wurde den Besuchern das Manifest der Gruppe "Supremus" ausgehändigt. Von herausragender Bedeutung ist, dass damals das Bild "Schwarzes Quadrat" zum ersten Mal gezeigt wurde. Malewitsch' Kunstwerke wurden von Publikum und Kritikern nicht gut aufgenommen, die Ausstellung insgesamt war jedoch sehr erfolgreich.
Zusammengefasst: Ivan Punis Herkunft aus einer intellektuellen Familie dürfte seine Kunsttheorie beeinflusst und ihm auf seinem Weg zum Künstler geholfen haben. Von Bedeutung ist insbesondere, dass er Kontakt zu Malewitsch und anderen Avantgardisten hielt und im künstlerischen Austausch mit ihnen blieb.

1.2. Punis Kunstprojekte beim Volkskommissariat für Volksaufklärung ab 1917

Die Oktoberrevolution 1917 markierte eine Zeitenwende. Sie stellte Puni und Boguslavskaja vor neue Herausforderungen. Mit dem Jahr 1917 begann eine neue Etappe in ihrem Leben.
Puni arbeitete mit der Abteilung für Bildende Künste beim Narkompros zusammen. Er stand in freundschaftlicher Beziehung zum Leiter von Narkompros A. Lunačarskij[95]. Genau welche Tätigkeit Puni bei der Abteilung und in welcher Form ausübte, ist jedoch unklar, da die historischen Quellen aus der damaligen Zeit widersprüchliche Angaben dazu machen. Meiner Meinung nach versuchten Punis Freunde seine Tätigkeit beim Narkompros und seine freundschaftliche Beziehung zu Lunačarskij zu „retuschieren", denn in vielen Quellen ist von

[94] Obwohl diese Ausstellung als offiziellen Titel „die letzte" erhielt, gab es nur zwei Ausstellungen.
[95] vgl. Beyme, K. von, Zeitalter der Avantgarde, München 2005, S. 624: „Sein Freund Lunatscharskiy wurde Volkskommissar für das Bildungswesen"; Magnaguagno, G., Vorwort, in: 0,10 - Iwan Puni: Werke aus der Sammlung Herman Berninger, Zürich und Fotografien der russischen Revolution aus der Sammlung Ruth und Peter Herzog, Basel, Aust.-Kat. Museum Jean Tinguely Basel, Bern 2003, S.7: „Mit Punis Familie befreundete Lunatscharski".

Punis Distanz zur bolschewistischen Regierung die Rede, was jedoch der Wahrheit nicht entspricht. Als Beispiel kann das Vorwort von W.E. Groeger aus dem Ausstellungskatalog zu Punis Einzelausstellung 1921 angeführt werden. Er schreibt: „Während der Revolution wurde Puni als Delegierter in den Künstlerverband gewählt, wo seine Kandidatur zum Professor an der Petersburger Akademie der schönen Künste [gemeint sind die Freien Werkstätten; Sie wurden statt der geschlossenen Akademie eröffnet, - Anmerkung von N.K.] vorgeschlagen wurde, die später die Genehmigung des Kommissariats der darstellenden Künste [damit ist Narkompros gemeint, - N.K.] fand. Im Künstlerverband, der nach dem kommunistischen Umsturz eine Zusammenarbeit mit den neuen Machthabern abzulehnen bereit war, trat Puni für die weitere Tätigkeit der kunst-organisatorischen Bestrebungen des Verbandes ein"[96].
Diese letzten Angaben von Groeger sind nicht korrekt. Punis organisatorische Tätigkeit lag nach 1917 vor allem im Rahmen seiner Beschäftigung unter Narkompros und nicht unter dem Künstlerverband. Ivan Puni arbeitete unter der kommunistischen Regierung bei Narkompros, was im Vorwort zum Katalog der Einzelausstellung 1921 mit keinem Wort Erwähnung findet. Es ist auch nicht deutlich, von welchem Künstlerverband die Rede ist. Es gab mehrere Künstlerverbände. Vermutlich meint W.E. Groeger den im März 1917 gegründeten Künstlerverband "Freiheit für die Kunst!". Ivan Puni war einer der Mitbegründer dieses Verbandes, der gegen die Gründung des Kunstministeriums eintrat. Der Verband war nach der russischen Revolution im Februar sehr aktiv gewesen, nicht jedoch im Oktober[97] 1917. Der Verband lehnte die Dominanz des Staates über die Kunst ab. Vor Oktober 1917 war diese kritische Haltung noch möglich und stark verbreitet, nach der Oktoberrevolution 1917 nicht mehr.
Punis Frau, Ksenija Boguslavskaja, bemühte sich später, seine Distanz von den politischen Institutionen herauszustellen: „Weder ich [Xana Boguslawskaya, - Anmerkung von John Bowlt] noch mein Ehemann Iwan Puni nahmen an der Herstellung der Dekorationen für das Schauspiel "Die Erstürmung des Winterpalais" in Leningrad im November 1920 teil, da wir damals schon im Ausland waren. Diese Verwirrung ist durch die Tatsache entstanden, dass Puni, I. Altmann und vier weitere Künstlerkollegen 1918 riesige Plakate, Spruchbänder und Ankündigungen für die Säle des Winterpalais ausführten"[98].
Zwar fertigte Puni für die „Erstürmung des Winterpalastes" keine Dekorationen, aber er schuf die Entwürfe für Panneaux zu den Festtagen zum Jahrestag des Sieges der Oktoberrevolution 1918, den Entwurf eines Stempels für Sovnarkom (Abkürzung für: Sovet narodnych komissarov, Rat der Volkskommissare, das Hauptorgan in der Sowjetrepublik nach der Revolution 1917), die Illustrationen zu Majakovskijs Buch „Helden und Opfer der Revolution", Gestaltung von Ladenschildern, arbeitete an Agit-Prop Plakaten mit (zum Beispiel ein Plakat „Arbeiter und Soldaten" 1918)[99]. Ich stütze mich dabei auf die neusten Forschungen von John Bowlt und Dmitrij Sarab'janov und widerspreche Hubertus Gaßner, der behauptet, Ivan Puni habe abseits von Narkompros gestanden[100].
Dass Ivan Puni mit den Bolschewiki zusammenarbeitete, bedeutet jedoch nicht, dass er ein überzeugter Kommunist war. Es bedeutet nur, dass er bereit war, Staatsaufträge auszuführen

---

[96] Groeger, W.E., Vorwort, in: Iwan Puni. Petersburg. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen. Aust.-Kat. der Galerie „Der Sturm", Berlin 1921, S. 3.

[97] Ausführlicher über den Verband „Freiheit für die Kunst!" vgl. V.P. Lapšin, Chudožestvennaja žizn' Moskvy i Petrograda v 1917 gody (übers. Künstlerisches Leben in Moskau und Petrograd 1917), Moskva 1983, S. 92-96, (nur auf Russisch).

[98] Zit. nach Bowlt, J. E., „Flucht der Formen": Iwan Puni und die funktionale Ästhetik, in: Iwan Puni. Aust.-Kat. des Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris und der Berlinischen Galerie, Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Stuttgart 1993, S. 47.

[99] Bowlt 1993, S. 49. Nicht auszuschließen ist, dass Puni noch andere künstlerische Aufgaben im Auftrag der kommunistischen Regierung übernahm.

[100] Gaßner, H., Text im Kontext, in: Iwan Puni, Synthetischer Musiker, Aust.-Kat. Berlinische Galerie, Berlin 1992, S. 75f.

und dass er sogar einen Entwurf für das wichtigste Staatsorgan anfertigte. An den neuen Ladenschildern, die die alten „kapitalistischen Markenzeichen“ ersetzten, arbeiteten viele Künstler für ein Stück Brot. Das bedeutet noch nicht, dass er mit der Politik der Bolschewiki einverstanden war[101].
Unabhängig von den Staatsaufträgen schuf Puni eine Reihe von Tuschezeichnungen, die Ereignisse der Revolution darstellen. 1921 wurden diese Tuschezeichnungen, die Illustrationen zum Buch „Helden und Opfer der Revolution“ und Skizzen zu Plakaten in der Galerie von Walden ausgestellt. Ihre Analyse folgt im Zusammenhang mit der Darstellung der Ausstellung 1921. Nur eine Tuschezeichnung mit der Darstellung eines rasant fahrenden Autos wird hier nachstehend behandelt, da sie ein ähnliches Auto wie auf dem Panneau zeigt und zusätzliche Informationen dazu geben könnte, welche Einstellung Puni zu den revolutionären Umwälzungen hatte.
Im Weiteren folgt Näheres zum Entwurf des Stempels für den Rat der Volkskommissare und für ein Panneau zu den Festtagen zum Sieg der Oktoberrevolution. Auf dem Stempelentwurf für den Rat der Volkskommissare aus dem Jahr 1919 sind Hammer und Sichel eindeutig unter dem Einfluss des Suprematismus dargestellt (Abb. 1). In einer runden Grundform kontrastieren Dreiecke und Vierecke mit dem Halbkreis der Sichel im Vordergrund und weiteren Halbkreisen im Hintergrund. Der Hammer ist so stark räumlich ausgeführt, dass er aus dem Bild herauszufallen scheint. Die Inschrift auf dem Stempel neben und unter dem Hammer lautet „Sovet narodnych komissarov“ (Rat der Volkskommissare), dem Hammer gegenüber steht „Rossijskaja Socialističeskaja Federativnaja Sovetskaja Respublika“ (abgekürzt RSFSR, Russische Sozialistische Föderative Sowjetische Republik). Durch die Größe der Buchstaben tritt der Rat der Volkskommissare stärker in den Vordergrund als RSFSR, was einen Betrachter hätte irritieren können, wenn er daraus einen Bedeutungsunterschied zwischen den beiden Institutionen abgeleitet hätte. Der Entwurf ist überladen mit Text und Objekten. Auf die politische Einstellung von Ivan Puni gibt dieser Stempel keine Hinweise.
Anders ist der Entwurf für die Festtage zu sehen. Bis heute sind etwa zehn Entwürfe für Panneaux zum Sieg der Oktoberrevolution erhalten. Einige von ihnen stellen entweder die Orte in Sankt-Petersburg dar, an denen die Feste stattgefunden hatten (Ochta, Litejnyj prospekt)[102], oder sie zeigen Arbeiter oder Soldaten[103].
Auf einem Entwurf schwebt ein Auto mit Menschen, die rote Fahnen und Gewehre mit aufgepflanztem Bajonett in den Händen halten, in der Luft und scheint zu fallen (Abb.2). Das Dargestellte hat kein revolutionäres Pathos, keine Aufrufe und politischen Losungen.
Ein ähnliches Auto zeigt die Tuschezeichnung „Revolution (Automobil)“ (Abb.3). Auf der Zeichnung sind Spuren der Zerstörungen durch die Revolution zu sehen. Das zerbrochene Fenster eines Hauses im Vordergrund der Tuschezeichnung ist eine Folge der revolutionären Ereignisse, eine andere sind die auf dem Boden liegenden Toten in der Mitte der Zeichnung. Sie wurden von dem rasant fahrenden Auto mit Seitengewehre haltenden Menschen getötet. Die Menschen im Auto tragen eine Fahne, deren Farbe auf der schwarzweißen Zeichnung nicht erkennbar ist. Das Auto gleicht dem Wagen auf einem der Panneaux für die Festtage zur Oktoberrevolution. Auf dem Panneau zum Jahrestag tragen die Menschen im Auto rote

[101] Magnaguagno, G., Vorwort, in:“0,10 - Iwan Puni: Werke aus der Sammlung Herman Berninger, Zürich, und Fotografien der russischen Revolution aus der Sammlung Ruth und Peter Herzog, Basel, Aust.-Kat. Museum Jean Tinguely Basel, Bern 2003, S. 11f. Weiter zu diesem Thema siehe den Artikel von Herman Berninger „Die Kunst im Dienst der neuen Gesellschaft. Iwan Punis futuristische Ladenschilder für öffentliche Räume in Petrograd 1917-18“ im gleichen Band, S. 131-133.
[102] Sarab′janov, D., Jean Pougny - Ivan Puni, Moskva, 2007, S. 136, Übersetzung aus dem Russischen von N.K.; Bowlt, J. E., Überschreiten des Verstandes oder Iwan Punis Spiel mit der Sprache, in: 0,10 - Iwan Puni: Werke aus der Sammlung Herman Berninger, Zürich und Fotografien der russischen Revolution aus der Sammlung Ruth und Peter Herzog, Basel. Aust.-Kat. Museum Jean Tinguely Basel, Bern 2003, S.49
[103] siehe Abbildungen in: Iwan Puni 1993, S. 191-193.

Fahnen. Ivan Puni stellte also auf dieser Tuschezeichnung „Revolution (Automobil)“ Bolschewiki dar.
Noch ein Detail ist zu beachten: Das Auto auf dem Bild zu den Jahrestagen wird schwebend dargestellt und ohne getötete Menschen, anders als auf der Tuschezeichnung. Ivan Puni änderte seine ursprüngliche Tuschezeichnung „Revolution (Automobil)“ und verzichtete auf die Darstellung der brutalen Seite der revolutionären Umwälzungen, die sich für Dekorationen zu Feiertagen wohl eher nicht eignete. Als Mitarbeiter unter Narkompros (Volkskommissariat für Volksaufklärung) und Lunačarskijs Freund wollte Ivan Puni die neuen Machthaber vermutlich nicht kritisieren. Wir sehen also auf einer Tuschezeichnung eine kritische Stellungnahme zu den Bolschewiki, die auf dem Panneau fehlt. Aus dem Dargestellten auf der Tuschezeichnung lässt sich schließen, dass Puni mit den Bolschewiki eher nicht sympathisierte, obwohl er mit ihnen zusammenarbeitete. Das wird außerdem durch seine Teilnahme am Künstlerverband „Freiheit für die Kunst!“ untermauert.

1.3. Puni und Marc Chagall in Vitebsk

An dieser Stelle sei eingefügt, welche Rolle Marc Chagall damals in Deutschland und in Russland spielte, um die Beziehungen zwischen Marc Chagall, Iwan Puni, Herwarth Walden und Lunačarskij zu verdeutlichen.
Marc Chagall, den Ivan Puni noch in Frankreich kennengelernt hatte, eröffnete im Januar 1919 mit Unterstützung von Lunačarskij seine eigene Kunstschule. Er lud mithilfe einer Anzeige in der Zeitschrift “Iskusstwo Kommuny” (Kunst der Kommune) verschiedene Künstler ein. Ivan Puni nahm die Einladung nach Vitebsk an. In der Vitebsker Zeit schuf er mehrere Stadtansichten. Einige davon zeigten, so Sarab’janov, deutlich den Einfluss von Marc Chagall[104]. Die Stadtlandschaften von Vitebsk wurden ebenso wie eine Zeichnung zum Buch “Helden und Opfer der Revolution” sowie die Tuschezeichnungen mit den Szenen aus dem revolutionären Petrograd und den Skizzen zu Plakaten bei der Einzelausstellung 1921 in Berlin gezeigt.

Im Jahr 1919 fand Marc Chagall ohne seine Kenntnis Anerkennung beim westeuropäischen Publikum, wozu ihm Herwarth Walden verhalf. Er hatte Marc Chagall nicht nur bei seinem Ersten Deutschen Herbstsalon 1913 ausgestellt, sondern veranstaltete 1914, kurz vor dem Ersten Weltkrieg, in der Galerie “Der Sturm” in Berlin die erste Einzelausstellung für Chagall. Diese Ausstellungen und Waldens weiteres Engagement machten Marc Chagall berühmt, der jedoch wegen des Krieges und der Blockade Russlands davon nichts erfuhr. Er wurde nur fragmentarisch von seinen Freunden informiert[105].
Marc Chagall war nicht nur mit Herwarth Walden, sondern auch mit Anatolij Lunačarskij bekannt, dem späteren Leiter von Narkompros. Dieser besuchte die Einzelausstellung 1914 in Waldens Galerie. Bei dieser Gelegenheit machte Chagall Lunačarskij und Walden miteinander bekannt[106]. Wahrscheinlich standen Lunačarskij und Herwarth Walden seitdem im Kontakt. Daher müsste Lunačarskij auch über die Einzelausstellung von Ivan Puni 1921

[104] Sarab′janov, D.V., Jean Pougny - Ivan Puni, Moskva 2007, S. 134f.
[105] Lampe, A., Marc Chagall „Der größte Meister des Expressionismus?“, in: Chagall. Meister der Moderne. Aust.- Kat. Kunsthaus Zürich, Ostfildern 2013, S. 29-41.
[106] Stepanez, J., Mark Šagal, Chervart Val’den i žurnal „Der Sturm“ (übers. Marc Chagall, Herwarth Walden und Magazin „Der Sturm“), in: Šagalovskij sbornik, Vypusk 3, Materialy X-XIV Šagalovskich čtenij v Vitebske (übers. Sammelband zu Chagall, B. 3, Daten aus der Tagung über Chagall in Witebsk, Museum von Marc Chagall in Witebsk), Minsk 2008, S. 86-90. http://www.chagal-vitebsk.com/node/133 (letzter Zugriff 21.11.2014).

bei Walden informiert gewesen sein. Wahrscheinlich hatte Iwan Puni durch Chagall von Herwarth Walden erfahren.

2. Berliner Jahre

2.1. Ausreise aus Russland und künstlerisches Leben in Berlin

Ivan Puni hatte während des Jahres 1919 bei Marc Chagall gearbeitet. Ende 1919 - Anfang 1920 kehrte er nach Petrograd zurück. Dort entschieden er und Boguslavskaja sich, nach Paris auszuwandern. Puni "wandte sich wegen eines Visums an Anatolij Lunačarskij, den Volkskommissar für das Bildungswesen. Dessen Stern hatte aber bereits zu sinken begonnen und sein politischer Einfluss hatte spürbar nachgelassen. So entschloss sich das Ehepaar Puni zur illegalen Ausreise und floh mit Sack und Pack, darunter Punis wichtigsten Arbeiten, im tiefsten Winter bei Schneetreiben an der Festung Kronstadt vorbei über das Eis des zugefrorenen Finnischen Meerbusens nach Kuokkala an der russisch-finnischen Grenze, Punis Geburtsort, um im Elternhaus unterzukommen"[107].
Kuokkala gehörte damals nach der Oktoberrevolution 1917 zu Finnland. So geriet Puni in ein westeuropäisches Land, nahe der sowjetischen Grenze. In Finnland wartete das Ehepaar fast ein Jahr lang auf ein Visum. Da Boguslavskajas Großmutter aus Griechenland stammte, wurde Puni und Boguslavskaja erlaubt, nach Griechenland auszureisen. Sie nahmen den Weg über Danzig. Im Oktober 1920 trafen sie in Berlin ein, wo sie drei Jahre verbringen sollten, in denen es für Puni zu wichtigen Ereignissen kam.

Das Berlin der zwanziger Jahre war ein Treffpunkt zahlreicher russischer Künstler und Schriftsteller[108]. Die meisten blieben bis 1923 in Berlin und zogen dann weiter, entweder nach Frankreich oder in die USA. Nur wenige Emigranten ließen sich in Deutschland nieder. Die russischen Intellektuellen verließen ihr Land entweder freiwillig, weil sie dem politischen Kurs der kommunistischen Regierung nicht zustimmten, oder sie wurden des Landes verwiesen[109].
Puni und Boguslavskaja hatten sich freiwillig entschieden, die Sowjetrepublik zu verlassen. Ihr Ziel war Frankreich, ein Land, in dem Puni seine künstlerische Ausbildung erhalten hatte und sogar ausgestellt worden war. Er und Boguslavskaja sprachen Französisch, aber kein Deutsch. Berlin hatte für sie nur eine Zwischenstation sein sollen, ein Transitpunkt, der dann jedoch Ivan Punis gesamtes Leben beeinflussen sollte.
Ivan Puni und Boguslavskaja waren im künstlerischen Berliner Leben ebenso aktiv wie sie es in Petrograd gewesen waren. Sie gehörten zu den Mitbegründern des Russischen Hauses der Künste, einem Ort, wo literarische und musikalische Abende und Ausstellungen russischer

[107] Roters, E., Iwan Puni – Der Synthetische Musiker, in: Iwan Puni. Synthetischer Musiker. Aust.-Kat. Berlinische Galerie, Berlin 1992, S. 23.
[108] weiterführende Literatur: Berlin-Moskau, Moskau-Berlin 1900-1950. Aust.-Kat. Martin-Gropius Haus Berlin und Staatliches Pushkin-Museum Moskau, München 1996; Klaus Kändler, Helga Karolewski u. Ilse Sieber (Hrsg.), Berliner Begegnungen: ausländische Künstler in Berlin, 1918-1933, Berlin 1987; Nerdinger, R., Rudolf Belling und die Kunstströmungen in Berlin 1918-1923, Berlin 1981 u.v.m.
[109] Zum Beispiel der so genannte „philosophische Passagierdampfer" (Herbst 1922), deren Passagiere die wichtigsten Philosophen, Historiker, Schriftsteller waren, die gegen die sowjetische Regierung waren. Mehr dazu vgl. Artizov, A.N., „Očistim Rossiju nadolgo". K istorii vysalki intelligencii v 1922 godu (übers. „Machen wir in Russland sauber", Zur Geschichte der Ausweisung der Intellektuellen im Jahr 1922), in: Otečestvennye archivy, (übers. Vaterländische Archive), Nr. 1, 2003, http://www.rusarchives.ru/publication/deportation.shtml (letzter Zugriff 21.01.2015), (nur auf Russisch).

Künstler stattfanden und wo neue russischsprachige Bücher besprochen wurden[110]. Ihr Atelier in Berlin in der Kleiststraße 43 war ein Treffpunkt russischer und deutscher Intellektueller. „Hans Richter, Raoul Hausmann, Vicking Eggeling, Theo van Doesburg, Max Belling, Nell Walden, Erich Buchholz und Ernst Fritsch, aber auch Naum Gabo, Laszlo Moholy-Nagy, Elena Liessner-Blomberg <…>, der Schrifsteller Viktor Schklowski und der lettische Bildhauer Karl Zalitis (Zalit) fanden sich ein"[111].
Wahrscheinlich hat auch Herwarth Walden mit seiner Frau Nell Puni in seinem Atelier besucht und entwickelte mit ihm die Idee, eine Einzelausstellung mit Punis Werken zu organisieren.

2.2. Puni und Herwarth Walden

Die Bedeutung von Herwarth Walden (ein Künstlername, tatsächlich hieß er Georg Lewin) als Organisator von Punis Einzelausstellung 1921 ist nicht zu unterschätzen. Es war Walden, der Puni zur Anerkennung in Westeuropa verhalf.
Herwarth Walden war Berliner Galerist jüdischer Herkunft. Neben der Galerie „Der Sturm" unterhielt er eine Kunstschule (die nach dem Ersten Weltkrieg geschlossen wurde) und brachte eine Zeitschrift mit Namen „Der Sturm" heraus – eins der Hauptorgane des Expressionismus. Er war Förderer expressionistischer Künstler, ja, er war überhaupt der Erste, der dieser Kunstrichtung den Namen „Expressionismus" gab.
Für Ausstellungen russischer Künstler spielte er eine Schlüsselrolle. Das zeigte sich schon 1912, als er seine Galerie „Der Sturm" mit der Wanderausstellung „Blauer Reiter" eröffnete[112]. Der Erste Deutsche Herbstsalon 1913 zeigte dann neben Kunstwerken von Marc Chagall, wie oben erwähnt, auch Werke anderer russischer Künstler[113]. Interessanterweise entschied Vasilij Kandinsky weitgehend darüber, wer und was bei dieser Gelegenheit gezeigt wurde[114].
In den zwanziger Jahren gab es in Deutschland insgesamt 24 Ausstellungen russischer Künstler[115]. Acht davon wurden von Herwarth Walden und neun von der „Novembergruppe" organisiert, einer Künstlergruppe, die aus seinem Kreis entstanden war. Diese Ausstellungen

---

[110] Severjuchin, D.Y., Lejkind, O.L., Dom iskusstv v Berline 1921-1923 (übers. Haus der Künste 1921-1923 in Berlin), in: Datenbank. Iskusstvo i architektura russkogo zarubež'ja (Kunst und Kultur des Russentums im Ausland), http://www.artrz.ru/search/эренбург/1804904308.html (letzter Zugriff 26.02.2015).
[111] Roters 1992, S. 29.
[112] Avtonomova, N. B., Vassilij Kandinskij v Norvegii (übers. Wassily Kandinsky in Norwegen), in: Special'nyj vypusk, Norvegija-Rossija: na perekrestkach kul'tur. Žurnal Tretjakovskoj galerei (übers. Besondere Ausgabe des Magazins der Tretjakow Galerie in Moskau „Norwegen-Russland: auf der Kreuzung der Kulturen). Zitat: „В то время, когда первая выставка «Синего всадника» весной 1912 года отправлялась из Кельна в Бремен, Хаген и Франкфурт, Кандинский и Марк еще до прибытия ее в конечный пункт получили письмо от Вальдена. В нем содержалась неожиданная просьба предоставить ему право открыть галерею «Штурм» показом данной выставки", (übers. Als im Frühling 1912 die erste Ausstellung der Künstlergruppe „Der blaue Reiter" in Köln, danach in Bremen, Hagen und Frankfurt gezeigt wurde, bekamen Kandinsky und Marc noch vor Eintreffen der Ausstellung in Köln einen Brief von Walden, in dem er sie überraschend bat, ihm die Rechte zu geben, damit seine Galerie „Der Sturm" diese Ausstellung zeigen konnte). http://www.tg-m.ru/articles/norvegiya-rossiya-na-perekrestkakh-kultur/vasilii-kandinskii-v-norvegii (Letzter Zugriff 22.01.2014) (Übersetzung von N.K.).
[113] Wie z.B. Alexander Archipenko, Brüder Burljyk, Natalja Gontscharowa, Alexej Jawlenskiy und Marianne Werefkin vgl. Möller, M., Erster Deutscher Herbstsalon Berlin 1913, in: Roters, E., (Hrsg.), Stationen der Moderne. Kommentarband zu den Nachdrucken der zehn Ausstellungskataloge, Köln 1988, S. 65.
[114] Dmitrieva, M., Russische Künstler und „Der Sturm", in: Hülsen-Esch und Finck, A. von und G. (Hrsg.), Der Sturm, Wuppertal 2012. B. 2, S. 445; Möller, M., Erster Deutscher Herbstsalon Berlin 1913, in: Roters, E., (Hrsg.), Stationen der Moderne. Kommentarband zu den Nachdrucken der zehn Ausstellungskataloge, Köln 1988, S. 66-67.
[115] Stand 6.08.2019.

machten russische Künstler weltweit bekannt. Auch Iwan Punis Einzelausstellung fand unter Waldens Schirmherrschaft statt.
Walden war nicht nur vor dem Ersten Weltkrieg, sondern bis weit in die zwanziger Jahre hinein aktiv. 1924 hatte er sich von seiner Frau Nell Walden geschieden und ihre Kunstsammlung wurde getrennt. Trotzdem konnte er 1927 Arbeiten von Alexandra Ekster und Alexej Remizov ausstellen. So waren z.B. Eksters neue Werke 1927 bei Walden zu sehen: „Eksters Ausstellung in der Galerie „Der Sturm" im Oktober 1927 zeigte neue Werke der Künstlerin im Bereich des Theaters und des Films"[116]. Daher erscheint die von einigen Autoren vertretene Ansicht fragwürdig, Waldens Tätigkeit habe Mitte der zwanziger Jahre an Bedeutung verloren[117]. In Bezug auf die Ausstellungen russischer Künstler kann davon nicht die Rede sein.
Warum schätzte und unterstützte Walden die russischen Künstler so sehr? Einer der Gründe liegt vielleicht in seiner Zugehörigkeit zur KPD, deren Mitglied er seit Gründung der Partei 1918 war.
Mitte der zwanziger Jahre politisierte Walden sich stärker: „1924 beginnt Walden seine Zeitschrift in den Dienst der Kommunistischen Partei zu stellen; 1927 wohnt er in Moskau auf Einladung seines alten Freundes Lunatscharski den Feiern zum 10. Jahrestag der Oktoberrevolution bei; im folgenden Jahr ist er Mitbegründer des „Bundes der Freunde der Sowjetunion". Von nun an ist „Der Sturm" zum größten Teil der Propaganda für die Sowjetunion und dem politischen Kampf in Deutschland (s. etwa die „Stempellieder" von Franz Zorn, die 1930 erscheinen) gewidmet. Zwar hat die Zusammenlegung des „Sturm" mit dem „Durchbruch" im Januar 1932 vor allem ökonomische Gründe; Sie signalisiert aber auch die endgültige Abwendung von künstlerischen Fragen"[118].
Obwohl es zu allen beschriebenen Ereignissen nach Punis Einzelausstellung kam, hatte Waldens Politisierung schon vor 1921 angefangen. Seine Mitgliedschaft in der KPD war auch wichtig für seine Übersiedlung 1932 nach Moskau. Dabei hat auch die sich zuspitzende politische Lage in Deutschland, wo die Nationalsozialisten zunehmend an Macht gewannen, eine Rolle gespielt.
1941 wurde Herwarth Walden wegen Spionage angeklagt und verhaftet. Er starb in einem Gefängnis in Saratov[119], in einem Land, für dessen Künstler er sich so sehr engagiert hatte, nicht zuletzt für Ivan Puni.
Die biographischen Angaben zu Herwarth Walden veranschaulichen, dass sich die Sympathien des „Vaters" des deutschen Expressionismus für die russische Avantgardisten nicht zuletzt aus seinen politischen Ansichten ableiteten.
Interessant ist im Hinblick auf Punis Einzelausstellung, dass Herwarth Walden, der seit 1918 KPD-Mitglied war (und 1927 Vorsitzender des „Bundes der Freunde der Sowjetunion"

[116] Dmitrieva, M., Russische Künstler und „Der Sturm", in: Hülsen-Esch und Finck, A. von und G. (Hrsg.), Der Sturm, Wuppertal 2012. B. 2, S. 451.

[117] Lissitzky, E., Ausstellungen in Berlin, in: Wetsch-Gegenstand-Objet, Heft 3, Berlin 1922. Übersetzung von Sophie Lissitzky-Küppers. Lissitzky über H. Walden: „…wurde aus einem Ozeanriesen ein Schifflein"; Nobis, B., „Expressionismus ist ein Kampfwort...". Ein idealistischer Revolutionär: Herwarth Walden und der „Sturm", in: Junge, H., (Hrsg.), Avantgarde und Publikum, Köln 1992, S. 326; Gode, M., Von der „autonomen Kunst" zum Kommunismus. Zur Entwicklung der expressionistischen Zeitschrift „Der Sturm" (1910-1932), in: Gangl, Raulet, M. und G., (Hrsg.), Intellektuellendiskurse in der Weimarer Republik. Zur politischen Kultur einer Gemengelage, Frankfurt am Main 2007, S. 193.

[118] Gode, M., Von der „autonomen Kunst" zum Kommunismus. Zur Entwicklung der expressionistischen Zeitschrift „Der Sturm" (1910-1932), in: Gangl, Raulet, M. und G. (Hrsg.), Intellektuellendiskurse in der Weimarer Republik. Zur politischen Kultur einer Gemengelage, Frankfurt am Main 2007, S. 193.

[119] Vgl. Akten von H. Walden aus dem Saratower Gefängnis in V.F. Koljazin, V.F, Gončarov V.A. (Hrsg.), "Vernite mne svobodu!": Dejateli literatury i iskusstva Rossii i Germanii - žertvy stalinskogo terrora, memorial′nyj sbornik dokumentov iz archivov byvšego KGB (übers. „Gebt mir Freiheit!". Künstler und Literaten in Russland und Deutschland- Opfer des stalinistischen Terrors. Archivmaterialien aus KGB), Moskva 1997, S. 242-284 (nur auf Russisch).

wurde), einen Künstler wie Iwan Puni ausstellte, der die Sowjetrepublik verlassen hatte. Lunačarskij, der sowohl mit Puni als auch mit Walden bekannt war und über Punis Ausstellung von 1921 informiert gewesen sein müsste, hat diese nicht verhindert.
Die Frage, worauf die Sympathie zwischen Walden und Puni beruhte, lässt sich vielleicht mit der Ähnlichkeit der kunsttheoretischen Positionen beantworten, die beide vertraten, wie M. Dmitrieva anmerkt: „In den polemischen Auftritten im Russischen Haus der Künste sowie in Publikationen äußerte sich Puni kritisch über den Konstruktivismus und den suprematistischen „Akademismus“ und bestand auf Intuition und Gefühl als Grundlagen moderner Kunst. Mit diesen Äußerungen stand er der Kunstphilosophie Herwarth Waldens sehr nahe“[120].
Es ist erstaunlich, dass sich Ivan Puni als ehemaliger Mitstreiter von Malewitsch vom Suprematismus lossagte. Zu diesem Umschwenken vom Anhänger zum Kritiker des Suprematismus kam es in Berlin. Punis Berliner Zeit war eine Zeit der Veränderungen sowohl in seiner Theorie als auch in seinem künstlerischen Schaffen. In Berlin begann er, so genannte „synthetische Bilder“ zu malen, die sowohl gegenständliche als auch gegenstandlose Elemente hatten. Die „Synthetischen Bilder“ stammten aber noch aus Gedanken, die er schon in Russland entwickelt hatte. Er schuf dort eine neue, eigene Kunstrichtung, die er selbst als „konstruktivischer Naturalismus“ bezeichnete[121]. Mit diesem Konzept verteidigte er nicht nur die gegenständliche Kunst, er verstand darunter auch Intuition in der Kunst. Seiner Überzeugung nach sollte ein Kunstwerk „in sich Gefühl haben“. Das war auch Herwarth Walden wichtig.

Eine Rolle spielt vermutlich auch, dass Walden Puni den Expressionisten zurechnete, die er ja besonders schätzte (s. oben). Es fragt sich, wie stimmig diese Zuordnung ist. Ein Indiz liefert vielleicht folgendes Detail: Im Rahmen von Punis Einzelausstellung im Februar 1921 war auch ein Ball im Zoologischen Garten in Berlin geplant. Puni entwarf dafür nicht nur Kostüme, die in der Ausstellung gezeigt wurden, sondern auf der Einladung zum „Sturm-Ball“ auch eine Signette [122]. Der Schriftzug über dieser Signette lautet „Ball der Expressionisten“. Die Darstellung selbst ist jedoch eher nicht expressionistisch: Drei- und Vierecke, Kreise und Quadrate erinnern an den Suprematismus; Beine und Füße ohne Rumpf, ein Rumpf ohne Haupt lassen an Bilder von Chagall denken.
Offensichtlich verfolgte Puni einen eigenen Stil, der nicht in den Rahmen des Expressionismus passte. In seinem Werk verbinden sich zwei völlig gegensätzliche Kunstrichtungen: die gegenstandslose und die gegenständliche Kunst. Zu dieser Synthese fand er in Berlin. Herwarth Walden verstand diese Synthese als Expressionismus, Iwan Puni als „konstruktivischen Naturalismus“.
Walden zählte Puni nicht zufällig zu den Expressionisten. Seiner Ansicht nach waren Chagall, Kandinsky und Puni Expressionisten[123]. Dadurch konnte Walden die Malweise von bisher unbekannten russischen Künstlern dem deutschen Publikum besser veranschaulichen und diese Kunstwerke nicht nur besser präsentieren, sondern auch erfolgreicher verkaufen.

[120] Dmitrieva 2012, S. 450f.
[121] Punis Vortrag „Sovremennoe iskusstvo“ (übers. „Moderne Kunst“) im russischen Haus der Künste 1922; Puni, Sovremennye gruppirovki v russkom levom iskusstve (übers. Zeitgenössische Gruppierungen in der russischen linken Kunst), in: Iskusstvo kommuny (über. Kunst der Kommune), Petrograd 13. April 1919. Siehe die deutsche Übersetzung des Textes „Moderne Malerei“ in ‘Iwan Puni. Synthetischer Musiker’. Aust.-Kat. Berlinische Galerie, Berlin 1992, S. 89-91; Übersetzung des Textes „Zeitgenössische Gruppierungen in der russischen linken Kunst“ in ‚Iwan Puni’. Aust.- Kat. des Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris und der Berlinischen Galerie, Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Stuttgart 1993, S.74-77.
[122] Abbildung vgl. Berninger, H., Cartier, J.-A., (Hrsg.), Pougny: Jean Pougny (Iwan Puni). Catalogue de l'œuvre, B.1, Tübingen 1992, S. 137.
[123] Ausführlicher über den Prozess der Ernennung Chagalls zum Expressionisten vgl. Lampe, A., Marc Chagall „Der größte Meister des Expressionismus?“, in: Chagall. Meister der Moderne. Aust.-Kat. Kunsthaus Zürich, Ostfildern 2013.

In seiner Funktion als Galerist hatte Herwarth Walden die Möglichkeit, Kunst nach seinen eigenen Empfindungen einerseits und geschäftlichen Bedürfnissen andererseits zu präsentieren.

3. Ausstellung

Im Folgenden soll zuerst die gesamte Ausstellung beschrieben und dann ihre räumliche Gestaltung, die Formen der Hängung, das Verhältnis von Wort und Bild näher betrachtet werden. In diesem Abschnitt werden auch die ausgestellten Kunstwerke analysiert, insbesondere hinsichtlich politischer Motive.

3.1. Katalog zur Ausstellung und methodische Probleme einer Rekonstruktion

Die Ausstellung wurde am 8. Februar 1921 in der Galerie „Der Sturm“ eröffnet. Sie dauerte etwa zweieinhalb Wochen, wahrscheinlich bis zum 26. Februar 1921, denn am 27. Februar folgte eine Einzelausstellung von Alexander Archipenko.[124]
Die Galerie „Der Sturm“ befand sich 1921 in der Potsdamer Straße 134a in Berlin, wie auf dem Deckblatt des Katalogs vermerkt. Heute verläuft an der Stelle die Alte Potsdamer Straße. Das Gebäude, das die Galerie beherbergte, steht nicht mehr, der Ausstellungskatalog jedoch ist erhalten geblieben. Er liefert auf 10 Seiten die wichtigsten Informationen zur Ausstellung. Auf den Seiten 2 und 3 ist ein Vorwort von W.E. Groeger abgedruckt. Es folgt eine Liste mit den Titeln der ausgestellten 215 Werke sowie Reproduktionen von einigen ausgestellten Arbeiten auf den Seiten 5, 7, 8 und 9. Die Legende unter den Reproduktionen lautet „Iwan Puni: Zeichnung“.
Die Liste der Kunstwerke ist nach Kategorien gegliedert; „Ungegenständliche Zeichnungen und Skizzen“ (bis Nr. 52), „Petersburg“ (Nr. 53-79), „Revolution (schwarz und weiß)“ (80-103), „Jüdisches Städtchen“ (104-132), „Weiße Zeichnungen“ (133-144), „Zeichnungen (schwarz)“ (145-161), „Farbige Zeichnungen“ (162-187), „Skizzen und Zeichnungen“ (188-215). Abschließend findet sich der Hinweis, dass Boguslavskaja für fünf Tänzerinnen Kostüme entworfen hatte. Innerhalb der Katalogliste werden noch weitere Untergruppierungen gebildet und durch Zahlen oder Buchstaben markiert. Hierbei handelt es sich um zusammenhängende Serien von Werken. Zum Beispiel wurde den Arbeiten mit Nr. 151 und 152 die Nummerierungen 1 und 2 hinzugefügt; sie gehören zu einer Serie von Buchillustrationen zum „Porträt“ von Gogol. Den Werknummern 153-161 sind Kleinbuchstaben a, b, c, d und weitere angefügt. Sie bilden eine Serie von Zeichnungen mit Schiffen und Emigranten. Interessanterweise steht die präzise, sorgfältige Kategorisierung der Kunstwerke im Katalog im Widerspruch zur gesamten Gestaltung der Ausstellung, die chaotisch erscheint. Während die im Katalog aufgeführten Werke betitelt waren (mit wenig aussagekräftigen Titeln wie „Porträt“, „Plakat“, „Stillleben“) wurden sie in der Ausstellung selbst nur mit Nummern gekennzeichnet.
Das Deckblatt des Kataloges ist betitelt „Iwan Puni. Petersburg – Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen“. Das ist jedoch in zweierlei Hinsicht inkorrekt: Ab August 1914 hieß die Stadt Petrograd[125] und Puni war nicht mehr in Petrograd ansässig. Er hatte auch gar nicht vor, in die Sowjetrepublik zurückzukehren. Vermutlich wollte Walden durch die Erwähnung von Sankt-Petersburg, der alten Kaisermetropole, bei den Besuchern ein breiteres Interesse für die Ausstellung wecken.

[124] Walden, H., (Hrsg.), Monatsschrift „Der Sturm“, 12. Jg., 2. Heft, Berlin 1921.
[125] Die Stadt erhielt ihren ursprünglichen Namen „Sankt-Petersburg“ erst nach der Perestroika wieder.

Von der Ausstellung sind einige Fotoaufnahmen aus dem Jahr 1921 überliefert[126]. Es ist jedoch schwierig, die Ausstellung anhand dieser Fotoaufnahmen vollständig zu rekonstruieren, da sie meist keine ganzen Räume zeigen, sondern nur einzelne Wände mit den Kunstwerken. Die Größe der Räume lässt sich kaum bestimmen. Außerdem sind die Fotoaufnahmen der Kunstwerke nicht scharf und diese daher nicht im Detail erkennbar.
Berninger und Cartier, die in Zusammenarbeit mit Boguslavskaja nach Punis Tod ein Werkverzeichnis angelegt hatten, bestimmten heute existierende Arbeiten von Puni als damals ausgestellte Werke[127]. Ich benutze diese Zuordnung aus ihrem Werkverzeichnis als Referenz[128], denn ich gehe davon aus, dass Boguslavskaja als Punis Frau am besten erinnerte, wie die Objekte ausgestellt waren.
Im Jahre 2003 wurde in Basel im Museum Tinguely versucht, drei Wände der Ausstellung zu rekonstruieren[129]. Das Resultat ist jedoch insofern fragwürdig, als die Baseler Rekonstruktion mit den Fotoaufnahmen im Katalog von 1921 nicht übereinstimmt. Zum Beispiel hängen laut der Baseler Rekonstruktion an der Wand mit den Silben „БЪГС“ (russ. Begs, übersetzt: Lauf) neben der Zeichnung eines Billardspielers Punis Kostümentwürfe zum „Sturm“-Ball[130]. Eine Fotoaufnahme aus dem Jahr 1921 zeigt jedoch eine ganz andere Platzierung des „Billardspielers“.[131]. Da die Baseler Rekonstruktion einige Unstimmigkeiten enthält, stütze ich mich nicht auf sie, sondern auf die Rekonstruktion von Berninger, Cartier und Boguslavskaja.

3.2. Räumliche Gestaltung der Ausstellung (Außen- und Innenräume)

Um auf seine Kunstausstellung aufmerksam zu machen, bediente sich Puni einer besonderen Art von Werbung. Über den Eingangstüren der Galerie auf der Straßenseite war ein Relief mit der Zahl „Acht“ angebracht. Es zeigte geometrische Figuren und die Inschrift „Der Sturm. Iwan Puni“ (Abb. 4). Dieses Relief, das an die in Petersburg unter der allgemeinen Bezeichnung „Skylptogiwopis“ (skulpturische Malerei) geschaffenen Kunstwerke erinnert, verstehe ich als eine Art Ladenschild, wovon unter Punkt „Puni in Petrograd und Vitebsk“ dieses Kapitels bereits die Rede gewesen ist. Mit diesem Relief und durch seine Befestigung an der Außenwand des Hauses sprach Iwan Puni die Passanten auf der Straße an und warb für seine Ausstellung. Es fungierte wie ein Ladenschild, kann aber auch als Epigraph zur gesamten Ausstellung aufgefasst werden. Ich halte beide Möglichkeiten für trifftig. Im Inneren der Galerie erscheinen die Zahl Acht und die geometrischen Figuren als Teil der ausgestellten Kunstwerke.
Auf den Straßen liefen so genannte „Sandwich-Figuren“ (Abb. 5). Hierbei handelte es sich um Personen, die in spezielle, mit den Buchstaben „rm“, „wa“, „usstellung“ versehene Kostüme gekleidet waren. John Bowlt rekonstruierte diese Buchstaben und Silben zu den Wörtern „(A)usstellung (I)wa(n) (Puni) (Stu)rm“[132].

---

[126] Fotoaufnahmen vgl. Berninger, Cartier 1992, S. 124f, 128f.; Sarab′janov, D., Jean Pougny - Ivan Puni, Moskva, 2007, S. 148-154; Bowlt 2003, S.37; Bowlt 1993, S.42-47.
[127] Berninger, Cartier 1992.
[128] Die Korrektheit dieses Werkverzeichnisses müsste überprüft werden, was den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde.
[129] 0,10 - Iwan Puni: Werke aus der Sammlung Herman Berninger, Zürich und Fotografien der russischen Revolution aus der Sammlung Ruth und Peter Herzog, Basel. Katalog Museum Jean Tinguely Basel, Bern 2003, S. 165, 168f.
[130] 0,10 - Iwan Puni: Werke aus der Sammlung Herman Berninger, Zürich und Fotografien der russischen Revolution aus der Sammlung Ruth und Peter Herzog, Basel. Katalog Museum Jean Tinguely Basel, Bern 2003, S. 169.
[131] Berninger, Cartier 1992, S. 124, 128.
[132] Bowlt 1993, S.43.

Im Vorwort zum Katalog zu Punis Einzelausstellung 1921 heißt es: „Im ersten Saal dieser Ausstellung befinden sich Zeichnungen und Skizzen zu suprematistischen und gegenstandlosen Skulpturen. Die graphischen Arbeiten (in den beiden nächsten Sälen) sollten eigentlich in einigem Abstand von der künstlerischen Persönlichkeit Punis als konstruktivem Maler und Theoretiker betrachtet werden, da in ihnen das darstellerische Moment in gewissem Maße vorherrscht <...>“[133].
Aus diesem Zitat folgt, dass die Ausstellung drei Räume hatte. Im ersten Raum wurden Zeichnungen und Skizzen zur „Skylptogiwopis“ (übersetzt „Skulpturmalerei“), im zweiten und im dritten Raum vor allem gegenständliche und zum Teil auch gegenstandlose Kunstwerke ausgestellt.
An den Wänden der Räume waren in unterschiedlichen Größen und Farben entweder einzelne Buchstaben oder Silben aus dem Russischen sowie Zahlen befestigt. Die Buchstaben oder Silben bildeten zusammen die Worte „Begstwo form“ (übers. „Flucht der Formen“) (Abb. 6, 7). Ein entsprechender Schriftzug findet sich auch auf einem der wichtigsten Gemälde Punis. Er hatte das Gemälde mit dem Titel „Begstwo form“ vor seiner Abreise nach Deutschland geschaffen, konnte das Bild jedoch nicht mitnehmen, es blieb in Petrograd. Für die Ausstellung schuf Puni eine Rekonstruktion, indem er einzelne Buchstaben direkt auf den Wänden der Räume anbrachte[134]. Da dieses Werk die ganze Ausstellung „gestaltet“, und somit zentral ist, werde ich im Folgenden mehrmals darauf eingehen.
Es wurden auch geometrische Formen, unter anderem Dreiecke oder Vierecke angebracht. Dazu kamen schräge, in unterschiedlichen Farben ausgeführte Linien, die die Räume beherrschten. Neben den Buchstaben und den geometrischen Formen befestigte Puni an den Wänden auch unterschiedliche Zahlen, etwa „28“ oder „0“. Die Zahlen, wie auch die Buchstaben, überschreiten die Umrisse der Wände.
Außerdem wurde an eine Wand die wandgroße Figur eines stürzenden Akrobaten appliziert[135]. Von der Decke hing ein großer „Regenbogen“ herab, wie E. Roters diese Figur nannte[136]. Es ist jedoch unklar, ob damit wirklich ein Regenbogen gemeint ist, oder ob es sich nur um den Teil eines Kreises handelt.
Mit der wilden, schrägen und dynamischen Gestaltung der Oberflächen kontrastieren kleine, vertikal angebrachte Zeichnungen, Skizzen und Skylptogiwopis.

3.3. Formen der Hängung und Dreidimensionalität

Die gegenständlichen und gegenstandlosen Kunstwerke unterschieden sich in ihrer Hängung. Abstrakte Kunstwerke wurden mit Reißzwecken an die Wände geheftet, die figurativen Arbeiten hingen an Schnüren und Nägeln. Aufgrund dieser Hängung konnten sie sich bewegen, im Gegensatz zu den nicht-gegenständlichen Arbeiten[137] (Abb. 7, 8). Zudem waren die gegenständlichen Kunstwerke gerahmt, während die gegenstandlosen rahmenlos gezeigt wurden.
Es entstand eine Präsentation auf drei Ebenen: Die Wand ist die leere Fläche, die aufgebrachten, etwas erhabenen Buchstaben bilden die erste Ebene, auf ihnen befestigte

[133] Groeger, W.E., Vorwort, in: Iwan Puni. Petersburg. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen. Aust.-Kat. der Galerie „Der Sturm“, Berlin 1921, S. 3.
[134] Über die Anbringung an den Wänden vgl. Bowlt 1993, S.41.
[135] Eberhard Roters bezeichnete diese Figur als Jongleur oder Seiltänzer. Vgl. Roters 1992, S. 25.
[136] Roters bezeichnete diese Form als „...ein Regenbogen von der Decke herabhängender Halbkreise...“. Roters 1992.
[137] Stahlhut, H., „Ein Äußertes an Bildmöglichkeit“. Iwan Punis „Acht Linoliumschnitte“ von 1922, in:
0,10 - Iwan Puni: Werke aus der Sammlung Herman Berninger, Zürich und Fotografien der russischen Revolution aus der Sammlung Ruth und Peter Herzog, Basel. Katalog Museum Jean Tinguely Basel, Bern 2003, S. 158.

Elemente markieren die zweite Ebene, während die dritte Ebene durch die reliefartigen Kunstwerke (bildhauerische Malerei) entsteht. Iwan Puni gestaltete also den „Raum“ und die „Räumlichkeit“ der Ausstellung.
Die Systematik der Hängung entsprach nicht der Reihenfolge der Werke-Auflistung im Katalog, sondern folgte einem anderen Prinzip, was eine Fotoaufnahme aus der „Berliner Illustrierten Zeitung“ veranschaulicht[138] (Abb. 9). Sie zeigt eine Wand mit drei Zeichnungen mit den Titeln „Aufstand in den Fabriken“, „Nach der Demonstration“, „Flucht eines Arretierten“. Unter der Zeichnung „Nach der Demonstration“ hing ein Schild mit der Nummer 90, während über der Arbeit „Flucht eines Arretierten“ die Nummer 99 angebracht war, obwohl „90“ und „99“ nebeneinander hingen.

3.4. Die Ausstellung als „Gesamtkunstwerk“

Was ist in Punis Einzelausstellung 1921 ein Kunstwerk? Im Kontext dieser Ausstellung erhält das Wort „Kunstwerk“ eine erweiterte Bedeutung: Eine Zahl und ein Buchstabe mit einer je eigenen Form werden zu einem Kunstwerk. Sie werden an den Wänden angebracht und dienen entweder als Dekoration einer Wand oder als Hintergrund für die von den Wänden hervortretenden Zeichnungen und Skizzen. Der Hintergrund oder die Dekoration wird damit zum zweiten Kunstwerk. Das dritte Kunstwerk sind die Zeichnungen und Skizzen selbst, wie sie im Katalog gelistet wurden. Das vierte Kunstwerk ist, was man als „Kommentar“[139] zu dieser Ausstellung bezeichnen kann: An einer Wand im dritten Raum am Ende der Ausstellung hing eine Zeichnung mit einer stürzenden Figur und der Inschrift „Katastrophe“ (Abb. 11). Die Figur ähnelt dem an einer anderen Wand befestigten „Akrobaten“ im gleichen Raum, etwas näher am Ausgang des Raumes (Abb. 10). Auch die ausgestellten Kostümentwürfe zum „Sturm-Ball“ „kommentieren“ gewissermaßen die auf den Straßen laufenden „Sandwich-Figuren“. Die Zeichnung mit der fallenden Figur und dem Wort „Katastrophe“ sowie die Kostümentwürfe sind Kommentare zur Ausstellung während der Ausstellung. Das fünfte Kunstwerk ist die Ausstellung insgesamt: Die Zahlen und Buchstaben an den Wänden, alle Kunstwerke, die Räume, in denen die Ausstellung stattfand, können als ein von Puni geschaffenes Gesamtkunstwerk gelten. Das nächste „Kunstwerk“ bezieht sich auf Organisation, weshalb es nur bedingt als Kunstwerk zu betrachten ist. Das fünfte Kunstwerk ist das, was Herwarth Walden vor der Ausstellung als „Ausstellungs-Set“ angeboten hatte: Einen Katalog und auf Wunsch auch eine Führung (auf dem Katalog steht „Auf Wunsch Führung“, dabei ist nicht klar, wer die Führung machte).
In der Ausstellung wurde nicht nur bildende, sondern auch darstellende Kunst gezeigt, nämlich durch die „Sandwich-Figuren“ auf den Straßen, die an das Theater erinnern, sowie in Form der ausgestellten Kostümentwürfe zum „Sturm“-Ball. Auch der Akrobat an der Wand, sowie Zirkusfiguren in den Zeichnungen gehören in den Zusammenhang von Theater, Zirkus und Schaustellerei. Dazu gehört auch die Zeichnung mit der Darstellung eines Jongleurs ohne Arme mit einer blauen Vase auf dem Kopf.
Auch Buchstaben und Worte spielten eine große Rolle, was Zusammenhänge mit Literatur bildet. Die Buchstaben, Silben, Wörter und Zahlen sind ein in der Ausstellung von Puni durchgehend verwendetes Element. Sie finden sich an den Wänden befestigt und als Teile der ausgestellten Zeichnungen.

In Punis Ausstellung waren somit die Kunstgattungen Malerei, Bildhauerei und Literatur vertreten. Dies zeigt die „Skylptogiwopis“ (bildhauerische Malerei) deutlich. Nicht zuletzt kann die gesamte Gestaltung der Räume als architektonisches Kunstwerk betrachtet werden.

[138] Berninger, Cartier 1992, S. 125.
[139] Sarab′janov, D., Jean Pougny - Ivan Puni, Moskva, 2007, S.156.

Dies alles bezeichnete John Bowlt sehr treffend als „Gesamtkunstwerk“[140]. Sein Begriff wurde von mir dann erweitert.

3.5. Der Betrachter als aktiver Teilnehmer. Punis Lettrismus

In Punis Schaffen spielte der Lettrismus eine besondere Rolle. Schon im vorrevolutionären Petrograd hatte er Bilder mit Buchstaben oder Silben geschaffen, die von einem Betrachter eine aktive Teilnahme forderten, da die Bedeutung dieser Buchstaben und Silben nicht immer eindeutig und der Inhalt der Bilder dadurch rätselhaft war. In Vitebsk setzte Puni dieses Verfahren fort. In Berlin erreichte der Lettrismus in seinem Schaffen seinen Höhepunkt. Im Unterschied jedoch zu den „Buchstabenbildern“ der Petersburger und Vitebsker Periode schuf Ivan Puni in Berlin für die Galerie von Herwarth Walden ein ganz anderes Kunstwerk, das nichts mit dem Lettrismus in der Malerei, sondern mit dem Lettrismus in der Architektur (oder dem Design, nämlich mit der Gestaltung aller Ausstellungsräume) zu tun hatte. Der Lettrismus liefert Informationen über Punis Einstellung zur Kunst. Da diese Untersuchung unter anderem den künstlerischen Theorien gewidmet ist und zumal die Buchstaben die ganze Ausstellung „begleiteten“, ist auf den Lettrismus näher einzugehen.
In der Ausstellung 1921 fand das Wort-Bild-Verhältnis sowohl in den ausgestellten Kunstwerken als auch bei der Gestaltung der Räume seinen Ausdruck. Puni hatte die Erzählung „Porträt“ von Gogol illustriert und zeigte diese Illustrationen in der Ausstellung. Außerdem hatte er Abbildungen für das Buch „Helden und Opfer der Revolution“ angefertigt, die ebenfalls ausgestellt wurden. An die Wände der Ausstellungsräume wurde „Flucht der Formen“ geschrieben.
Puni war mit den Fragen des Wort-Bild Verhältnisses gut vertraut. Er war nicht nur Maler und Ausstellungsmacher, sondern auch Schriftsteller. Er schrieb und illustrierte seine eigenen Märchen „Häschen im Kohl“, „Der Tambour im verzauberten Königreich“. 1916 wurden diese Märchen in einer Zeitschrift in Petrograd veröffentlicht. Im Jahr 1922 wurden diese Märchen auch in Berlin in einem Band als Buch herausgegeben[141]. Ein neues Märchen „Der fliegende Holländer“ (in Punis Interpretation) wurde ebenfalls 1922 in Berlin veröffentlicht. Punis Beziehung zu Wort und Schrift zeigt sich außer an den schon erwähnten Arbeiten auch an seiner Illustration von Märchen seiner Frau Boguslavskaja[142] und an der Zeichnung zum Almanach „Brüllender Parnass“, die er noch in Petrograd ausgeführt hatte.
Bei der Gestaltung der Ausstellung setzte Puni sein Vorwissen über Buchillustrationen und Gestaltung von Ladenschildern ein. Er wendete seine künstlerischen Mittel aber nicht so an wie für das Kleinformat eines Buches, sondern diesmal im Großformat, indem er die wandgroßen Buchstaben „Flucht der Formen“ an den Wänden befestigte. In der Ausstellung musste er nicht Namen von Läden präsentieren, sondern Worte zu seinem Gemälde „Flucht der Formen“. Eine weitere Aufgabe stellte sich ihm: Das, was er in den Ladenschildern für die Betrachtung von draußen, auf der Straße geschaffen hatte, musste den Innenräumen der Ausstellung angemessen sein.

Da die Wand mit einem Akrobaten für die Ausstellung zentral ist, soll dieses Kunstwerk eingehender betrachtet werden, zumal es Näheres über Punis Lettrismus aussagt (Abb. 10).

[140] Bowlt stellte auch Kohärenzen zwischen Punis Einzelausstellung 1921 und dem russischen Kabarett-Theater sowohl in Petrograd vor dem Ersten Weltkrieg („Streunende Hund“ und „Pause der Komödianten“), als auch in Berlin der zwanziger Jahren im russischen Gebiet fest („Der blaue Vogel“ von Juschnyj, bei dem Puni und Boguslawskaya mitarbeiteten). Vgl. Bowlt 1993, S. 41.
[141] Punis Biographie, in: 0,10 - Iwan Puni: Werke aus der Sammlung Herman Berninger, Zürich und Fotografien der russischen Revolution aus der Sammlung Ruth und Peter Herzog, Basel. Katalog Museum Jean Tinguely Basel, Bern 2003, S.17.
[142] Bowlt 1993, S. 39, S. 43.

Auf dieser Wand sind oben zwei Buchstaben „A“ und unten in der rechten Ecke „E“, „Г“ „T“ „C“ zu sehen. Die Buchstaben „E“ und „Г“ können zum Wort „БЕГ“ (rus.„Beg“; übers.“ Lauf“) zusammengesetzt werden, die restlichen „C“ und „T“ bilden die zweite Silbe „CTBO“ (rus. „Stwo“; übers. Lauf-EN). Damit entsteht das Wort „Begstwo“ (übers. „laufen“) erst im Kopf eines Besuchers. Puni schrieb das Wort nicht vollständig, sondern in einzelne Silben getrennt, die auch andere Bedeutungsmöglichkeiten offenließen. So lässt sich z. B. „TC“ (rus. Ts) auch als eine Interjektion, eine Aufforderung deuten, leiser zu sein. Der Stamm aus dem Russischen „Beg“ im Wort „Begstwo“ kann auch als einzelnes Wort ohne Suffix „stwo“ existieren. Andererseits „ЕГ“ (rus. Eg) und der große Kreis rechts können zusammen das Wort „его“ (über. „sein“) bilden. „St“ ist auch ein Teil des Wortes „остановка“ (rus. „Ostanowka“; übers. Anhalten, Haltestelle).
Dabei wird „Eg“ von links nach rechts, und „St“ von rechts nach links gelesen, falls es um das Wort „Begstwo“ (übers. „Flucht“) geht. Die Buchstaben können auch im Kreis gelesen werden. Dann entsteht das Wort „Текст“ (über. „Text“), falls der Buchstabe „Г“ (G) sich in „К“ (wie das deutsche K) umwandelt. Solch ein Bedeutungsspektrum ist auch für einen russischsprachigen Besucher schwierig und fordert vom Betrachter erhebliche geistige Aktivität.
Die Buchstaben „Aa“ über dem Akrobaten können seinen Schrei beim Sturz bedeuten oder eine dekorative Form sein, die die Umrisse der Beine des Akrobaten wiederholen. Im zweiten Fall hat dann „Aa“ keine Bedeutung.
John Bowlt gibt wichtige Informationen zu den Buchstaben „Aa“. Er vergleicht das Werk an der Wand der Ausstellung mit dem Gemälde „Flucht der Formen“. Beim Vergleich bemerkt er einen Zusammenhang zwischen den Buchstaben „Aa“ und der Silbe „Kra“. Er schreibt: „Gleichzeitig ändert sich die Klangwirkung von „KRA“ auf dem Gemälde „Spektr Kra(snyj)“ oder „Kra(sok)“ (Rotes Spektrum bzw. Farbenspektrum) in „AKR(OB)AT“ – aus dem dann das Wort „Katastrophe“ wird, und zwar auf der Gouache-Skizze, die im Katalog abgebildet ist“[143].
Die von Bowlt erwähnte Skizze stellte eine ähnliche Figur dar, wie der Akrobat an der Wand mit den Buchstaben „Begs“. Im Unterschied zum Akrobaten an der Wand wurde in die Zeichnung kein russisches „Begs“, sondern auf Deutsch „Katastrophe“ geschrieben, worauf sich Bowlt bezieht. Die Zeichnung mit dem Wort „Katastrophe“ hing in demselben Raum wie der Akrobat mit den Buchstaben „Begs“. Durch die benachbarte Hängung sind die Worte „Flucht“ und „Katastrophe“ aufeinander bezogen.
Der große Kreis oben rechts an der Wand mit dem Akrobaten ähnelt sowohl dem Buchstaben “O“, als auch der Zahl „0“. Diese Form wird auch als geometrische Figur (Kreis oder Kugel) verwendet. Hinzu kommt, dass der russische Buchstabe „O“ in engem Zusammenhang mit der Physiologie des Menschen (Mikrokosmos) und der Astronomie (Makrokosmos) steht, worauf John Bowlt unter Hinweis auf das mystische Wortverständnis der russischen Avantgardisten hinweist[144]: „Wörter wie „golowa“ (übers. Kopf), „gorlo“ (übers. Kehle), „golos“ (übers. Stimme), „nos“ (übers. Nase) gleichen dem Wort „solnze“ (übers. Sonne; vgl. in anderen Sprachen Sonne, soleil, sol, sole)“. Puni scheint eine besondere Beziehung zu „O“ zu haben, da er diese Form sechs Mal in der Darstellung an der Wand wiederholt: unten am Rande der Wand, der Reifen in Händen des Akrobaten, die rechte Hand des Akrobaten, sein Kopf, das große „O“ in der rechten Ecke oben und schließlich zwischen den Buchstaben „Aa“ oben.
In diesem Zusammengang soll an das Relief über den Eingangstüren erinnert werden, da diese Form „O“ auch dort auftaucht. Im Eingang zur Ausstellung wird im Relief an der Außenwand „O“ als das wichtigste Element in die Mitte gesetzt. Die Zahl „8“ im Relief links von „O“, stellt auch zwei Kreise übereinander dar. Also könnte Puni die „8“ als Wiederholung von „O“

[143] Bowlt 1993, S. 43.
[144] Bowlt 2003, S. 40.

benutzt haben. Eine andere Interpretation für die Nummer Acht im Relief gibt J. Bowlt in seinem Artikel: „Auch numerische Zeichen verliehen der Installation Kohärenz – beginnend mit der „8“ über dem Eingang (die Vernissage war am 8. Februar, während der Ball für den 8. März vorgesehen war) und endend mit einer riesigen „28“ auf einer der Rückwände (Puni war zum Zeitpunkt der Ausstellungseröffnung 28 Jahre alt)“[145].
Die Buchstaben „Egts“, „Aa“ und die besondere Rolle der Form „O“ können erst bei näherer Betrachtung und nach langem Überlegen dekodiert werden. Von einem Besucher der Ausstellung wird erwartet, dass er Überlegungen anstellt und versucht „Egts“ bis zum Wort „Begstwo“ (Flucht) zu rekonstruieren, oder dass er neue Wörter erfindet. Dadurch wird der Besucher zum Mitgestalter der Ausstellung.
Der Glaube an einen Besucher, seine Anerkennung als aktivem Mitgestalter der Ausstellung, weist auf seine Demokratisierung hin. Diese Demokratisierung setzte schon draußen vor dem Gebäude der Ausstellung ein: Ein Passant musste „wt“, „um“ und weitere „laufende Silben“ enträtseln. Im Gebäude musste er sich weitere Gedanken machen.
Die ausgestellten Kunstwerke und nicht nur die Buchstaben an den Wänden forderten zu weiterem Nachdenken heraus. In mehreren ausgestellten Zeichnungen aus der Witebsker Periode (im Katalog bezeichnet als „Jüdisches Städtchen“) wurden ebenfalls einzelne Buchstaben oder Silben dargestellt. Diese Buchstaben waren oft auf einen Zaun geschrieben. Beispiele dafür sind die Silben ВИШ (Wisch), ЛЪ (Buchstabe L und im Altrussischen eine Endung, so genanntes Hartes Zeichen) in der Zeichnung unter der Nr. 105 und dem Titel „Zaun“, die Silbe „КЛ“ in der Zeichnung unter Nr 113 mit dem Titel „Haus“. In der ersten Zeichnung kann man „ВИШ“ und „ЛЪ“ bis zum Wort „ВЫШЕЛЪ” (rus. Wischel, übers. ich ging) rekonstruieren. Im zweiten – КЛУБ (übers. Klub). Auch diese Silben musste ein Betrachter selbst ergänzen.

Durch die aktive Teilnahme eines Besuchers erhielt die Ausstellung auch einen „Klang“.
Die Titel der ausgestellten Werke auf den Schildern unter den Arbeiten hatten keine Worte, sondern Ziffern, wie eine Fotoaufnahme aus der „Berliner Illustrierten Zeitung“ zeigt[146]. Es gibt also keine „sprechenden“ Titel. Auch sie muss ein Besucher sich selbst ausdenken. Das könnte besonders für diejenigen Besucher kompliziert gewesen sein, die keinen Katalog hatten.
Ein Besucher der Ausstellung sah die Buchstaben nicht nur, er konnte ihnen auch lauschen. John Bowlt erkannte das bei der Betrachtung des Gemäldes „Flucht der Formen“[147], vor allem durch die Wiederholung der Buchstaben „Ooo“ und „mmm“. Er führt an, Iwan Puni habe Violine gespielt und sei mit den Eigenschaften des Klanges gut vertraut gewesen. Die Musikwelt dürfte ihn in seiner Kindheit beeinflusst haben, denn er stammte aus einer Musikerfamilie [148] . Diese Klänge finden sich an weiteren Stellen der Ausstellung. Beispielsweise finden sich bei den Akrobaten, wie oben ausgeführt, die Laute „Aa“ und das wiederholte „O“.
Der Besucher dieser Ausstellung musste also aktiv werden, und zwar in unterschiedlicher Weise: Er musste Buchstaben enträtseln, Kunstwerke benennen und den „Klang“ der gesamten Ausstellung erspüren. In dieser Aktivierung aufgrund der Gestaltung einer Ausstellung ist die Absicht zur Demokratisierung zu sehen, denn ein aktiver Betrachter ist auch ein aktives Mitglied der Gesellschaft. Daher hat die Aktivierung eines Betrachters auch politischen Charakter.

[145] Bowlt 1993, S. 43f.
[146] Berninger, Cartier 1992, S. 125.
[147] Bowlt 2003, S. 42.
[148] Bowlt 2003, S.42.

3.6. Politische Bedeutung der Inschrift „Flucht der Formen“

Es stellt sich die Frage, welche politische Bedeutung Punis Lettrismus und die Anbringung des Gemäldes „Flucht der Formen“ in Form einzelner Buchstaben an den Wänden hat. Dass ein Teil des Gemäldes „Flucht der Formen“ nicht als Tafelmalerei ausgeführt, sondern an die Wände appliziert wurde, ist ein Spiegel kunstpolitischer Grundgedanken in der Sowjetrepublik nach 1917. Mit der Schaffung eines „Kunstwerkes an den Wänden“ folgt Puni den revolutionären Gedanken von Majakovskij: „Straßen sind unsere Pinsel, Plätze sind unsere Palletten“. Diesem Aufruf folgend, nagelte D. Burljuk eins seiner Gemälde an die Wand eines Hauses[149], Ivan Puni machte bei der Ausstellung 1921 aus Wänden ein Kunstwerk. Obwohl seine „Flucht der Formen“ auf Innenflächen des Gebäudes geschrieben wurde, erinnert der Grundgedanke an Straßenkunst. Innovativ ist dabei, dass Puni die ganzen Wände mit der Inschrift gestaltete und dadurch die Wände zu Kunstwerk machte.
Um zu klären, ob Puni in dieser Weise die Ausstellung „politisieren“ wollte, muss kurz die Entstehungsgeschichte dargestellt werden. Laut Boguslavskaja hatte Lunačarskij Puni beauftragt, die erste Fassung des Gemäldes, das ursprünglich in Gouache ausgeführt worden war, in Öl für das Russische Museum zu malen[150], was auch geschah. Da er das Gemälde jedoch nicht nach Berlin mitnehmen konnte, schuf er eine neue Variante der „Flucht der Formen“, die sich 1921 über die Wände der Galerie zog. Somit war Puni gezwungen, das Gemälde auf eine andere, neue Art und Weise zu präsentieren. Unklar ist jedoch, ob Puni das Gemälde über die Wände ausdehnte, um es „politischer“ zu machen oder ob künstlerisch-ästhetische Gründe dafür vorrangig waren.
Welche Aussage Puni mit „Flucht der Formen“ im Sinn hatte, richtete sich sicherlich nicht an einen Bauern oder Matrosen und widerspricht dadurch dem Grundgedanken der Kunstpolitik, jeder könne ein Kunstwerk verstehen. Ein Besucher von Punis Ausstellung muss nicht nur lesen können, sondern so gut gebildet sein, dass er mit Worten spielen konnte. Puni richtet seine Ausstellung an gut gebildete Ästheten und Kunstkenner. Andere Besucher, etwa Bauern und Matrosen, sieht er für seine Ausstellung nicht vor.
Auf die Wände wurden keine politischen Losungen oder Aufrufe geschrieben, sondern „Flucht der Formen“. „Der Lettrismus als Kunstform, als regelrechte De-Collage des alten Sprach und Wortsystems kontrastiert dabei im augenfälligen Widerspruch zur einsetzenden Parolen-Kultur <...>“[151].
Punis Fokus auf dem Wort hat einen seiner Gründe in politischen Gedanken, wie sie schon vor der Oktoberrevolution von den gebildeten Schichten vertreten wurden. Punis Lettrismus ist ein Teil der Kunstentwicklung im frühen zwanzigsten Jahrhundert. Französische Kubo-Futuristen mit ihren „applique“ und „lettrisme“, italienische Futuristen mit „parole in liberta“[152], deutsche Dadaisten, aber auch russische Schriftsteller wie Velimir Chlebnikov und Kručënych waren wichtige Quellen und gaben Puni Anregung für seine „Buchstabenbilder“. Die besondere Art, wie er die Buchstaben an den Wänden anbrachte, unterscheidet ihn grundlegend von seinen Künstlerkollegen. Die Buchstaben waren nicht statisch, wie auf Gemälden von Futuristen oder Kubisten, sondern dynamisch. Die Buchstaben „bewegten“ sich mit jedem Schritt des Besuchers. In dieser Dynamik und Anbringung der Buchstaben nicht wie in der Tafelmalerei, sondern direkt an den Wänden, unterscheidet sich Punis Ausstellung von anderen Präsentationen und erinnert an spätere Ausstellungen von Lissitzky.
Tatsächlich hat die Inschrift „Flucht der Formen“ eher keine politische Bedeutung. Zwar erinnert sie an Straßenkunst und steht damit im Zusammenhang mit den kunstpolitischen

[149] Lapšin, W.P., Chudožestvennaja žizn’ Moskvy i Petrograda v 1917 godu (übers. Künstlerisches Leben in Moskau und Petrograd 1917), Moskva 1983, S. 264.
[150] Bowlt 1993, S. 35, Fußnote 2.
[151] Magnaguagno 2003, S.9.
[152] Bowlt 2003, S.43.

Bestrebungen nach der Oktoberrevolution, ihren Ursprung hat sie jedoch in der allgemeinen Kunstentwicklung am Beginn des Zwanzigsten Jahrhunderts.

4. Die ausgestellten Kunstwerke in ihrer politischen Bedeutung

Die folgende Beschreibung und Analyse der ausgestellten Kunstwerke mit politischen Motiven erfolgt aus mehreren Gründen: Erstens waren diese Kunstwerke von den Ausstellungsmachern im Katalog einer speziellen Kategorie „Revolution" zugeordnet, was die ihnen beigemessene besondere Bedeutung verdeutlicht. Die Ausstellungsmacher (Walden und Puni) verstanden die Kunstwerke in dieser Kategorie als revolutionär. Die Zeichnungen „Revolutionsfesttag" und „Aufstand in den Fabriken" wurden im Katalog aus dem Jahr 1921 abgebildet, was ihre besondere Rolle zeigt. Zweitens lässt sich aus diesen Arbeiten auf Punis Verhältnis zu den revolutionären Ereignissen in der Sowjetrepublik schließen. Drittens beeinflussten diese Arbeiten die Rezeption in besonderer Weise: So erschien eine Reproduktion der Wand mit den Kunstwerken „Aufstand in den Fabriken", „Nach der Demonstration" und „Flucht" (oder „Flucht eines Arretierten") in der „Berliner Illustrierten Zeitung" vom Februar 1921 (Abb. 9).[153]
Zur Kategorie „Revolution" gehören laut Katalog etwa 24 Tuschezeichnungen (Nr. 80-103). Der Katalog verzeichnet jedoch noch weitere Kunstwerke, deren Motive einen revolutionären Zusammenhang haben. Dazu zählen eine Zeichnung (Nr. 186) mit dem Titel „Zeichnung für das Album ‚Helden der Revolution'", Skizzen zu Plakaten (Nr. 213, 214 und 215), sowie einige Plakate (Nr. 140, 142, 143), deren genauer Inhalt sich nicht bestimmen lässt. Da die Plakate (Katalog Nr. 140, 142, 143) keine Titel haben, ist kaum zu rekonstruieren, welche Sujets sie hatten. Daher wird auf sie nicht eingegangen.
Insgesamt wurden also 30 Arbeiten mit Revolutionsmotiven ausgestellt. Damit ist die Gruppe dieser Arbeiten unter den insgesamt 215 Arbeiten eher klein. Trotzdem sind sie aus den oben genannten Gründen von Bedeutung.
Es wurden Kunstwerke ausgestellt, die Iwan Puni noch in Russland geschaffen hatte und von denen schon im Zusammenhang mit Punis Schaffensperiode in Russland die Rede gewesen war.

4.1. Die Tuschezeichnungen mit politischen Motiven

Zunächst sollen die Tuschezeichnungen aus der Kategorie „Revolution" analysiert werden. Beim Vergleich von Katalog und dem Werkverzeichnis von Berninger fällt die Diskrepanz zwischen Titel der Zeichnungen und Inhalt des Bildes auf. Als Beispiel seien die Zeichnungen „Revolution" (Katalog Nummer 84) und „Flucht eines Arretierten" (Nummer 99) angeführt (Abb. 9, 12). Die Zeichnung mit dem Titel „Revolution" im Katalog von 1921 stellt eine Laterne im Vordergrund und eine Patrouille von Matrosen im Hintergrund dar. Aus dem Dargestellten wird nicht klar, warum die Tuschezeichnung „Revolution" heißt und warum nicht einfach „Nacht", wie Berninger angibt, da es sich vor allem um eine Nachtszene in einer Stadt handelt. „Flucht eines Arretierten" zeigt die Flucht eines Menschen, wobei nicht klar wird, dass der Dargestellte verhaftet worden war. Der Mensch wird allein, ohne Verfolger und ohne Handschellen gezeichnet. Die Zeichnung hätte auch „Flucht" oder „Lauf" betitelt sein können. Auch bei anderen Arbeiten erklären nur die im Katalog gegebenen Titel den Inhalt dieser Bilder. Die Zeichnungen „Revolutionsfesttag" und „Vorstadt" scheinen ebenfalls kein revolutionäres Sujet zu haben. „Revolutionsfesttag" stellt Menschen in akrobatischen und

[153] Abb. vgl. Berninger, Cartier 1992, S. 125.

tänzerischen Bewegungen dar. „Vorstadt“ erinnert an Stadtansichten von Punis Balkon aus. Mit der Revolution haben diese Zeichnungen zumindest vordergründig nichts zu tun.
Überhaupt ist fraglich, was in der Ausstellung mit „Revolution“ gemeint wurde. Die Zeichnung „Revolution“ mit den Matrosen oder „Automobil (Revolution)“ tragen einen ähnlichen Titel, dessen Bedeutung jedoch variiert. Während in „Revolution“ eine ruhige städtische Landschaft dargestellt ist, zeigt „Automobil (Revolution)“ Folgen des Kampfes und Tote. Es ist nicht unmittelbar nachvollziehbar, wie Matrosen oder ein Automobil als Sinnbild für die Revolution stehen können. Anscheinend hat Puni eine unscharfe Definition des Begriffes der Revolution oder versteht sie in ganz eigener Weise.
Die Tuschezeichnungen haben noch ein weiteres Merkmal: Menschenansammlungen bei einer Versammlung, sei es bei einer Demonstration oder bei einem Fest, sind bei Puni lediglich Staffage. Dies belegen die Zeichnungen „Nacht“ (im Katalog „Revolution“ Nummer 84), „Aufstand in den Fabriken“ (Katalog 91), „Revolutionsfesttag“ (Katalog 87). Puni schuf noch eine Skizze, die der Zeichnung „Nacht“ gleicht. Hier sind auf dem Weg zwischen einer Laterne und Häusern schwarze Linien zu sehen (Abb. 13). Die endgültige Tuschezeichnung zeigt statt dieser Linien die Figuren der Matrosen. Die Matrosen ersetzen in der endgültigen Fassung also die schwarzen Linien. Folglich spielen sie für die Darstellung keine große Rolle, sie fungieren als Staffage. Auch die Laterne im Vordergrund der Zeichnung „Nacht“, die größer ist als die Matrosenpatrouille im Hintergrund, bestätigt diese These. Es fragt sich, warum Puni überhaupt Matrosen zeigt. Vermutlich wollte er damit die Zeichnung dynamischer machen. Die an den Häusern vorbeilaufenden Matrosen zeigen mehr Bewegung als schwarze abstrakte Linien auf dem Schnee. Es geht also eher um Ästhetik als um eine inhaltliche Aussage.
Die Zeichnung „Aufstand in den Fabriken“ (Abb. 9) stellt im Vordergrund Fabrikschornsteine und die Buchstaben „РКР“ oder „ФКР“ dar, und nur im Hintergrund große Menschenmassen als kleine schwarze Punkte. Auch hier sind die Menschen nur Staffage. Hervorzuheben ist, dass die Menschen hier nicht in einer gewaltsamen Auseinandersetzung dargestellt sind. Es wird nicht deutlich, inwiefern dieses Bild einen „Aufstand“ zeigt.
Die Zeichnung „Revolutionsfesttag“ zeigt fünf einzelne Figuren in Tanzbewegung (Abb. 14). Das Hauptthema dieser Zeichnung ist eher einfache Bewegung. Das politische Motiv steht im Hintergrund. In allen Fällen hebt Puni ein Individuum hervor und betrachtet es eingehend.
Beispielhaft dafür sind die Zeichnungen „Nach der Demonstration“ und „Flucht“/„Flucht eines Arretierten“ (Abb. 15). In der Zeichnung „Nach der Demonstration“ wird ein Toter zentrales Element, wenn die Zeichnung anders hängt, und durch die schwarze Farbe vor dem weißen Hintergrund hervorgehoben (Abb. 15). Zur Linken des ersten Toten ist ein zweiter Toter in einer merkwürdigen Haltung abgebildet, der durch die Wiedergabe im schwarz-weiß-Kontrast ebenfalls Aufmerksamkeit auf sich zieht. Auch die Silben „УЧРЕД“ (Учреди́тельное собра́ние; Učreditel’noe sobranie; im Russischen eine Lehnübersetzung aus dem Französichen „assemblée constituante“; übers. konstituierende Versammlung) sind auf der schwarzen Fahne dargestellt. Im Unterschied zu den schwarzen Figuren und der schwarzen Fahne sind die Umrisse eines Bürgersteigs und eines Kanaldeckels (oder eines Reifens) sehr dünn mit viel weißer Farbe wiedergegeben. Die Toten sind die wichtigsten Elemente der Zeichnung.
Einen ganz anderen Fokus bietet die Zeichnung „Nach der Demonstration“ bei der Hängung „verkehrt herum“, wie auf der Abbildung in der „Berliner Illustrierten Zeitung“ zu sehen[154] (Abb. 9). Durch diese Hängung rückt die Fahne mit der Inschrift „УЧРЕД“ (rus. Utschred, übers. konstituir-) mehr ins Zentrum und in den Fokus des Betrachters. Diese Hervorhebung der Fahne verleiht der Zeichnung mehr politische Bedeutung, weil die Fahne mit der Inschrift wichtig ist. Die umgekehrte Hängung bringt zudem mehr Dynamik in die Zeichnung, da die Menschen zu schweben und zu fallen scheinen, so, dass man in dem Fall nicht von Toten

[154] Berninger, Cartier 1992, S. 125.

sprechen kann, sondern von stark Verletzten. Es wird ein Prozess des Dahinsterbens somit noch deutlicher. Die andere Hängung erhöht den Grad der Tragik eines historischen Ereignisses.
Der Arretierte in der Zeichnung „Flucht“ (oder „Flucht eines Arretierten“) erhält durch seine Größe Relevanz (Abb. 9). Dabei ist nicht er selbst, sondern sein Schatten groß dargestellt. Dieser Schatten nimmt den größten Teil des Bildes ein. Er steigert die Rolle des Arretierten und dadurch die Rolle eines Individuums statt der Menschenmasse.
Eine Besonderheit aller Tuschezeichnungen ist die Darstellung der Stadt oder der gesamten Umwelt als wichtigstem Charakteristikum der Bilder. Ein Individuum ist für Puni in seiner Umwelt zu betrachten. Die Revolution ist ein individuelles Erlebnis zwischen dem Individuum und seiner Auseinandersetzung mit der Umwelt. Die Sonderrolle der Stadt wird durch ihre Platzierung im Vordergrund verdeutlicht. Dies veranschaulichen die Zeichnungen „Revolution“, „Straße“ (Katalog Nummer 86), „Aufstand in den Fabriken“ und „Automobil (Revolution)“. Sogar in den Zeichnungen, in denen eine Person im Zentrum steht wie bei „Nach der Demonstration“ oder „Flucht eines Arretierten“, wurde die Stadt ebenfalls wiedergegeben. Es scheint, der Mensch ist Teil der Stadt und die Stadt ist Teil des Menschen.
Die Stadt ist nicht nur passiv da, sie ist aktiv an den Ereignissen beteiligt.
In diesem Zusammenhang ist auf ein besonderes Verfahren Punis hinzuweisen: Puni stellt die Stadt in Schwingungen dar. In der Zeichnung „Aufstand in den Fabriken“ beugen sich die Dächer der Häuser im Vordergrund nach links, während die Häuser im Hintergrund sich nach rechts richten (Abb. 9). Die Fabrikschlote und die Dächer sind manchmal zu entgegengesetzten Seiten gerichtet. In der Zeichnung „Flucht“ („Flucht eines Arretierten“) bewegt sich die Stadt im Hintergrund in einer dritten Richtung, während der Mensch der linken unteren Ecke des Bildes und sein Schatten der rechten unteren Ecke zustrebt (Abb. 9). In der Arbeit „Revolutionsfesttag“ wird die Schwingung anders als in den beiden oben genannten Zeichnungen wiedergegeben. Sie wird durch die Bewegungen der Menschen dargestellt, die sich bald zu der einen (zwei Menschen im Vordergrund nach rechts), bald zur anderen Seite (die zweite Figur mit den hoch gehobenen Füßen nach links) beugen (Abb. 14). Diese Drehung wird durch das Hinzufügen statischer Elemente aufgehalten, wie zum Beispiel in der Zeichnung „Revolutionsfesttag“ durch die von oben herabhängenden Füße, oder wie in der Arbeit „Aufstand in den Fabriken“ durch die vertikalen weißen Schlote, was letztlich jedoch die dynamische Schwingung verstärkt.
Durch diese Schwingung scheint sich die gesamte Umwelt zu bewegen und an den historischen Ereignissen teilzunehmen. Nicht nur einzelne Teile der Darstellungen kommen in Schwingung, sondern das gesamte Bild. Durch die Schwingung und die städtische Szenerie in den Zeichnungen entsteht der Eindruck, die Menschen setzten sich während der Revolution mit ihrer gesamten Umwelt auseinander und diese sich mit ihnen.
Durch die Schwingung und die städtische Szenerie drückt sich ein für Puni eigenes Verständnis von Revolution aus. Die künstlerische Wiedergabe revolutionärer Ereignisse verlangt nicht zwingend die Darstellung des Kampfes zwischen Menschen unterschiedlicher Klassen und Schichten der Gesellschaft. Für Puni besteht das revolutionäre Ereignis im Kampf der Stadt bzw. der gesamten Umwelt mit dem Menschen. Die Stadt fällt aus dem Rahmen des Bildes heraus, der Mensch flieht aus dem Rahmen des Bildes. Es gibt keinen Horizont (z.B. in den Zeichnungen „Flucht“, „Nacht“, „Revolution“), keinen ebenen, horizontalen Boden. Alles kommt in Schwingung. Die Erde scheint unter den Füßen zu schwanken (wie z.B. auf der Zeichnung „Flucht“). Die gesamte Stadt, die Wände der Häuser drängen die Menschen zusammen (Zeichnungen „Automobil (Revolution)“, „Aufstand in den Fabriken“). In solch einer Stadt gibt es keinen Platz für Menschen. Sie wird zu deren Gegner.
Ein weiteres Merkmal dieser Tuschezeichnungen ist das ganz besondere Wort-Bild-Verhältnis. In diesen Arbeiten greift Iwan Puni auf den Lettrismus zurück, den er schon bei

der Gestaltung der Ausstellung insgesamt einsetzte (s. den Abschnitt „Der Betrachter als aktiver Teilnehmer. Punis Lettrismus“).
Die Buchstaben stehen in den Tuschezeichnungen oftmals im Vordergrund, was ihre Bedeutung unterstreicht. In „Nach der Demonstration“ ist die Fahne mit der Inschrift sogar in die Mitte gesetzt (Abb. 9). Dieses wiederholte Aufgreifen des Lettrismus ist ein Indiz dafür, dass Puni sich an ein gut ausgebildetes Publikum, an ein Individuum richtet und nicht an Menschenmassen, oder an Bauern und Arbeiter, die nicht lesen können. Im Weiteren geht es um die „Buchstabenrätsel“.
Die Tuschezeichnungen enthalten entweder einzelne Buchstaben oder Silben, deren Bedeutung sich nicht immer bestimmen lässt. Beispiele dafür sind die Zeichnungen „Straße“ (Katalog Nr. 86), „Revolutionsfesttag“ (Abb. 14), „Automobil (Revolution)“ (Abb. 3) und „Aufstand in den Fabriken“ (Abb. 9).
In den Zeichnungen „Straße“ und „Revolutionsfesttag“ wird der Buchstabe „В“ (We) dargestellt, dessen genauere Bedeutung sich nicht enträtseln lässt, da er allein steht. Ohne weitere Buchstaben erschließt sich der Inhalt nicht.
Die Zeichnung „Automobil (Revolution)“ zeigt in der unteren rechten Ecke die Buchstaben „ЗУ“ (Su) oder „ЗХ“ (Seha), deren Bedeutung ebenfalls nicht klar ist (Abb. 3).
In der Arbeit „Aufstand in den Fabriken“ sind links oben „РКР“ (RKR), „ФКР“ (FKR), „КР“ (KR) oder „РК“ (RK) zu sehen (Abb. 9). Die Abkürzung РКР könnte „Rossiyskiy Komitet Rabotschih“ (Russisches Komitee der Arbeiter) bedeuten. „ФКР“ würde „Fabritschniy Komitet Rabotschih“ (Fabrik-Komitee der Arbeiter) heißen. „КР“ kann „Komitet Rabotschih“ (Komitee der Arbeiter) oder „Krasnie“ (die Roten, damit sind Kommunisten gemeint) bedeuten. РК könnte als Abkürzung für „Rabotschie i Krestjyane“ (Arbeiter und Bauern) stehen. Es bleibt jedoch offen, was ein Betrachter des Werkes darunter versteht und was Puni meinte.
Der Buchstabe „Р“ ist im Russischen für Wörter mit Bezug zu „Revolution“ von großer Bedeutung. Man findet den Buchstaben „Р“ in den Wörtern фабрика (FabRika; Fabrik), рабочий (Rabotschijy; Arbeiter), революция (Revolutzia; Revolution), демонстрация (demonstRaziya; Demonstration), красные (kRasnije; die Roten). Zwei Buchstaben „Р“ sind auch in den Worten „Учредительное собрание“ (Utschreditelnoe sobranie; konstituierende Versammlung) zu lesen, aus denen sich die Silben der Inschrift „УЧРЕД“ (Utschred) auf der Fahne in der Zeichnung „Nach der Demonstration“ rekonstruieren lassen (Abb. 9, Abb. 15). Diese „Rätsel“ zeigen, wie anspruchsvoll Punis Lettrismus sogar für einen russischsprachigen Leser ist, der schwer verstehen kann, was gemeint ist.
Da diese Tuschezeichnung ein Beispiel für Zusammenhänge zwischen Punis Letrrismus und die politischen Ereignissen darstellt und um diese Inschrift und das gesamte Bild verständlich zu machen, muss hier auf die Vorgänge um die Gründung der konstituierenden Versammlung eingegangen werden.
Nach der Entthronung des Kaisers am 2. (15. März nach dem Gregorianischen Kalender) 1917 kam in Russland eine provisorische Regierung an die Macht, deren wichtigstes Ziel es war, die konstituierende Versammlung einzuberufen. Nach der Auflösung der provisorischen Regierung am 26. Oktober (7 November) 1917 befahl Lenin am 12. (25.) November Wahlen für eben diese Versammlung abzuhalten. Obwohl zum damaligen Zeitpunkt die wichtigsten Regierungsorgane in Händen der Bolschewiki lagen, bekamen sie bei den Wahlen nur 22,5 % der Stimmen, die Sozialrevolutionäre dagegen 60,5 % der Stimmen [155]. Am 5. (18) Januar 1918 fand die erste und letzte Sitzung der konstituierenden Versammlung statt. In der Nacht vom 5. auf den 6. Januar wurde die Sitzung abgebrochen. Lenin war gegen die konstituierende Versammlung und beeinflusste möglicherweise deren Auflösung. Das ist aus der Verhaftung mehrerer Mitglieder der Versammlung vor dem 5. Januar zu schließen, wie

[155] Rat’kovskij, I.S., Hodjakov, M.W., Istorija sovestskoj Rossii (übers. Geschichte des sowjetischen Russlands), Sankt-Peterburg 2001, S. 55.

auch aus der Schließung der Zeitungen der Sozialrevolutionäre und anderen Präventivmaßnahmen. Hierzu zählt auch die Auflösung der Demonstrationen für die konstituierende Versammlung vor dem 5. Januar 1918. Auch nach Auflösung der Versammlung gab es einige Demonstrationen, die jedoch keine Massenbewegung waren. Die Mehrzahl der Menschen reagierte eher passiv auf die Auflösung[156].
Puni stellte in seiner Zeichnung „Nach der Demonstration" entweder eine Demonstration dar, die vor dem 5. Januar stattgefunden hatte, oder eine, die nach dem 6. Januar aufgelöst wurde. Puni, obgleich Mitarbeiter bei Narkompros, stellte Ereignisse dar, die regimekritisch waren.
Beachtenswert ist in dieser Darstellung die Rolle der Silben „УЧРЕД" (Utschred), die nicht wie die einzelne Buschstaben in den vorherigen Zeichnungen („Straße", „Revolutionsfesttag", „Automobil (Revolution)") dargestellt wurden, sondern als das ganze Wort „Учредительное собрание" (Učreditel'noe sobranie; die konstituierende Versammlung) gelesen werden konnten. Obwohl die Fahne zerrissen und ihr Träger gestorben ist, müssen diese Worte für einen russischsprachigen Besucher wie eine politische Losung gewesen sein. Punis Lettrismus bekommt eine politische Bedeutung.

4.2. „Helden und Opfer der Revolution"

Außer den Tuschezeichnungen, die im Katalog unter der Kategorie „Revolution" aufgeführt waren, gab es weitere Kunstwerke mit politischen Motiven. Zu diesen Kunstwerken aus der Liste des Katalogs gehört eine Zeichnung für das Buch „Helden und Opfer der Revolution", die hier näher betrachtet wird.
In Reimform hatte Majakovskij in seinem Gedicht „Helden und Opfer der Revolution" gute Eigenschaften des Typus Arbeiter, Matrose und anderer mit den negativen Merkmalen des Typus Barinja (Dame), Bankier, General, Gutsherr und anderer verglichen. Die Abteilung für Bildende Kunst von Narkompros (Volkskommissariat für Volksaufklärung) hatte Künstler beauftragt, dieses Gedicht zu illustrieren, damit es zu den Feiertagen im Oktober 1918 als Buch veröffentlicht werden könnte. Puni, Boguslavskaja, Kozlinskij, Maklezov nahmen den Illustrationsauftrag an. Puni stellte als Typus „Wäscherin", „Arbeiter", „Dame" und „General" dar.
Eine dieser Zeichnungen wurde im Rahmen der Ausstellung gezeigt. Der Katalog titelt unter der Nummer 188 „Zeichnung für das Album ‚Helden der Revolution'". Dabei ist unklar, warum im Katalog das Buch unter dem Titel „Helden der Revolution" statt „Helden und Opfer der Revolution" aufgeführt wird. Rätselhaft ist auch, dass hier von „Album" die Rede ist. Es bleibt offen, ob später aus dem Buch von Narkompros ein Album gemacht wurde, oder ob Puni selbst gegenüber Walden von „Album" gesprochen und damit zu Missverständnissen beigetragen hatte. Aus dem Titel geht auch nicht hervor, welche Zeichnung aus dem Buch Puni in Berlin ausstellte. Vermutlich handelte es sich entweder um die Darstellung eines Arbeiters oder die einer Wäscherin, was dem Titel „Zeichnung für das Album ‚Helden der Revolution'" entspräche (Abb. 16, 17).
Punis Auffassung vom typischen Erbauer der neuen Gesellschaft unterscheidet sich grundlegend von dem, was die Politik (und die Kunstpolitik) in den folgenden Jahren befürwortete. Puni stellte Arbeiter nicht als Aktivisten der neuen Gesellschaft dar, sondern als werktätige, aber nachdenkliche Individuen.
In der Zeichnung „Arbeiter" ist im Vordergrund ein Mann mit einem großen Hammer und einem Spaten dargestellt (Abb. 16). Im Hintergrund steht eine Fabrik mit drei Schornsteinen. Der Arbeiter blickt in die Ferne und hat eine in sich versammelte Haltung. Die Zeichnung „Wäscherin" zeigt ein Interieur mit sitzender Frau, die Hände im Schoß zusammengelegt

[156] Rat'kovskij, I.S., Hodjakov, M.W., Istorija sovestskoj Rossii (übers. Geschichte des sowjetischen Russlands), Sankt-Peterburg 2001, S. 57.

(Abb. 17). Statt zu arbeiten, blickt der Arbeiter in die Ferne. Statt zu waschen, sitzt die Wäscherin. Die beiden Figuren sind nicht als Heroen dargestellt, sondern als nachdenkliche Individuen.

4.3. Der Hammer als Symbol der Werktätigen

Falls die Illustration „Arbeiter" aus dem Buch „Helden und Opfer der Revolution" und nicht das Bild der Wäscherin gezeigt wurde, waren in der Ausstellung drei Darstellungen eines Hammers zu sehen: in der Buchillustration „Arbeiter", in der Skizze für ein Plakat „Arbeiter" und in einem Kunstwerk aus der „Skul'ptoživopis'" (bildhauerische Malerei).
Der Arbeiter in der Zeichnung aus dem Buch „Helden und Opfer der Revolution" stützt sich auf einen großen Hammer, der dem Hammer im Entwurf für den Stempel von Sovnarkom ähnelt, insofern er in suprematistischer Manier wiedergegeben wird (Abb. 1, 16). Der Hammer auf dem Entwurf ist viel „radikaler" gezeichnet als der Hammer in der Buchillustration. Es ist zu fragen, was die andere Darstellungsweise beeinflusste, ob die Politiker aus dem Narkompros im offiziellen Buch „Helden und Opfer der Revolution" vielleicht keinen Suprematismus sehen wollten. Vermutlich hatte Puni politische Anweisungen bekommen und stellte den Hammer für das Buch deshalb anders dar. Bemerkenswert ist weiter, dass der Stempel mit dem suprematistischen Hammer nicht realisiert wurde, während es offenbar keinen Einwand gegen die ähnliche Darstellung des Hammers in der Buchillustration gab.
Ein Hammer als Symbol für die Werktätigen erscheint auch in der Skizze zum Plakat „Arbeiter", das in der Ausstellung gezeigt wurde (Abb. 18). Der Hammer ist hier nicht suprematistisch wiedergegeben. Er ist klein und befindet sich in der Nähe der Füße des Arbeiters. Die Säge, als zweites Symbol für Arbeiter, ist links von der Fabrik dargestellt und wie der Hammer sehr klein. Der Arbeiter nimmt den größten Teil des Bildes ein, was seine Bedeutung verdeutlicht. Dieser Arbeiter ist genauso wie der Arbeiter in der Buchillustration passiv. Er raucht, statt zu arbeiten und blickt ebenfalls in die Ferne.
Die weiteren Skizzen zu ausgestellten Plakaten zeigen einen Bauern und Matrosen. Als Symbol für den Bauern dienen Kühe und eine Hütte, als Symbol für Matrosen sind es Schiffe und ein Anker (Abb. 19, 20). Interessanterweise sind der Bauer und die Matrosen sehr klein dargestellt, was ihre Bedeutung geringer macht. Auch in diesen Skizzen sind Menschen aus der Arbeitswelt keine Helden in dem Sinne, wie sie später im sozialistischen Realismus dargestellt wurden.
Noch in einem weiteren Kunstwerk findet sich eine Darstellung mit dem Hammer. Im Katalog ist als Titel „Stillleben 1913" verzeichnet. Gemeint ist ein Relief mit einem realen, auf roten Hintergrund geklebten Hammer (Abb. 21). Kennzeichnend ist dabei der Titel „Stillleben" im Katalog. Puni zeigt in seinem Stillleben keine Naturalien oder Blumen, sondern einen Gegenstand aus dem täglichen Leben: einen Hammer. Mit solch einem Titel und der Darstellung des Hammers als einem Kunstwerk unterstrich Puni die Bedeutung eines alltäglichen Objekts, was zum kunstpolitischen sowjetischen Verständnis passen würde. Erstaunlich ist jedoch, dass das Relief bereits im Zeitraum 1913-15 entstand[157], einige Jahre vor Gründung der Sowjetrepublik.

[157] Die genauere Datierung vieler Kunstwerke von Iwan Puni bedarf noch weiterer Forschung. Der Titel im Katalog zur Ausstellung weist auf 1913 hin, während die Forscher das Kunstwerk 1914-15 datieren. Vgl. Iwan Puni. Petersburg. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen. Aust.-Kat. der Galerie „Der Sturm", Berlin 1921 und vgl. dazu Berninger, Cartier 1992, S. 186; Iwan Puni 1993, S. 102.

Der Hammer war auf einem dreifarbigen Karton befestigt: Rot-blau-weiß. Das waren vor 1917 (und heutzutage wieder) die Farben der russischen Fahne[158]. Die rot-blau-weißen Farben auf dem Hintergrund erinnern an die Fahne Russlands unter dem Kaiser und nicht an die Fahne der Sowjetrepublik. Auch die Sichel ist noch nicht dargestellt[159]. Aber der Gedanke, einen Hammer im Vordergrund auf rotem Viereck darzustellen, ist sehr sowjetisch.
Es bleibt unklar, ob Puni den Hammer wegen der kommunistischen Ideen in seinem Relief befestigte und dadurch seine politische Meinung äußern wollte, oder ob er dies ohne politischen Hintergrund machte und den Hammer als ein künstlerisches und nicht politisches Objekt betrachtete.
Der Hammer spielte in Punis Schaffen eine wichtige Rolle, die nicht außer Acht gelassen werden darf, wie die vorher erwähnten Kunstwerke zeigen. Er zeigt, was Puni von diesem sowjetischen Symbol hielt. Puni betrachtete ihn in erster Linie als ein künstlerisches und nicht als politisches Objekt. Er spielte mit dem Hammer und seinen Formen künstlerisch und gab ihnen keinen politischen Sinn.

5. Weitere Ausstellungen von Ivan Puni nach 1921

Auf die Ausstellung 1921 in der Galerie von Herwarth Walden folgten weitere Ausstellungen von Punis Arbeiten in Deutschland. Allerdings waren es keine Einzelausstellungen, sondern Gruppenaustellungen, was sie maßgeblich von der Ausstellung bei Walden unterscheidet.
Im Jahr 1921 wurden Punis Werke in Hannover in der Galerie von M. Herbert von Garvens im Rahmen der Ausstellung „Russische Kunst“ gezeigt. Im September 1921 organisierte Herwarth Walden eine Ausstellung „Zehn Jahre Sturm“, unter anderem mit Kunstwerken von Puni. 1922 wurden Arbeiten von Puni in der Ersten Russischen Kunstausstellung in Berlin, in der Großen Berliner Kunstaustellung in der Sektion der Novembergruppe, in Köln im Salon der Novembergruppe sowie in Düsseldorf bei der „Ersten Internationalen Kunstausstellung“ gezeigt. Die Novembergruppe stellte Puni wiederum 1923, 1924 und 1926 aus. Im Jahr 1923 wurden die Werke von Puni noch einmal in der Galerie von M. Herbert von Garvens gezeigt. Daraus wird ersichtlich, wie populär Ivan Puni nach der Ausstellung bei Walden geworden war und wie hoch seine Kunst in Deutschland geschätzt wurde.
M. Herbert von Garvens kaufte Punis Bild „Syntetischer Musiker“, das zum ersten Mal 1922 in der Großen Berliner Kunstausstellung der Sektion Novembergruppe gezeigt worden war.
1922 wurde im Verlag von Ernst Wasmuth eine Mappe mit acht Linolschnitten von Puni mit einem Vorwort von Paul Westheim herausgegeben. Der Verleger kannte Puni wahrscheinlich durch die Ausstellung 1921 bei Walden: „Spätestens durch diese Ausstellung muss der Verleger Günther Wasmuth auf den russischen Künstler aufmerksam geworden sein“[160].
Auch Paul Westheim hatte mit Ivan Puni zu tun[161]. Außer dem Vorwort zum Buch von Ernst Wasmuth veröffentlichte er in seinem Buch „Künstlerbekenntnisse“ einen Beitrag von Puni, in dem dieser sich über die Kunst äußerte. In diesem Buch zeigte Westheim auch ein Werk von Puni – sein Stillleben mit einer weißen Flasche[162]. Weitere Arbeiten von Puni

[158] Puni 1993, S. 102.
[159] Puni 1993, S. 102.
[160] Stahlhut, H., „Ein Äußertes an Bildmöglichkeit“. Iwan Punis „Acht Linoliumschnitte“ von 1922, in: 0,10 - Iwan Puni: Werke aus der Sammlung Herman Berninger, Zürich und Fotografien der russischen Revolution aus der Sammlung Ruth und Peter Herzog, Basel. Aust.-Kat. Museum Jean Tinguely Basel, Bern 2003, S. 158.
[161] Mehr über die Beziehungen zwischen Paul Westheim und Puni vgl. Stahlhut, H., „Ein Äußertes an Bildmöglichkeit“. Iwan Punis „Acht Linoliumschnitte“ von 1922, in: 0,10 - Iwan Puni: Werke aus der Sammlung Herman Berninger, Zürich und Fotografien der russischen Revolution aus der Sammlung Ruth und Peter Herzog, Basel. Katalog Museum Jean Tinguely Basel, Bern 2003.
[162] Berninger, Cartier 1992, S. 194.

„Synthetischer Musiker“, „Lesensliebhaber“, „Stillleben mit Flasche und Milchdose“ nahm Westheim in sein „Kunstblatt“, Nummer 7, Juli 1923 auf[163].
Max Osborn gab im Mai 1923 in der „Vossischen Zeitung“ Reproduktionen von Punis „Stillleben mit einer Säge und einer Palette“ heraus[164]. Die „Sozialistischen Monatshefte“ (z.B. 29. Jg., Bd.60 Berlin 1923, S. 451) druckten ebenfalls eine Widergabe der Kunstwerke von Puni[165]. Da auch politische Zeitschriften wie „Vossische Zeitung“ und „Sozialistische Monatshefte“ sich mit Punis Kunst befassten, lässt sich schließen, dass Punis Kunstwerke in Deutschland nicht nur unter künstlerischem, sondern auch unter politischem Gesichtspunkt betrachtet wurden. Auch für die „Berliner Illustrierte Zeitung“ wurden aus der Ausstellung bei Herwarth Walden vor allem die Zeichnungen mit politischen Motiven ausgewählt, wie vorher erwähnt. Dies ist ein Beleg für deren politische und kunstpolitische Relevanz.
Ab 1924 wurde Ivan Puni überwiegend in Paris ausgestellt. Dorthin waren er und Boguslavskaja 1924 übersiedelt. Puni war damals bereits ein anerkannter Künstler. Diese Anerkennung hatte er Herwarth Walden zu verdanken.
Nach der Ausstellung bei Herwarth Walden mit 215 Exponaten gab es zu Lebzeiten von Puni nie wieder eine so umfangreiche Ausstellung. Erst nach dem Tod des Künstlers 1956 wurden große Ausstellungen mit mehr als 200 seiner Arbeiten organisiert. Hierzu zählen eine Einzelausstellung im Kunsthaus in Zürich mit 247 Kunstwerken (1960), die Retrospektiven in Amsterdam im Stedelijk Museum (1961, 222 Arbeiten), in Paris (1961-1962, 246 Kunstwerke) und 1962 in Turin mit 297 Arbeiten. Diese Ausstellungen waren jedoch weniger bedeutend als die Werkschau 1921, da Herwarth Walden einen bis dahin unbekannten russischen Künstler in Deutschland zu einer Zeit ausstellte, als die außenpolitischen Beziehungen zur Sowjetrepublik noch nicht klar waren.
In der Sowjetrepublik wurde Iwan Puni sehr selten ausgestellt, ganz abweichend von seiner Anerkennung in Westeuropa. Als Puni überhaupt ausgestellt wurde, zeigte man seine Bilder in der „Ausstellung moderne französische Malerei“ (1928, Moskau). So wurde Puni durch Russen zum Franzosen „gemacht“. Erst während der Perestroika wurde Puni wieder zum Russen, wie der Titel der Ausstellung „Sowjetische Kunst 1920-30“ aus dem Jahr 1988 im Leningrader Russischen Museum verrät.
An dieser Stelle seien nur einige Anmerkungen zur Ersten russischen Kunstausstellung 1922 gegeben, die ein Jahr nach der Ausstellung bei Herwarth Walden stattfand.

Während es sich bei der Einzelausstellung 1921 um eine private Unternehmung Waldens handelte, war die Erste Russische Kunstausstellung 1922 staatlich organisiert. Es ist erstaunlich, dass Ivan Puni bei dieser Gelegenheit überhaupt ausgestellt wurde, denn er war ja illegal aus der Sowjetrepublik ausgereist. Er und Boguslavskaja hatten vergeblich auf ein Visum gewartet, als sie aus Finnland nach Berlin reisen wollten. Lunačarskij verweigerte das Visum, trotzdem erlaubte er es, Punis Kunstwerke in die staatliche Kunstausstellung aufzunehmen. Punis Gemälde „Stillleben mit Flasche und Milchdose“ wurde sogar im Ausstellungskatalog der Ersten Russischen Kunstausstellung 1922 abgebildet. Dies zeigt die Widersprüchlichkeit der Kunstpolitik in der damaligen Sowjetrepublik. Näheres zu dieser Ausstellung folgt im nächsten Kapitel.

[163] Berninger, Cartier 1992, S. 189, 193.
[164] Berninger, Cartier 1992, S. 194.
[165] Berninger, Cartier 1992, S. 194.

6. Schluss

Punis Tätigkeit im Volkskommissariat für Volksaufklärung, dem wichtigsten politischen Organ für Kunstpolitik im sowjetischen Russland, spiegelt die kunstpolitische Entwicklung des Landes wider. Nach Deutschland kam Puni nicht nur als Künstler, der mit der Politik nichts zu tun hatte, sondern als ein politischer Mitstreiter, der mit Lunačarskij befreundet war und der sogar einen Entwurf für den Stempel des wichtigsten Regierungsorgans (der Stempel für Sovnarkom) schuf. Petrograd wurde zu den Feierlichkeiten des Sieges der Oktoberrevolution 1918 nach Punis Entwürfen geschmückt. Er illustrierte einen Gedichtband, der ein Lob der Arbeiter und eine Satire über die Adligen enthielt. Er entwarf Plakate und formulierte politische Losungen für Wände des Winterpalais.
Ende 1919 verließ er die Sowjetrepublik. Die Gründe für seine Ausreise sind unklar. Allein aus der Tatsache, dass Puni aus der Sowjetrepublik auswanderte, ist nicht zu schließen, dass er das Land wegen der kunstpolitischen Lage verließ. Vermutlich spielte die gesamte wirtschaftliche Situation, die größte Hungersnot seit dem Mittelalter in Russland dabei ebenfalls eine sehr wichtige Rolle.
Einige Kunstwerke, die in Russland entstanden waren, nahm Puni mit. Sie wurden bei Herwarth Walden ausgestellt. Unter diesen Kunstwerken waren auch Arbeiten, die im Staatsauftrag geschaffen worden waren. Dazu zählt eine Zeichnung für den Gedichtband „Helden und Opfer der Revolution“ sowie Skizzen zu den politischen Plakaten „Bauer“, „Matrosen“, „Arbeiter“. Puni nahm auch die Tuschezeichnungen mit, die den revolutionären Ereignissen gewidmet waren. Sie waren nicht im Staatsauftrag entstanden, sondern gaben künstlerisch seine Eindrücke von den historischen Ereignissen in der Sowjetrepublik wieder. Auch diese Zeichnungen wurden ausgestellt. Die im Staatsauftrag angefertigten Kunstwerke zeigen die Intentionen der Kunstpolitik der Sowjetrepublik.
Die Tuschezeichnungen geben einen Hinweis auf Punis Verhältnis zur Revolution. Da die Kunstpolitik ein Teil der Politik ist, war es notwendig, auf die Zeichnungen mit politischen Motiven näher einzugehen. Ihre genauere Analyse ergab, dass Puni die russische Revolution in ganz eigener Weise versteht. Die Revolution ist für ihn ein historisches Ereignis, das zu Kollisionen zwischen der Umwelt und einem Individuum führt. Die Revolution ist für ihn kein Kampf einzelner Gesellschaftsschichten gegeneinander, sondern ein Kampf eines Menschen mit der Welt. Durch die Revolution verliert ein Individuum Stabilität, die Erde scheint unter den Füßen zu schwanken. Diese Instabilität zeigt Puni in der Zeichnung „Flucht“ („Flucht eines Arretierten“) sehr deutlich. Die Revolution bringt alles in Bewegung. Die historischen Ereignisse sind plötzlich, schnell und dynamisch, was Puni durch Schwingungen darstellt. Nicht zufällig führt Punis Verständnis der Revolution zu seiner Auswahl des Genres: Er wählt keine historische Malerei aus, sondern Stadtlandschaften. In diesem Genre konnte er die Umwelt und deren Auseinandersetzung mit einer Person besser darstellen.
Es ist auch nicht deutlich, wie groß der Nachklang der kunstpolitischen Vorgänge auf die Ausstellung 1921 war. Einerseits erinnern die auf den Straßen laufenden „Sandwich-Figuren“ und das Relief über den Eingangstüren an die jährlichen Feierlichkeiten zum Sieg der Oktoberrevolution. Die Anbringung des Werkes „Flucht der Formen“ an den Innenwänden der Ausstellungsräume ruft ebenfalls Assoziationen zur Straßenkunst und deren Schmuck der Häuser hervor. Andererseits waren die laufenden Menschen mit den provokanten Beschriftungen auch aus dem Futurismus und aus dem Theater bekannt. Das Relief über den Eingangstüren kann einfach als eine Werbung für die Ausstellung betrachtet werden und muss nicht im Zusammenhang mit der Straßenkunst bei den politischen Feierlichkeiten stehen.
Ob die Idee der Befreiung des Betrachters auf die Oktoberrevolution 1917 zurückgeht, ist insofern fraglich, als der Besucher einer Ausstellung schon vor 1917 anders gesehen worden war. Das hing im vorrevolutionären Russland mit dem allgemeinen Prozess der

Demokratisierung der Kunst und des Ausstellungswesens zusammen. Drei russische Ausstellungen sind dafür beispielhaft. In der Ausstellung „Mišen'" (Zielscheibe), die am 23. März 1913 eröffnet wurde, konnten Bauern und andere Autodidakten ihre Bilder zusammen mit professionellen Künstlern ausstellen. Das war im Rahmen der Bewegung „Neoprimitivismus" möglich, da die Künstler an die besondere schöpferische Kraft im Volk glaubten. Auch die Ausstellung „Oslinyj Chvost" („Eselsschwanz") 1913 zeigte die Arbeiten von Bauern. In der Ausstellung „Karo-Bube" 1910 wurden vor allem Landschaften, Stillleben und Porträts gezeigt, da die Künstler sich gegen die akademischen Genres wie die Historienmalerei auflehnten. Die Künstler schufen ihre Kunstwerke nicht mehr für einen Adligen, sondern für jedermann. Punis Ausstellung 1921 mit seinem Glauben an einen Besucher, der seine Buschstaben enträtseln würde, liegt demnach im Trend der allgemeinen Demokratisierung des Ausstellungswesen. Es wäre falsch, in dieser Hinsicht nur vom Einfluss der Oktoberrevolution 1917 zu sprechen. Dennoch sind in Punis Ausstellung von 1921 die Einflüsse der Oktoberrevolution zu spüren, denn ein Besucher war aufgefordert, sich zu einem aktiven Betrachter zu machen. Das unterscheidet Punis Ausstellung 1921 von den Ausstellungen „Karo-Bube" 1910 und „Eselsschwanz" 1913.
Punis Kunstwerke wurden auch 1922 bei der staatlichen sowjetischen Kunstausstellung gezeigt. Daraus ist zu schließen, dass Punis Ausstellung 1921 bei Herwarth Walden von den sowjetischen Politikern „stillschweigend" akzeptiert worden war.
Bevor er in der Sowjetunion lange in Vergessenheit geriet, wurden Punis Werke 1920, 1927 und 1928 in Gruppenausstellungen gezeigt, danach erst wieder 1961, 1981, 1988 und 1993. Einer der Gründe, weshalb Iwan Puni in den zwanziger Jahren in der Sowjetrepublik noch ausgestellt wurde, könnte sein, dass die kommunistische Regierung anfangs keine Unterstützung durch die westeuropäischen Länder erhielt. Politisch waren die Kommunisten nach der Oktoberrevolution 1917 isoliert. Punis Anerkennung in Deutschland war für die Politiker insofern wichtig, als sie dadurch mehr Unterstützer ihrer Regierung gewinnen konnten. Deswegen wurde Punis Ausstellung 1921 bei Herwarth Walden „stillschweigend" akzeptiert. Herwarth Walden, Iwan Puni und Lunačarskij kannten einander. Lunačarskij muss von der Ausstellung gewusst haben.
Bei der offiziellen Ersten Russischen Kunstausstellung 1922 in Berlin wurden Kunstwerke von Ivan Puni gezeigt, obwohl dieser sich in seiner Kunsttheorie gegen den Marxismus aussprach. In dem in Berlin erschienenen Buch „Moderne Malerei" stellte er französische Kunst über die russische Kunst. Sein Argument lautete: „Im russischen Fall hat man es immer mit sozusagen „mechanischem" Material zu tun, hier [Pariser Kunst, - Anmerkung von N.K.] dagegen mit „psycho-mechanischem". Im ersten Fall hat man tote, schwere Materie, Kubus, Zylinder und Konus, bei Cesanne und dem Kubismus entliehen und schwerfällig, rein dekorativ zusammengeschustert. Marxismus in der Kunst, aber wirklich. <…> Das hatte etwas Kraftloses, Ungeschicktes"[166]. Noch deutlicher äußerte Puni sich 1923 in "Esprit Nouveau" im Artikel „Rußland, Die Kunst.": "Der Marxismus vernachlässigt den intellektuellen Faktor, er läßt statt dessen den Geist der Materie aufkommen. <…> Als logische Konsequenz wollte man generell mit der Kunst als einem Selbstzweck Schluss machen. Sie hört auf, notwendig zu sein, sie ist nicht länger die Quelle intellektueller Emotionen; sie verfolgt ein Ziel – dem vermeintlichen Geschmack des Proletariers an technisch gut gemachten Gegenständen gerecht zu werden..."[167]. Vielleicht hätte sich Puni gewundert, wenn er die Worte von Lunačarskij, Marxist und Leiter des Volkskommissariats für Volksaufklärung, gelesen hätte: "Es gibt keinen Zweifel daran, dass anscheinend führende Bestrebung bei uns, aus der Kunst Gefühl und Fantasie zu vertreiben, die Kunst durch alle möglichen Mittel zu intellektualisieren, mit den verschwommenen Formen des Akademismus

[166] Zit. nach Iwan Puni, Synthetischer Musiker, Aust.-Kat. Berlinische Galerie, Berlin 1992, S. 129. Originalzitat auf Russisch Iwan Puni, Sovremennaja živopis' (übers. Moderne Malerei), Berlin 1923.
[167] Iwan Puni, Synthetischer Musiker, Aust.-Kat. Berlinische Galerie, Berlin 1992, S. 147.

und Halbakademismus nicht ausgleichen können“[168]. Das Zitat zeigt, dass Lunačarskij als Marxist trotzdem den Wert der Gefühle in der Kunst kannte.

[168] Lunačarskij, Russkaja vystavka v Berline (übers. Die russische Ausstellung in Berlin), in: „Izvestiya VZIK“ (übers. Nachrichten des Gesamtrussisches Zentrales Exekutivkomitee), 2. Dezember 1922, Nr. 273, (Übersetzung aus dem Russischen von N.K.)

IV. Die Erste Russische Kunstaustellung 1922 in Berlin

1. Einführung

Die Erste Russische Kunstausstellung war für die russische Avantgarde von Bedeutung, weil sie die Avantgardisten in Westeuropa und danach auf der ganzen Welt bekannt machte. Die positiven deutschen Rezensionen erhöhten weltweit das Interesse des Publikums für die russische Avantgarde. Aus diesem Grund wird die Ausstellung im Folgenden eingehend untersucht.

Der Titel der Ausstellung „Erste Russische Kunstausstellung 1922" ist in gewisser Weise irreführend, denn es handelte sich nicht um die „erste" Ausstellung dieser Art. Schon vor 1922 hatte es Kunstausstellungen russischer Künstler in Deutschland gegeben, zum Beispiel die Ausstellung russischer Kunst 1906 in Berlin, organisiert von Djagilev[169]. Die Ausstellung war darüber hinaus keine reine Kunstausstellung, sondern auch Kunstgewerbeausstellung, da ein Teil der gezeigten Arbeiten dem Kunstgewerbe zuzuordnen ist. Der Verständlichkeit halber wird jedoch weiterhin von der „Ersten Russischen Kunstausstellung" die Rede sein.
Auch die Quellen zur Ersten Russischen Kunstausstellung sind irreführend. Das zeigt sich am Beispiel des Ausstellungskatalogs, der keinen zutreffenden Eindruck von der Gestaltung der Ausstellung gibt. Das Verzeichnis im Katalog wurde nach Gattungen und Materialien angelegt und verzeichnet „Gemälde", „Aquarelle, Zeichnungen, Holz- und Linoleum-Schnitte, Kupferdrucke, Plakate, Architektur und Theater-Entwürfe", „Skulpturen", „Porzellane, Glas, Dekorative Arbeiten, Halbedelsteine". Ein unbefangener Leser würde vermuten, dass die Ausstellungsräume entsprechend angeordnet waren und dass in einem Raum jeweils nur Gemälde oder nur Skulpturen gezeigt wurden. Wie die historischen Fotoaufnahmen aus den 1920er Jahren mit der Darstellung von Ausstellungsräumen erkennen lassen, wurden jedoch sowohl Skulpturen als auch Gemälde in ein- und demselben Raum gezeigt.
Bei den folgenden Ausführungen geht es nicht um die Kunsttheorien der einzelnen Künstler, sondern um die Frage, inwieweit sich die Kunstpolitik der Sowjetrepublik in der Ersten Russischen Kunstausstellung 1922 manifestierte. Die Kunsttheorien der einzelnen Künstler entwickelten sich in Abhängigkeit von der Kunstpolitik. Dieser Aspekt wird im Folgenden hervorgehoben. Ihm wird nicht allein anhand der Untersuchung der Gestaltung der Ausstellung, sondern auch der Vorbereitungsgeschichte bis zu ihrer Eröffnung sowie ihrer Außendarstellung (durch Plakat und Katalog) nachgegangen. Mithilfe der Beschreibung der Ausstellung einerseits sowie der Analyse der Entstehungsgeschichte andererseits soll ermittelt werden, welche Zielvorstellungen die Organisatoren der Ausstellung hatten.
Die Frage nach den Zielvorstellungen hat für die Untersuchung insofern besondere Relevanz, als in der Forschungsliteratur die Ansicht vertreten wird, die Hungerkatastrophe in Russland sei nicht der eigentliche Anlass für die Ausstellung gewesen. A. Nakov zum Beispiel meint, die Hungerkatastrophe habe nur die Fassade der Ausstellung abgegeben[170]. H. Richter wundert sich, dass von den Verfassern des Katalogs nichts über die Hungerskatastrophe

[169] weiterführende Literatur - Lifar', S., Djagilev s Djagilevym, Moskva 1994, S. 144; Nest'ev, Djagilev i muzykal'nyj teatr XX veka, Moskva 1994, S. 67.
[170] Nakov, A., The last exhibition which was the „First", in: The 1st Russian show. A Commemoration of the van Diemen exhibition, Aust. Kat. Annely Juda Fine Art, London 1983, p. 16.

gesagt wurde[171]. S. Nash vertritt die Ansicht, die Ausstellung habe das Ziel verfolgt, deutsche Investoren für Russland zu interessieren[172].
Eine weitere Frage ist, ob die Ausstellung als „Spiegelbild" der realen Kunstpolitik aufgefasst werden kann. Der Untersuchung liegt die Hypothese zugrunde, dass die Erste Russische Kunstausstellung 1922 die reale Lage der sowjetischen Kunstpolitik nicht spiegelt und dass die Ausstellung folglich nicht als „Visitenkarte" der Kunstpolitik gelten kann. Anhand der folgenden Untersuchung wird diese Hypothese geprüft.

2. Hintergründe und Ablauf der Vorbereitungen zur Ausstellung

Die Erste Russische Kunstausstellung 1922 geht auf den am 30. November 1918 erlassenen und von Šterenberg und Kandinskiy unterzeichneten „Aufruf der russischen progressiven bildenden Künstler an die deutschen Kollegen" zurück[173]. Diesen Aufruf nahm Ludwig Baehr, ein ehemaliger deutscher Offizier, der sich nach dem 1. Weltkrieg der Kunst widmete[174], der Mitglied des Arbeitsrates für Kunst in Berlin[175] und mit Kandinskiy befreundet war[176], nach Deutschland mit und übergab ihn deutschen Künstlern. Der Aufruf war von Mitarbeitern des Internationalen Büros beim Narkompros vorbereitet und vermutlich von ihnen geschrieben worden[177]. Aus der einschlägigen Literatur zur Vorbereitung der Ausstellung[178] und den zugänglichen Unterlagen ist jedoch nicht ersichtlich, wer genau der verantwortliche Verfasser des Aufrufes war, ob Šterenberg den vorbereiteten Text nur unterschrieben hatte oder ob er als Autor oder (auch) als Mitautor des Aufrufes zu sehen ist. Ungeklärt ist außerdem, wer den Aufruf initiierte und ob er den Künstlern als Staatsauftrag erteilt worden war (zum Beispiel von Lunačarskij, der auch Mitglied des Internationalen Büros war). Zwar vermutet P. Nisbet in seinem Artikel über die Organisation der Ausstellung, Kandinskiy sei der Initiator des Aufrufes und seiner Übergabe an die deutschen Kollegen gewesen[179], Kandinskiy selbst erwähnt jedoch, der Auftrag sei Baehr vom Internationalen

[171] Richter, Horst, Die Erste Russische Kunstausstellung, in: Roters, Eberhard (Hrsg.), Stationen der Moderne. Kommentarband zu den Nachdrucken der zehn Ausstellungskataloge, Köln 1988, S. 114.
[172] Nash, Steven A., Naum Gabo: Die Transparenz der konstruktiven Form, in: Naum Gabo- 60 Jahre Konstruktivismus, Aust. Kat. Dallas Museum of Art, München 1986, S. 29.
[173] vgl. Richter, Horst, Die Erste Russische Kunstausstellung, in: Roters, Eberhard (Hrsg.), Stationen der Moderne. Kommentarband zu den Nachdrucken der zehn Ausstellungskataloge, Köln 1988, S. 98.
[174] Nisbet, Peter, Some facts on the organizational history of the van Diemen exhibition, in: The 1st Russian show. A Commemoration of the van Diemen exhibition, Aust. Kat. Annely Juda Fine Art, London 1983, S.67.
[175] Adkins, Helen, Erste Russische Kunstausstellung, Berlin 1922, in: Roters, Eberhard (Hrsg.), Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland, Köln 1988, S. 185.
[176] Nisbet 1983, S.67.
[177] Mitglieder des Internationalen Büros bei seiner Gründung im November 1918 waren Lunačarskij, Šterenberg, Kandinskiy, Punin, Tatlin, Dymšic-Tolstaja. Danach änderte sich die Zusammensetzung. Obwohl Šterenberg in seinem Bericht über die Abteilung für Bildende Künste den 1. Januar 1919 als Gründungstermin nannte, existierte das Büro schon vorher. Vgl. Šterenberg, Otčët o dejatel'nosti Otdela Izobrazitel'nych Iskusstv Narkomprosa (übers.: Bericht über die Tätigkeit der Abteilung für Bildende Künste beim Narkompros), in: Izobrazitel'noe iskusstvo 1, 1919 (übers.: Bildende Kunst). Ausführlicher siehe dazu das Kapitel „Kunstpolitische Lage 1917-1928".
[178] Nisbet 1983; Richter, Horst 1988; Adkins 1988; Lapšin, Pervaja vystavka russkogo iskusstva Berlin 1922, Materialy k istorii sovetsko-germanskich chudožestvennych svjazej (übers.: Die Erste Russische Kunstausstellung 1922 in Berlin. Materialien zur Geschichte der sowjetisch-deutschen Kunstbeziehungen), in: Sovetskoe iskusstvoznanie 82, (übers.: Sowjetische Kunstwissenschaft), Vyp.1 (übers.: H. 1), Moskva 1983. Deutsche Ausgabe mit demselben Inhalt – Lapschin, W., Die erste Ausstellung russischer Kunst 1922 in Berlin, in: Kunst und Literatur. Sowjetwissenschaften 33, H.4, Berlin (Ost) 1985, S. 552-573.
[179] Nisbet 1983; seine Meinung teilen auch W. Nerdinger und H. Richter (Richter 1988, S. 98). S. Nerdinger, W., Rudolf Belling und die Kunstströmungen in Berlin 1918-1923, Berlin 1981, S. 99. (Im Unterschied zu den beiden anderen Autoren äußert er sich nur allgemein über Kandinskiys Rolle beim Narkompros und nicht im Hinblick auf diese Ausstellung).

Büro, also nicht persönlich von ihm, übergegeben worden[180]. Die Initiatoren nannte Kandinskiy jedoch nicht. Es ist insofern wichtig, auf wen die Idee des Aufrufes zurückgeht, als sich daraus ableiten ließe, ob es eher Politiker oder Künstler waren, die eine Zusammenarbeit mit den Deutschen in die Wege leiten wollten. Meine eigene Recherche erlaubt hierzu keine eindeutige Aussage.
Im Aufruf äußerten die Mitarbeiter des Internationalen Büros den Wunsch, einen Kongress der Vertreter der deutschen und der russischen Künstlerschaft einzuberufen, der die Grundlage zu gemeinsamen internationalen Ausstellungen, Theater- und Musikvorführungen und Publikationen legen konnte.
Im März 1919 wurde der Aufruf in der deutschen Zeitschrift „Das Kunstblatt" erwähnt und es wurde berichtet, die deutschen Künstler hätten darauf reagiert und ihre Sympathien ausgedrückt[181]. Kandinskiy zufolge antworteten viele deutsche Künstlerorganisationen den Russen. Er erwähnt den Berliner Arbeitsrat für Kunst und die ebenfalls dort ansässige Novembergruppe, sowie die West-Ost-Gruppe aus Baden. Diese drei Vereinigungen schickten der Abteilung für Bildende Künste ihre Programme und äußerten den Wunsch, mit den Künstlern des ehemaligen „Feindes" zusammenzuarbeiten. Auf Baehr Bezug nehmend, erwähnt Kandinskiy zudem Antworten anderer künstlerischer Gruppen wie der Dresdener Secession Gruppe, des Arbeitsrates für Kunst aus Baden, des „Staatlichen Bauhauses in Weimar" (W. Gropius), des „Vereins der Freunde der Marées-Gesellschaft" aus Dresden (J. Meier-Graefe), des Künstler-Vereins Worpswede (H. Vogeler und H. Zeder). Ihre Antworten erreichten die Abteilung für Bildende Künste jedoch nicht, was Kandinskiy bedauerte[182].
Der Arbeitsrat für Kunst in Berlin verfasste am 25. März 1919 den „Aufruf an die revolutionären Künstler Russlands", in dem vorgeschlagen wurde, sich durch Ausstellungen auszutauschen. Wenig später wurden 13 Kisten mit Materialien und Literatur über deutsche Kunst aus Deutschland in die Sowjetrepublik verschickt[183]. Für die Zusendung war L. Baehr zuständig. Da die litauische Regierung die Kisten aber Ende 1919 beschlagnahmte und Baehr verhaftet wurde, kam die Kommunikation bis Frühling 1921 zum Stillstand[184].
In der Literatur bei Nisbet, Adkins, Richter, Lapšin fehlen Informationen über den Zeitraum Ende 1919 - Frühling 1921. Aus diesem Zeitraum sind jedoch zwei Briefe von Lissizky an Malewitsch vom 22. Januar 1921 und von Malewitsch an Šterenberg vom 16. Februar 1921 erhalten geblieben[185]. In seinem Brief vom 22. Januar 1921 an Malewitsch schrieb Lissitzky, in Moskau sei eine Kommission zur Organisation der Ausstellung im Westen gebildet worden und Malewitsch solle seine Arbeiten und die Arbeiten der Gruppe UNOVIS ausstellen.

[180] Kandinskiy, V.V., Šagi otdela izobrazitel'nych iskusstv v meždunarodnoj chudožestvennoj politike (übers.: Schritte der Abteilung für Bildende Künste in der Kunstpolitik im Ausland), in: Chudožestvennaja žizn' (übers.: Künstlerisches Leben) 3, 1920, S. 16-18.
[181] Das Kunstblatt 4, Berlin 1919, S. 126; Lapšin, Pervaja vystavka russkogo iskusstva Berlin 1922, Materialy k istorii sovetsko-germanskich chudožestvennych svjazej (übers.: Die Erste Russische Kunstausstellung 1922 in Berlin. Materialien zur Geschichte der sowjetisch-deutschen Kunstbeziehungen), in: Sovetskoe iskusstvoznanie 82, (übers.: Sowjetische Kunstwissenschaft), Vyp.1 (übers.: H. 1), Moskva 1983, S. 329.
[182] Kandinskij, V.V., Šagi otdela izobrazitel'nych iskusstv v meždunarodnoj chudožestvennoj politike (übers.: Schritte der Abteilung für Bildende Künste in der Kunstpolitik im Ausland), in: Chudožestvennaja žizn' (übers.: Künstlerisches Leben) 3, 1920, S. 16-18.
[183] H. Richter merkt an, dass Nisbet von 13 Kisten spricht (Nisbet 1983, S. 68), während Lapšin von 14 Kisten berichtet (Lapšin 1983, S.555). Vgl. Richter 1988, S. 122, Anm. 20. Wie viele Kisten tatsächlich verschickt wurden und was mit den Materialien später passierte, wird aus den zugänglichen Unterlagen nicht ersichtlich.
[184] vgl. Nisbet 1983, S. 67-68.
[185] Beide Briefe zit. nach Lisov, A., Vitebskaja gruppa chudožnikov „UNOVIS" na pervoj vystavke russkogo iskusstva v Berline 1922 goda (übers.: Die Vitebsker Künstlergruppe „Unovis" in der Ersten Russischen Kunstausstellung in Berlin 1922), in: Kotovič, T.V., (Hrsg.), Malevič. Klassičeskij avangard (übers.: Malevič. Klassische Avantgarde), Vitebsk, Vyp. 5 (übers. H.: 5), 2002, S. 50-53; Lisov stütz sich dabei auf „V kruge Maleviča. Soratniki, učeniki, posledovateli v Rossii 1920-1950ch gg." (übers.: Im Kreis von Malevič. Mitkämpfer, Schüler, Anhänger in Russland in den 1920-1950er Jahren), Aust. Kat. Gosudarstvennyj Russkij Muzej, Sankt-Peterburg 2000, S. 55.

Malewitsch bat Šterenberg dann in seinem Brief, seine Arbeiten und die der Gruppe UNOVIS in die Ausstellung in Deutschland aufzunehmen. Er kritisierte Šterenberg scharf dafür, dass er über das Vorhaben nicht informiert worden war und die Gruppe UNOVIS keine Einladung erhalten hatte. Trotz dieser Nichtbeachtung versuchte er, sein Anliegen durchzusetzen, nämlich, dass seine eigenen Arbeiten und die seiner Schüler ausgestellt würden. Aus den Briefen wird ersichtlich, dass in diesem Zeitraum bereits intensiv über die Auswahl von Kunstwerken für die Ausstellung diskutiert wurde.
Kandinskiy unternahm einen weiteren Schritt. In einem Brief an Gropius vom 3. März 1921 berichtet Behne, Kandinskiy habe vor, in Deutschland sowjetische Kunst auszustellen[186]. Kandinskiys Vorschlag fand bei Behne, Gropius und sogar bei Ludwig Justi Unterstützung. Justi schlug vor, die Kunstwerke im neu gegründeten Kronprinzenpalais zu zeigen, wozu es jedoch aus nicht geklärten Gründen nicht kam[187].
Parallel zu Kandinskiys Verhandlungen verfasste am 31. März 1921 Viktor Kopp, der von Adkins als sowjetischer Geschäftsträger in Berlin[188] und von Nisbet als Bevollmächtigter für Angelegenheiten der sowjetischen Gefangenen im Ersten Weltkrieg[189] bezeichnet wird, einen Brief an das Auswärtige Amt mit der Bitte um die Genehmigung, eine Ausstellung russischer Kunst zu veranstalten[190]. Beauftragt dazu war er nach eigenen Worten von Narkompros. Die Namen derer, die ihn um diese Initiative gebeten hatten, nannte Kopp jedoch nicht. Er schlug vor, in den Jahren 1914-1921 geschaffene Kunstwerke zu zeigen und insbesondere die Jahre nach der Oktoberrevolution zu berücksichtigen. Der Umfang der Ausstellung könne etwa 250 Kunstwerke umfassen. Es war geplant, eine Wanderausstellung zu organisieren, die in verschiedenen deutschen Städten gezeigt werden sollte.
Eine Woche später fand zu diesem Thema ein Gespräch statt zwischen Johannes Sievers, Kunsthistoriker, Vortragender Legationsrat im Auswärtigen Amt und Leiter des Kunstreferats im Rahmen der Kulturpolitischen Abteilung, und Konstantin Umanskij, Künstler, Autor des Buches „Neue Kunst in Rußland 1914-1919“ und Vertreter der Abteilung für Bildende Künste. Sievers hielt den Zeitpunkt für eine Ausstellung russischer Kunst für ungünstig[191]. Somit kam es zu keinem Fortgang der oben erwähnten Aktionen.

Mitte Sommer 1921 geriet die neu entstandene Sowjetrepublik in Schwierigkeiten: Es kam zu einer Hungerkatastrophe. Im Juli 1921 wandte sich der russische Patriarch Tichon an den Papst in Rom, an den Erzbischof von Canterbury und den Bischof von New York um Hilfe für die Hungernden. Auch der Schriftsteller M. Gor'kij rief im selben Monat mit seinem Schreiben „An alle ehrlichen Menschen!“ die ausländische Bevölkerung auf, den hungernden Russen zu helfen. Am 2. August 1921, etwa einen Monat später, wandte sich Lenin offiziell um Hilfe an das Ausland. Zunächst war die Hungerkatastrophe von den sowjetischen Politikern verschwiegen worden. Da die Situation sich jedoch zunehmend verschlechterte, musste Lenin offiziell handeln.

---

[186] Brief zit. nach Arbeitsrat für Kunst: Berlin 1918-1921, Aust.-Kat. Akademie der Künste (Berlin West), Berlin 1980, S. 123f.
[187] Richter, Horst, Die Erste Russische Kunstausstellung, in: Roters, Eberhard (Hrsg.), Stationen der Moderne. Kommentarband zu den Nachdrucken der zehn Ausstellungskataloge, Köln 1988, S. 102. Erstaunlicherweise fehlen in der Literatur über Justi nicht nur genauere Informationen zu seinem Vorschlag, sondern überhaupt darüber, dass Justi die Räumlichkeiten angeboten hatte. Siehe dazu Betthausen, Peter, Schule des Sehens: Ludwig Justi und die Nationalgalerie, Berlin 2010.
[188] Adkins, Helen, Erste Russische Kunstausstellung, Berlin 1922, in: Roters, Eberhard (Hrsg.), Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland, Köln 1988, S. 185.
[189] Nisbet, Peter, Some facts on the organizational history of the van Diemen exhibition, in: The 1st Russian show. A Commemoration of the van Diemen exhibition, Aust.-Kat. Annely Juda Fine Art, London 1983, S. 69.
[190] Brief von V. Kopp an das Auswärtige Amt vom 31. März 1921, Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes (Berlin), Abt.4 Rußland, Ausstellungswesen im allgemeinen, Bd. 1, April 1921-Januar 1933, R94534.
[191] Aufzeichnung von Sievers vom 5. April 1921, Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes (Berlin), Abt.4 Rußland, Ausstellungswesen im allgemeinen, Bd. 1, April 1921-Januar 1933, R94534.

Die Deutschen reagierten sofort. So wurde am 18. Juli 1921, noch vor Lenins offiziellem Hilferuf, Gor'kijs Schreiben in der „Vossischen Zeitung" veröffentlicht. Als Reaktion auf Lenins Hilferuf entstand am 12. August in Deutschland die Internationale Arbeiterhilfe, deren Initiator und Vorsitzender Willy Münzenberg war. Angeschlossen an diese Organisation bildete sich das Komitee „Künstlerhilfe für die Hungernden in Russland". Zu seinen Mitgliedern zählten einige der prominentesten deutschen Künstler wie O. Nagel, K. Kollwitz und O. Dix. Das Komitee organisierte Ausstellungen, Theatervorführungen und Auktionen, deren Erträge für die Hungernden bestimmt waren[192]. Im Zuge dieser Aktionen und angesichts der Hungerkatastrophe nahmen die Vorbereitungen auf die Erste Russische Kunstausstellung eine neue Richtung: Sie war jetzt als eine Verkaufsausstellung vorgesehen, deren Erlös den Hungernden zugutekommen sollte.
Während der Feierlichkeiten zum Sieg der Oktoberrevolution im November 1921 sprach Lunačarskij mit deutschen Politikern über eine Ausstellung sowjetischer Kunst. Die deutsche Seite stimmte dem Vorhaben unter Bedingungen zu: Die Ausstellung dürfe nicht propagandistisch sein, sie dürfe nicht direkt von der Sowjetregierung organisiert werden und eine deutsche Jury müsse die vorgesehenen Kunstwerke beurteilen[193]. Parallel dazu wandte Münzenberg sich im November 1921 wegen der Ausstellung persönlich an Lenin. Lenin unterstützte Münzenberg und erklärte sich bereit, die Ausstellung aus staatlichen Geldern zu fördern. Lunačarskij ging davon aus, dass sich die Ausstellung durch Verkauf von Porzellangeschirr bezahlt machen würde.
In Folge seiner Gespräche mit Lenin wurde Münzenberg zum wichtigsten Zuständigen für die Ausstellung[194]. Seine Bedeutung als Hauptorganisator nahm im Dezember 1921 durch Kandinskiys Ausreise nach Deutschland weiter zu. Anfang Dezember bat Münzenberg um die Erlaubnis, Waggons mit Kunstwerken nach Deutschland transportieren zu lassen. Im Februar 1922 wurden die Waggons in Riga ausgeladen. Sie enthielten Plakate, Fotoaufnahmen, Diagramme und kunstgewerbliche Arbeiten mit propagandistischem Inhalt. Die Ausstellung mit diesem Material fand vom 7.-25. Juli 1922 im Gebäude der sowjetischen Botschaft Unter den Linden 11 statt[195]. Mit dem Projekt, sowjetische Kunst der Jahre 1914-1921 zu zeigen, hatte das aber nichts zu tun. Münzenbergs Projekt nahm eine andere Richtung und entwickelte sich nach Februar 1922 unabhängig vom Projekt der Künstler. Obwohl Münzenberg auch weiter in Kontakt mit den sowjetischen Offiziellen stand und sich um den Fortgang des Projekts bemühte, war er für die Kunstausstellung nicht mehr zuständig.

Parallel zu Münzenbergs Initiativen und weiterer Korrespondenz mit ihm erteilte Lunačarskij am 16. Februar 1922 das Mandat Nr. 7293 auf Šterenbergs Namen, womit dieser zum Hauptorganisator der Ausstellung ernannt wurde[196]. Dass dieses Mandat nicht sofort nach Kandinskiys Ausreise, sondern erst zwei Monate später erteilt wurde, lässt vermuten, dass Lunačarskij hoffte, Kandinskiy werde sich in Deutschland weiterhin für die Ausstellung einsetzen.
Allen Beteiligten am Projekt war klar geworden, dass die Ausstellung keine rein propagandistische Ausrichtung haben durfte. Ungeklärt bleibt jedoch, ob die Fortsetzung des

[192] vgl. Lapšin, Pervaja vystavka russkogo iskusstva Berlin 1922, Materialy k istorii sovetsko-germanskich chudožestvennych svjazej (übers.: Die Erste Russische Kunstausstellung 1922 in Berlin. Materialien zur Geschichte der sowjetisch-deutschen Kunstbeziehungen), in: Sovetskoe iskusstvoznanie 82, (übers.: Sowjetische Kunstwissenschaft), Vyp.1 (übers.: H. 1), Moskva 1983, S. 327f.
[193] Zwei von Sievers unterzeichnete Briefe vom 18. November 1921 und vom 23. November 1921. Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes (Berlin), Abt. 4 Rußland, Ausstellungswesen im allgemeinen, Bd. 1, April 1921-Januar 1933, R94534.
[194] vgl. Nisbet, Peter, Some facts on the organizational history of the van Diemen exhibition, in: The 1st Russian show. A Commemoration of the van Diemen exhibition, Aust.-Kat. Annely Juda Fine Art, London 1983, S. 70.
[195] Nisbet 1983, S. 70.
[196] Lapšin 1983, S. 329. Er stützt sich auf die private Sammlung von V.D. Šterenberg in Moskau.

Projekts im Februar 1922 eher von künstlerischer Seite (also von den Mitarbeitern der Abteilung für Bildende Künste) oder von Lunačarskij persönlich vorangetrieben wurde.
Gleichzeitig besuchten Vertreter der Galerie van Diemen Moskau und schlugen Lunačarskij vor, die Ausstellung sowjetischer Kunst in ihren Räumlichkeiten und unter - Lunačarskij zufolge - „äußerst ermäßigten Vorzugsbedingungen“[197] zu zeigen. Er nahm das Angebot an.
Inzwischen war die Sowjetrepublik jedoch in eine so schwierige finanzielle Lage gekommen, dass die sowjetische Seite Ende März 1922 das Vorhaben aufgab. Über dieses Aufgeben informierten die sowjetischen Politiker Münzenberg, der eigentlich nicht die Kunst-, sondern eine Propagandaausstellung vorbereitete[198]. Erst nach Abschluss des Vertrages von Rapallo am 16. April 1922 wurde die Idee einer künstlerischen Ausstellung wieder aufgegriffen, und das war entscheidend für die Realisierung des Projekts. Die Außenpolitik beeinflusste somit die Kunstpolitik.

Die konkreten Vorbereitungen auf die Erste Russische Kunstausstellung 1922 begannen meiner Einschätzung nach Anfang Mai 1922[199], als von den ehemaligen Mitarbeitern der Abteilung für Bildende Künste die Kunstwerke für die Ausstellung in Eile zusammengetragen wurden. Lunačarskij übte in seinem Briefwechsel mit Šterenberg und Punin Kritik an der Auswahl[200]. Im Sommer wurden die Kunstwerke nach Deutschland transportiert, Anfang August kamen die Waggons in Berlin an. Die Kunstwerke wurden jedoch bis zum 7. August nicht freigegeben, wie aus dem Schreiben des Reichskunstwarts Dr. Redslob an das Reichswirtschaftsministerium hervorgeht[201]. Diesem Schreiben zufolge hatte Šterenberg Redslob um Hilfe gebeten, gemeinsam mit dem deutschen Schriftsteller Arthur Holitscher und Mar’janov, einem Mitarbeiter der Čeka, dem sowjetischen Geheimdienst (Redslob ging in seinem Brief irrtümlich davon aus, Mar‘janov sei Mitarbeiter von Šterenberg)[202]. Mit dem Argument, die Kunstwerke könnten Schaden nehmen, wurden sie durch Redslobs Einsatz schließlich freigegeben. Am 20. September 1922 war der größte Teil der Kunstwerke in der Galerie van Diemen untergebracht und die Katalogfahnen waren fast fertig, wie aus dem Brief von Šterenberg und Lutz, dem Leiter der Galerie van Diemen, an Redslob hervorgeht. In diesem Brief baten sie Redslob als den deutschen Offiziellen, das Vorwort zum Katalog zu schreiben[203]. Von sowjetischer Seite war ein schriftlicher Beitrag Lunačarskijs vorgesehen. Letztendlich erschien im Katalog jedoch nur das Vorwort von Redslob. Es ist ungeklärt, weshalb Lunačarskijs Beitrag nicht veröffentlicht wurde.
Am 15. Oktober 1922 wurde die Erste Russische Kunstausstellung 1922 eröffnet.

---

[197] Lunačarskij, Russkaja vystavka v Berline (übers.: Die russische Ausstellung in Berlin, - gemeint ist die Erste Russische Kunstausstellung in Berlin 1922, Kommentar N.K.), in: „Izvestija VZIK“ (übers.: Nachrichten des Gesamtrussischen Zentralen Exekutivkomitees), 2. Dezember 1922, Nr. 273, (Übersetzung aus dem Russischen von N.K.).

[198] Brief von Gorbunov an Münzenberg vom 30.03.1922, Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes (Berlin), Abt.4 Rußland, Ausstellungswesen im allgemeinen, Bd. 1, April 1921-Januar 1933, R94534. Zit. nach Adkins, S. 187 und S. 195, Anm. 21.

[199] Obwohl Nisbet, (Nisbet 1983, S. 69) davon ausgeht, dass die verwaltungstechnischen Organisationsschritte schon im November 1921 eingeleitet worden waren, bin ich der Meinung, dass die tatsächlichen konkreten Vorbereitungen erst später vorgenommen wurden. Die Begründung dafür siehe im Unterkapitel „Zuständigkeiten“ im Textteil „Auswirkungen der Kunstpolitik in der Entstehungsgeschichte der Ausstellung“.

[200] vgl. Nisbet 1983, S. 70f, Fußnote 12. Er stützt sich dabei auf eine Notiz in Punins Tagebuch von Anfang Mai 1922. Aus Humanity Research Center, University of Texas (Austin), ohne genauere Angaben.

[201] zit. nach Richter, Horst, Die Erste Russische Kunstausstellung, in: Roters, Eberhard (Hrsg.), Stationen der Moderne. Kommentarband zu den Nachdrucken der zehn Ausstellungskataloge, Köln 1988, S. 111f.

[202] Informationen über Mar’janov s. bei Nash, Steven A., Naum Gabo: Die Transparenz der konstruktiven Form, in: Naum Gabo- 60 Jahre Konstruktivismus, Aust. Kat. Dallas Museum of Art, München 1986, S. 28, Anm.79.

[203] zit. nach Adkins, Helen, Erste Russische Kunstausstellung, Berlin 1922, in: Roters, Eberhard (Hrsg.), Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland, Köln 1988, S. 187. Quelle: im Nachlass des Reichskunstwarts Edwin Redslob, Bundesarchiv (Koblenz), R32/RKW 35/116, Bd. 2, Bl.83.

3. Auswirkungen der Kunstpolitik auf die Entstehungsgeschichte der Ausstellung

3.1. Örtlichkeiten

Die Ausstellung wurde auf zwei Orte aufgeteilt: „Im Kunstgewerbemuseum in Berlin wurden Zeichnungen sowjetischer begabter Kinder gezeigt“[204], in der Galerie van Diemen waren alle anderen Kunstwerke ausgestellt, die das Gros der Ausstellung bildeten. Es ist bemerkenswert, dass dieser Hauptteil nicht in einem staatlichen Museum, sondern in einer privaten Galerie gezeigt wurde. Vermutlich war das politisch begründet, da die deutschen Behörden trotz des Vertrags von Rapallo Ängste und Vorbehalte gegenüber dem sowjetischen Russland hatten.
Die Galerie van Diemen war Teil des Markgraf-Konzerns, dessen Begründer und Leiter bis 1929 Albert Loeske war und der später in den Besitz seiner Angestellten Jacob und Rosa Oppenheim überging. Dieser Konzern bestand neben der Galerie van Diemen aus der Kunsthandlung Benedict & Co, Altkunst Antiquitäten, Dr. Otto Burchard & Co und der Firma Dr. Hermann Burg & Co. Die Galerie van Diemen hatte Niederlassungen in Berlin, Den Haag, Amsterdam und New York und wurde von Dr. Eduard Plietzsch und Dr. Kurt Benedict geleitet. Da Eduard Plietzsch sich auf niederländische Malerei der Neuzeit spezialisiert hatte, wurde diese Epoche zum Schwerpunkt der Galerie. Im Oktober 1922 wollten beide Leiter der Galerie in Berlin eine neue Abteilung Unter den Linden 21 mit der Bezeichnung „Gemälde neuer Meister“ eröffnen, die von Friedrich Adolf Lutz geleitet wurde. Die alte Abteilung hieß seit Oktober 1922 „Gemälde alter Meister“[205].
Ursprünglich war beabsichtigt, in der neuen Abteilung Gemälde von Mark Chagall auszustellen[206]. Das zeigt, dass von Anfang an vorgesehen war, in der neuen Galerie russische Kunst zu präsentieren. Chagalls Ausstellung wurde jedoch verschoben, da man sich entschieden hatte, eine größere Ausstellung mit vielen Künstlern und Kunstwerken zu zeigen. Chagalls Ausstellung fand dann im Anschluss an die Erste Russische Kunstausstellung statt.

Es ist erstaunlich, dass die neue Abteilung der Galerie van Diemen gleich zur Eröffnung eine Ausstellung russischer Kunst herausbrachte, dass nicht französische oder italienische, sondern speziell die russische Kunst gezeigt wurde. Angesichts der außenpolitischen Turbulenzen und des schwierigen Verhältnisses zum bolschewistischen Russland sowie unter Berücksichtigung des Umstands, dass Russland im Ersten Weltkrieg der „Feind“ gewesen war, war das ganze Unternehmen für die Galerie van Diemen vermutlich nicht ohne Risiko. Dafür spricht, dass die deutschen Behörden den Organisatoren im Vorfeld besondere Bedingungen stellten, nachdem sie anfangs die Pläne für die Realisierung der Ausstellung abgelehnt hatten. Die privaten Galeristen Eduard Plietzsch und Kurt Benedict mussten sich also gegen die Behörden durchsetzen. Es fragt sich, warum sie dieses Risiko eingingen. Möglicherweise sahen sie großes Potenzial in der neuen russischen Kunst und wollten die Künstler fördern. Plietzsch

[204] Lapšin, Pervaja vystavka russkogo iskusstva Berlin 1922, Materialy k istorii sovetsko-germanskich chudožestvennych svjazej (übers.: Die Erste Russische Kunstausstellung 1922 in Berlin. Materialien zur Geschichte der sowjetisch-deutschen Kunstbeziehungen), in: Sovetskoe iskusstvoznanie 82, (übers.: Sowjetische Kunstwissenschaft), Vyp.1 (übers.: H. 1), Moskva 1983, S. 338. Quelle: Internationale Zeitschrift. Deutsche Ausgabe. Sowjet Russland im Bild 12, Berlin 1922, S.4.
[205] Tafel, Verena, Kunsthandel in Berlin vor 1945, in: Kunst konzentriert, Berlin 1987, S. 215; Eduard Plietzsch, ... Heiter ist die Kunst. Erlebnisse mit Künstlern und Kennern, Recklinghausen 1955, S. 165.
[206] vgl. Rakitin, V.I., Pervaja russkaja chudožestvennaja vystavka (übers.: Erste Russische Kunstausstellung), in: Ėnziklopedija russkogo avangarda (übers.: Enzyklopädie der russischen Avantgarde), Tom 3 (übers.: Bd.3), Kniga 2 (übers.: Buch 2), Moskva 2014, S. 104f.

und Benedict waren oft nach Russland gereist, was für ihr Interesse an Russland spricht[207]. Außerdem „pflegte Plietzsch enge Beziehungen zum Bauhaus und hatte vielleicht durch Gropius von dem Projekt gehört und wollte es unterstützen“[208].
Nur eine renommierte und angesehene, zudem finanziell gut abgesicherte Galerie konnte eine riskante Ausstellung russischer Kunst durchführen. Einer weniger bedeutenden, kleineren Galerie wäre das nicht möglich gewesen. Die Galerie van Diemen bot zudem besonders günstige Preise für die Vermietung ihrer Räume[209]. Auch das konnte sich nur eine gut verdienende Galerie mit hervorragendem Ruf erlauben. Wahrscheinlich ist auch dies einer der Gründe, weshalb die Ausstellung in der Galerie van Diemen stattfand.
Die endgültige Entscheidung über die Auswahl des Ausstellungsortes traf Lunačarskij. Der gute Name der Galerie spielte für seine Entscheidung und Zustimmung vermutlich die entscheidende Rolle. Zwar fielen auch die günstigeren Preise für die Vermietung der Räume ins Gewicht, sie erklären jedoch seine Wahl nur teilweise. Neben dem guten Ruf und dem finanziellen Status der Galerie spielte vermutlich auch deren zentrale Lage eine Rolle. Alles zusammen steuerte zum Erfolg der Ausstellung und einer gelungenen Präsentation sowjetischer Kunst bei. Dass die endgültige Entscheidung über die Ausstellungsräume von einem Politiker und nicht von den Künstlern getroffen wurde, die ja den größten Teil der Organisationsarbeit geleistet hatten, ist ein Hinweis darauf, wie wichtig Lokalität und Umfeld in den Augen der Politiker im Hinblick auf eine überzeugende Repräsentation des Sowjetstaates war.

3.2. Zuständigkeiten

Obwohl in der einschlägigen Literatur zur Organisation und Vorbereitungen auf die Erste Russische Kunstausstellung 1922 Namen wie Šterenberg, Gabo, Al’tman erwähnt werden[210], ist nicht endgültig beantwortet, bei wem die Zuständigkeiten für die Ausstellung lagen. Im Weiteren wird der Frage nachgegangen, wer als zuständig sowohl für die allgemeine Organisation als auch für die Auswahl der Kunstwerke gelten kann.
Aufgrund des wiederholten Wechsels der Zuständigkeiten lässt sich nicht endgültig beantworten, wer die Erste Russische Kunstausstellung letztlich organisiert hat: Während zu Beginn der Vorbereitungen Kandinskiy die wichtigsten Funktionen übernommen hatte, war Münzenberg ab Dezember 1921 nach Kandinskiys Ausreise nach Deutschland zuständig. Parallel zu Münzenbergs Aktivitäten stand Šterenberg mit russischen Künstlern bezüglich der Ausstellung in Kontakt. Kandinskiy, Münzenberg und Šterenberg entwickelten drei Ausstellungskonzepte mit unterschiedlichen Inhalten. Zudem wurden die drei Hauptorganisatoren nicht allein tätig, sondern sie kooperierten mit einem Mitarbeiterstab, der ebenfalls zu den Vorbereitungen beitrug. Mit dem Wechsel der Hauptorganisatoren wechselten jeweils die Teams insgesamt, was es zusätzlich erschwert, einzelne Personen als Organisatoren dingfest zu machen.

---

[207] Adkins, Helen, Erste Russische Kunstausstellung, Berlin 1922, in: Roters, Eberhard (Hrsg.), Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland, Köln 1988 S. 186, 193.
[208] Adkins 1988, S. 186. Benedicts Interesse an der russischen Kunst zeigt sich meiner Meinung nach zusätzlich daran, dass er nach Beendigung der Ausstellung Hauptkäufer der Kunstwerke wurde und zudem anschließend nach Russland fuhr und dort weitere Kunstwerke der Avantgardisten erwarb.
[209] Quelle: Lunačarskij, Russkaja vystavka v Berline (übers.: Die russische Ausstellung in Berlin), in: „Izvestija VZIK“ (übers.: Nachrichten des Gesamtrussischen Zentralen Exekutivkomitees), 2. Dezember 1922, Nr. 273, (Übersetzung aus dem Russischen von N.K.); vgl. Richter 1988, S. 109f.
[210] s. Nisbet 1983, S. 71; H. Adkins (Adkins 1988, S. 185, 187) nennt Lunačarskij, Punin, Šterenberg, Kandinskiy am Anfang der Vorbereitungen als „Anreger und Befürworter“, ohne zu konkretisieren, ob die Hauptinitiative von den Künstlern oder von Lunačarskij ausging. Als „Planer“ der Ausstellung nach dem Rapallo- Vertrag bezeichnet sie Šterenberg, Gabo und Al’tman.

Ein weiterer Grund für die Schwierigkeit, die Zuständigkeiten zu definieren, ist in den kunstpolitischen Turbulenzen in der Sowjetrepublik zu sehen. Zu Beginn der Vorbereitungen waren Mitarbeiter der Abteilung für Bildende Künste beim Narkompros am Projekt tätig. Nach Auflösung der Abteilung waren dieselben Personen zwar teilweise noch mit der Ausstellungsvorbereitung befasst, fungierten jedoch nicht mehr als deren Angestellte[211].
Zudem erschwert die Unzuverlässigkeit der historischen Unterlagen, in denen die Organisation der Ausstellung festgehalten ist, die Bestimmung der Zuständigkeiten weiter. So berichtete Naum Gabo in einem Interview, Šterenberg habe ihn inoffiziell beauftragt. Das heißt, obwohl Gabo drei Ausstellungsräume mit Arbeiten der Avantgardisten gestaltete, war seine Tätigkeit als Auftrag nicht schriftlich festgehalten. Gabo hatte die Sowjetunion zwar mit einer offiziellen, durch Lunačarskij ausgestellen Ausreisegenehmigung verlassen, möglicherweise war Šterenberg sich seiner Einstellung zum Regime jedoch nicht sicher und wollte verhindern, dass Gabo in der Öffentlichkeit eine exponierte Rolle spielte. Mit Bezug auf den Mitarbeiterstab sagte Šterenberg, wenn nach dem Status von Gabo gefragt wurde, es gebe ein Verzeichnis aller Mitarbeiter, es sei jedoch noch nicht veröffentlicht worden[212]. Es bleibt unklar, ob ein derartiges Verzeichnis tatsächlich existierte oder ob es sich hier um eine Ausflucht von Šterenberg handelte. Naum Gabos Äußerung lässt erkennen, dass die tatsächlichen Organisatoren inoffiziell beschäftigt und der Öffentlichkeit nicht bekannt waren.
Darüber hinaus ist die Suche nach konkreten Namen insofern schwierig, als die Ausstellung in der Sowjetrepublik von anderen Künstlern vorbereitet wurde als vor Ort in Berlin. In Berlin wurden Denisovskij, Al'tman, Šterenberg und der emigrierte Gabo tätig (Gabo kam bereits im Frühjahr 1922 nach Berlin, während Šterenberg 6 Monate später eintraf[213]). In der Sowjetrepublik waren Rodčenko, Stepanova, Lissitzky und viele andere an der Auswahl der Kunstwerke beteiligt.
Ein kritischer Aspekt im Zusammenhang mit der Frage nach den Zuständigkeiten bei Vorbereitung und Organisation der Ausstellung ist, wer genau für die Auswahl der Kunstwerke zuständig war. Dieser Punkt ist in der Forschung ungeklärt. Nisbet erwähnt dazu den Briefwechsel zwischen Lunačarskij, Šterenberg und Punin, ohne darauf einzugehen, wer von diesen Personen bei der Auswahl die Hauptrolle gespielt hatte. Adkins vermutet, die Arbeiten seien in Moskau von unterschiedlichen Künstlern gekauft und in Petrograd von Al'tman ausgewählt worden[214]. Nisbet merkt ebenfalls an, die Kunstwerke seien in Moskau gekauft und in Petrograd ausgewählt worden. Daraus könnte man schließen, die geographische Lage der Orte habe die Auswahlproblematik verschärft. Gestützt auf meine Analyse der Konkurrenzsituation zwischen den Künstlergruppen, wie im Kapitel über die politische Situation 1917-1928 beschrieben, meine ich, dass nicht die geographischen Distanzen, sondern die Auseinandersetzungen zwischen den Künstlern maßgeblich waren.
Die schwer durchschaubaren Bedingungen, unter denen die Auswahl der Kunstwerke erfolgte, sind ein weiteres Problem bei der Bestimmung der Zuständigkeiten. Zum einen umfasste die Ausstellung schließlich Kunstwerke, die für den Staatsfonds gekauft worden waren, was aus einem Artikel von Lunačarskij über die Ausstellung hervorgeht[215]. Die

[211] s. dazu das Kapitel „Kunstpolitische Lage 1917-1928", Unterkapitel „Auflösung der Abteilung für Bildende Künste".
[212] Quelle: Naum Gabo, The 1922 Soviet exhibition, in: Studio International 182, Nr. 938 November 1971, S. 171. Zit. nach Nash, Steven A., Naum Gabo: Die Transparenz der konstruktiven Form, in: Naum Gabo- 60 Jahre Konstruktivismus, Aust. Kat. Dallas Museum of Art, München 1986, S. 28, Anm. 79.
[213] zu den Daten der Anreisen vgl. Adkins, H., 1988, S.195, Anm. 34 und Naum Gabo, The 1922 Soviet exhibition, in: Studio International 182, Nr. 938 November 1971, S. 171. Gabo reiste mit der Begründung aus, an der Ausstellung teilnehmen zu wollen und erhielt die Ausreisegenehmigung durch Lunačarskij, wie erwähnt. Er blieb jedoch für den Rest seines Lebens im Westen.
[214] Nisbet, P., 1983, S. 70; Adkins, H., 1988, S. 187.
[215] Lunačarskij, Russkaja vystavka v Berline (übers.: Die russische Ausstellung in Berlin), in: „Izvestija VZIK" (übers.: Nachrichten des Gesamtrussischen Zentralen Exekutivkomitees), 2. Dezember 1922, Nr. 273. Ausführliche Informationen über den Ankauf der Kunstwerke für den Staatsfonds s. im Kapitel "Kunstpolitik

Zuständigen für die Auswahl dieser Werke hatten vielmals gewechselt. Zum anderen setzten sich bei der Auswahl der Arbeiten für den Fonds unterschiedliche künstlerische Gruppierungen durch. Außerdem wurde die endgültige Auswahl der Kunstwerke für die Ausstellung in Eile getroffen, nämlich im Zeitraum zwischen April und Juni 1922[216].
Da die Ausstellung Kunstwerke aus dem Staatsfonds umfasste, ist davon auszugehen, dass deren Auswahl im Zuständigkeitsbereich derjenigen Künstler lag, die auch an der Auswahl für den Fonds mitwirkten bzw. mitgewirkt hatten.

Im erwähnten Interview sagte Naum Gabo: „Šterenberg war der Kopf des Ganzen, Natan Al'tman sein Stellvertreter"[217]. In seinem oben erwähnten Brief vom 22. Januar 1921 an Malewitsch schrieb Lissitzky, die „Solo-Stimme" (russ. „zapevalo") singe in der Kommission zur Organisation der Ausstellung Šterenberg. Auch Malewitsch in seinem Brief vom 16. Februar 1921 an Šterenberg betonte dessen Rolle: „Sie, David Petrovič, stehen an der Spitze...".
Naum Gabos Aussage im Interview sowie die Briefe von Lissitzky und Malewitsch zeigen, dass Šterenberg der Hauptzuständige für die allgemeine Organisation war. Auch für die Auswahl der Kunstwerke spielte er die entscheidende Rolle, wie aus Malewitschs Brief vom Februar 1921 ablesbar ist, da er Šterenberg direkt die seiner Ansicht nach für die Ausstellung geeigneten Exponate nennt.
Bemerkenswert ist jedoch, dass Šterenberg trotz seiner zentralen Rolle nicht allein, sondern mit anderen Künstlern zusammen handelte. Im erwähnten Brief von Lissitzky an Malewitsch berichtet Lissitzky, Stepanova, die Ehefrau von Rodčenko, habe ihn, Lissitzky, nach Materialien von UNOVIS für die Ausstellung gefragt. Das heißt, auch sie wirkte an der Auswahl der Kunstwerke mit. Stepanova arbeitete inoffiziell ihrem Mann zu, der Leiter des Museumsbüros beim Narkompros war. Rodčenko und Stepanova beeinflussten beide die Auswahl. Auch Lissitzky kann insofern als Mitentscheider für die Auswahl betrachtet werden, als er sich für Malewitsch einsetzte. Da Lissitzky auf die Auswahl einwirkte, ist er nach meiner Einschätzung als Mit-Organisator der Ausstellung zu betrachten. Daher ist die in der Forschung vertretene Ansicht zurückzuweisen, seine Rolle sei unbedeutend gewesen[218].
Dass Šterenberg nicht allein tätig wurde, sondern mit anderen Künstlern kooperierte, ist ein Hinweis auf einen definierten Rahmen seines politischen Handelns. Er konnte Entscheidungen vermutlich nicht allein treffen, sondern musste seine Aktivitäten mit den anderen Kollegen abstimmen. Auf die Begrenzung seines politischen Einflusses weist zudem hin, dass Lunačarskij ihn als Zuständigen für die Ausstellung erst am 16. Februar 1922 und nicht bereits vorher benannte, während Lissitzky ihn schon am 22. Januar 1921 als den Hauptorganisator bezeichnet hatte. Das lässt auf eine gewisse Unsicherheit von Lunačarskij schließen hinsichtlich Šterenbergs Fähigkeit, die Ausstellungsvorbereitungen zu bewältigen.

Es ist bemerkenswert, dass ein bedeutender Beitrag zur Organisation der Ausstellung von Künstlern geleistet wurde, die aus der Sowjetrepublik ausgewandert waren: Bei der Gestaltung wirkte, wie erwähnt, Naum Gabo mit und vor Beginn der Vorbereitungen hatte Kandinskiy Kontakt zu deutschen Kollegen aufgenommen und sich deren Unterstützung

---

1917-1921" und bei Post, C., Künstlermuseen. Die russische Avantgarde und ihre Museen für Moderne Kunst, Berlin 2012, S.75-79.

[216] Ich habe diesen Zeitraum aus folgenden Gründen gewählt: Da Ende März 1922 die sowjetischen Offiziellen die Idee einer Ausstellung ablehnten, muss der Auswahlprozess zwangsläufig unterbrochen worden sein. Erst nach Abschluss des Vertrages von Rapallo am 16. April 1922 wurden die Vorbereitungen zügig fortgesetzt und auch die Auswahl der Kunstwerke konnte weitergeführt werden. Da die Waggons mit den Kunstwerken am 7. August 1922 in Berlin eingetroffen waren, muss die Auswahl vor Juli beendet worden sein.

[217] Nisbet, P., 1983.

[218] Nisbet, P., 1983, S. 71, Fußnote 18; Adkins, H., 1988, S.188. Beide Forscher beziehen sich dabei auf Naum Gabo, für den Lissitzky ein Konkurrent war. Daher steht die Zuverlässigkeit der Quelle infrage.

vergewissert. Es liegt nahe zu vermuten, dass für die kommunistischen Politiker in der Anfangsphase ihrer Herrschaft die ausgewanderten Künstler eine Ressource darstellten und sie diese ungeachtet möglicher ideologischer Differenzen als „Kulturbotschafter“ des Sowjetstaates instrumentalisierten.
Die sowjetischen Künstler kontaktierten ihre deutschen Kollegen nicht privat, sondern als Vertreter einer politischen Institution, nämlich als Angestellte beim Narkompros. Darauf weist Šterenbergs Unterschrift im Aufruf an die deutschen Kollegen hin, in dem er sich nicht als Künstler, sondern als Leiter der Abteilung für Bildende Künste bezeichnet. Auch Kandinskiy ist bei den Vorbereitungen zur Ausstellung vor seiner Ausreise nicht als privater Künstler, sondern als Stellvertreter von Tatlin zu sehen, dem Leiter der Moskauer Filiale der Abteilung für Bildende Künste und Mitglied der Unterabteilung des Internationalen Büros.
Das führt zu der Frage, ab wann von einem offiziellen Charakter der Vorbereitungen der Ausstellung gesprochen werden kann. H. Adkins bezeichnet den Brief von V. Kopp an das Auswärtige Amt vom 31.03.1921 als den Anfang der offiziellen Vorgeschichte der Ausstellung[219]. Dem stimme ich insofern nicht zu, als die sowjetischen Künstler, wie gesagt, schon seit 1918 ihre Besprechungen mit den deutschen Kollegen nicht als Privatleute, sondern in politischer Funktion führten. Bereits mit dem Aufruf an die deutschen Künstler erhielt die Ausstellung somit offiziellen Charakter.

3.3. Politische Einflussnahme auf die Vorbereitung der Ausstellung

Lenin und Lunačarskij nahmen auf die Vorbereitungen der Ausstellung maßgeblich Einfluss. Lenin förderte die Ausstellung mit staatlichen Geldern. Dabei unterstützte er anfangs zwar vor allem das propagandistische Projekt von Münzenberg, aber es ist davon auszugehen, dass Lunačarskij ihn über die Ausstellung und deren Vorbereitungen auf dem Laufenden hielt. Nicht zuletzt gab Lunačarskij der Galerie van Diemen den Zuschlag für die Durchführung der Ausstellung. Auch wenn Lenin also nicht direkt in die Vorbereitungen involviert war, ist auf seine Zustimmung zu diesem Projekt und dessen Fortgang zu schließen, auch wenn er kein Befürworter der Avantgarde war, was aus seinem Brief „Über Proletkul’te” eindeutig hervorgeht[220]. Dennoch unterstützte er die Durchführung der Ausstellung.
Lunačarskij spielte bei den politischen und organisatorischen Vorbereitungen eine Schlüsselrolle, da er über die politische Macht verfügte, ohne Rücksprache mit Lenin konkrete Maßnahmen zu veranlassen: Er führte im November 1921 Verhandlungen mit deutschen Politikern über die Ausstellung und sorgte dadurch für die Fortsetzung des Projekts. Er entschied über die Ausstellungsräume in der Galerie van Diemen und er erteilte Šterenberg das Mandat für die Organisation der Ausstellung. Er äußerte sich auch kritisch zur Auswahl der Kunstwerke [221]. Außerdem war er als Verfasser eines Vorwortes zum Ausstellungskatalog vorgesehen[222].
Wie aus den Abläufen ersichtlich ist, wurde das Projekt „Lenin-Münzenberg“ parallel zum Vorhaben „Lunačarskij- Šterenberg“ verfolgt. Es ist fraglich, wie weit die beiden Unternehmungen aufeinander abgestimmt waren. Deutlich wird dagegen, dass Lenin und

[219] Adkins, H., 1988, S. 185.
[220] Siehe dazu Kapitel „Kunstpolitische Lage 1917-1928“.
[221] Im Nachhinein wird er aber die Ausstellung trotz der seiner Meinung nach nicht optimalen Auswahl als Erfolg bezeichnen. Siehe dazu Lunačarskij, Russkaja vystavka v Berline (übers.: Die russische Ausstellung in Berlin), in: „Izvestija VZIK“ (übers.: Nachrichten des Gesamtrussischen Zentralen Exekutivkomitees), 2. Dezember 1922, Nr. 273.
[222] Vielleicht war der Beitrag von Lunačarskij so stark politisch gefärbt, dass letztendlich entschieden wurde, ihn nicht zu veröffentlichen. Dass dieser Beitrag ursprünglich vorgesehen war, siehe bei Adkins, H., wie Anm. 38, S. 187.

Lunačarskij letzten Endes dieselben Vorstellungen von den Zielen der Ausstellungen und deren Inhalten hatten.
Lenin förderte zunächst nicht das Projekt der russischen Künstler finanziell, sondern das propagandistische Vorhaben von Münzenberg, was darauf schließen lässt, dass er die „Werbewirksamkeit" des künstlerischen Projekts in Frage stellte. Aber auch Münzenberg gegenüber blieb er anfangs eher zurückhaltend. Er reagierte nur mit Verzögerung auf dessen Telegramm und ließ auch die ausgewählten Materialien nicht sofort nach Deutschland verschicken. Darin drücken sich seine Vorbehalte bezüglich des propagandistischen Projekts aus. Vor allem aber blieb Lenin trotz seines Interesses an einer überzeugenden Repräsentation der russischen Kunst und letztlich trotz seiner finanziellen Unterstützung gegenüber der Ausstellung ambivalent.
Eigentümlich und in gewisser Weise irritierend ist auch, dass Lenin sich über die Bedingungen der deutschen Offiziellen hinwegsetzte, die Ausstellung dürfe nicht propagandistisch sein, insofern er das offensichtlich propagandistische Projekt von Münzenberg unterstützte. Indem er die deutschen Bedingungen ignorierte, gefährdete er das künstlerische Ausstellungsprojekt.
Auch Lunačarskij wahrte eine gewisse Distanz zu diesem Projekt. Trotz seines Engagements bei der Organisation der Ausstellung hatte er den im November 1918 erlassenen „Aufruf der russischen progressiven bildenden Künstler an die deutschen Kollegen" nicht unterschrieben, obwohl er der Leiter des Internationalen Büros war, derjenigen Stelle, deren Mitarbeiter den Aufruf vorbereitet hatten. Zudem zeigt die oben erwähnte späte Übertragung der Zuständigkeit für die Ausstellung an Šterenberg (1922) einen Vorbehalt Lunačarskijs gegen diesen, obgleich dieser Künstler schon 1921 bei der Organisation die Hauptrolle spielte.
Nicht zuletzt der Umstand, dass das gesamte Vorhaben im März 1922 von russischer Seite fast aufgegeben worden wäre, verdeutlicht die Zwiespältigkeit der Ausgangsvoraussetzungen für die Ausstellung.

Die feststellbare Distanz der Politiker dem Projekt der Künstler gegenüber gibt Grund zu der Annahme, dass Lenin und Lunačarskij an der technischen Organisationsfähigkeit der Künstler Zweifel hegten. Dafür spricht die Erteilung der Zuständigkeit an Münzenberg und die sehr späte offizielle Ernennung von Šterenberg zum Hauptorganisator des Projekts.
Die Zurückhaltung der Politiker einerseits und ihr Interesse an der Ausstellung andererseits zeigen eine gewisse Widersprüchlichkeit. Diese führte zu unklar formulierten Aufträgen an die Künstler und zu Schwierigkeiten bei der Organisation der Ausstellung, woraus die Vielfalt der ausgestellten Kunstwerke und die Uneinheitlichkeit der Ausstellung insgesamt resultierten.

3.4. Unterschiedliche Zielvorstellungen

Man kann davon ausgehen, dass die Politiker andere Ziele als die Künstler verfolgten und es ist zu fragen, um welche Ziele es sich handelte.
Da Lenin das propagandistische Projekt von Münzenberg unterstützte, hatte für ihn die politische Propaganda anscheinend Vorrang. Als Chef der neu entstandenen kommunistischen Regierung lag ihm daran, das Land und seine Machthaber gut zu präsentieren.
Lunačarskijs Ziele lassen sich aus einem Artikel ablesen, den er nach der Ausstellung verfasst hatte. Er schreibt: „In erster Linie ohne Zweifel steht ihr politischer Erfolg"[223]. Auch für ihn war die politische Präsentation vorrangig.

[223] Lunačarskij, Russkaja vystavka v Berline (übers.: Die russische Ausstellung in Berlin), in: „Izvestija VZIK" (übers.: Nachrichten des Gesamtrussischen Zentralen Exekutivkomitees), 2. Dezember 1922, Nr. 273.

Es stellt sich die Frage nach den Zielvorstellungen der Künstler. Die Antwort lässt sich aus den Abläufen bei der Organisation der Ausstellung ableiten. Die erste Etappe der Vorbereitungen ist durch das Engagement der avantgardistischen Künstler gekennzeichnet. Sie in erster Linie hatten den Aufruf an die deutschen Kollegen verfasst, der den Anstoß zur Ausstellung gab. Bezeichnenderweise lautete sein Titel „Aufruf russischer progressiver Künstler an die deutschen Kollegen". Mit „progressive Künstler" waren diejenigen gemeint, die dem Aufruf zufolge „neue Kunst" schufen, in anderen Worten, die Avantgardisten. Mit dieser Formulierung setzten sich die „progressiven Künstler" von den Vertretern der „alten Kunst" ab. Im Aufruf heißt es, nur die neue Kunst sei in der Lage, dem Rhythmus des neu entstandenen Lebens zu entsprechen, stehe mit ihm im Einklang[224].
Auch während der Unterbrechung der Kontakte zu den deutschen Stellen waren es die Avantgardisten, die das Projekt weiter verfolgten. Ein Beispiel dafür ist Kandinskiys Initiative aus dem Frühling 1921, als er wiederholt mit Baehr über die Ausstellung sprach und Behne kontaktierte. K. Umanskij wiederum, ein Unterstützer der avantgardistischen Kunstrichtung und Autor des deutschsprachigen Buches über die Avantgarde, nahm Kontakt zu Sievers im Auswärtigen Amt auf. Insgesamt lag die allgemeine Vorbereitung der Ausstellung in Händen der Avantgardisten.
Konsequenterweise wurde die avantgardistische Kunstrichtung im Rahmen der Vorbereitungen hervorgehoben, wenngleich in der Ausstellung letztlich unterschiedliche Kunstrichtungen zu sehen waren. Allerdings sonderten sich die Avantgardisten von den anderen Gruppierungen ab, indem sie ihre Arbeiten auf einem anderen Stockwerk der Galerie van Diemen ausstellten. Sie wollten dadurch ihrer Kunstrichtung besondere Geltung verschaffen und hofften auf Aufmerksamkeit im Westen.
Mit dieser Ansicht stütze ich mich auf einen Brief Lissitzkys an Malewitsch vom 22. Januar 1921. Er schreibt, man solle den Westen durch die geplante Ausstellung mit UNOVIS bekannt machen und fährt fort, vom Westen könne man nichts lernen. Der Westen sei zwar an der russischen revolutionären künstlerischen Bewegung interessiert, bewerte sie und kenne sie aber nur durch Kandinskiy. Dagegen müsse man einschreiten[225] (russ. „likvidirovat'"). Diese Worte machen unmissverständlich, dass es Lissitzkys Ziel war, durch die Erste Russische Kunstausstellung die Gruppe UNOVIS bekannt zu machen und Malewitsch und die Suprematismus zu unterstützen. Lissitzky ist meiner Einschätzung nach den Organisatoren der Ausstellung zuzurechnen[226]. Daher kann man davon ausgehen, dass seine Absichten von den anderen Organisatoren mitgetragen wurden.

3.5. Zusammenfassende Einschätzung

Die Analyse deckt den Unterschied zwischen den Zielvorstellungen der Politiker und der Künstler auf. Während Lenin und Lunačarskij mit der Ausstellung eine gute Repräsentation der kommunistischen Regierung anstrebten, wollten die avantgardistischen Künstler ihre Kunstrichtung im Westen bekannt machen.

---

[224] zit. nach Richter, Horst, Die Erste Russische Kunstausstellung, in: Roters, Eberhard (Hrsg.), Stationen der Moderne. Kommentarband zu den Nachdrucken der zehn Ausstellungskataloge, Köln 1988, S. 99.
[225] zit. nach Lisov, A., Vitebskaja gruppa chudožnikov „UNOVIS" na pervoj vystavke russkogo iskusstva v Berline 1922 goda (übers.: Die Vitebsker Künstlergruppe „Unovis" in der Ersten Russischen Kunstausstellung in Berlin 1922), in: Kotovič, T.V., (Hrsg.), Malevič. Klassičeskij avangard (übers.: Malevič. Klassische Avantgarde), Vitebsk, Vyp. 5 (übers.: H. 5), 2002, S. 50f; Lisov stütz sich dabei auf „V kruge Maleviča. Soratniki, učeniki, posledovateli v Rossii 1920-1950ch gg." (übers.: Im Kreis von Malevič. Mitkämpfer, Schüler, Anhänger in Russland in den 1920-1950er Jahren), Aust.-Kat. Gosudarstvennyj Russkij Muzej, Sankt-Peterburg 2000, S. 55.
[226] Er beeinflusste die Auswahl der Kunstwerke und gestaltete ein Plakat zur Ausstellung.

Im Gegensatz zur Absicht der Politiker finden sich im Ausstellungsprojekt der Künstler keine Hinweise auf Propaganda, wie auch der Aufruf der Künstler an die Deutschen inhaltlich nichts mit Propaganda zu tun gehabt hatte, obwohl er von Mitarbeitern des Internationalen Büros für kommunistische Propaganda [227] verfasst worden war. Das Ausstellungsprojekt bekam jedoch mit Lenins Einflussnahme eine propagandistische Richtung, als er Münzenberg nahelegte, sich für die Ausstellung zuständig zu fühlen.
Unterschiedlich ist auch das Verhalten von Künstlern und Politikern. Während die Politiker sich zeitweise vom Projekt distanzierten, waren die Künstler andauernd aktiv und erreichten immer wieder eine Fortsetzung der Vorbereitungen. Dieses Verhalten lässt sich aus den abweichenden Zielvorstellungen erklären. Da Lenin und Lunačarskij den Kommunismus propagieren wollten und die deutschen Offiziellen sie daran hinderten, konnten sie ihre Ziele nur indirekt erreichen und instrumentalisierten dafür die Ausstellung russischer Kunst.
Eine Erklärung für die Distanz der Politiker zum Projekt bieten natürlich die schwierige finanzielle Lage und die Hungerkatastrophe in der Sowjetrepublik, wenngleich nicht allein: Die Politiker zweifelten am Erfolg des künstlerischen Projekts. Dieser Zweifel resultierte aus der nach ihrer Ansicht misslungenen kunstpolitischen Tätigkeit der Mitarbeiter in der Abteilung für Bildende Künste 1918-1921.
Die unterschiedlichen Zielvorstellungen von Politikern und Künstlern prägten sich in einer Ausstellung aus, die kein einheitliches Bild ergab. Die Vielfalt der gezeigten Kunstrichtungen ist dafür symptomatisch. Diese Vielfalt dürften die avantgardistischen Künstler und Organisatoren der Ausstellung erzwungenermaßen hingenommen haben, denn sie hatten ja in dieser Ausstellung in erster Linie ihre eigene Kunstrichtung herausstellen wollen. Mit großer Wahrscheinlichkeit war die Präsentation mehrerer Kunstbewegungen von den Avantgardisten nicht erwünscht, zumal sie in Russland künstlerisch und wirtschaftlich in Konkurrenz zu anderen künstlerischen Gruppierungen standen. Für die Politiker war die Vielfalt dagegen von Vorteil, weil die kommunistische Regierung sich dadurch als gegenüber allen Kunstrichtungen tolerant darstellen konnte.

4. Plakat zur Ausstellung

Die Informationen über den Plakat und über den Katalog zur Ausstellung geben Aufschlüsse über die Zielvorstellungen der russischen Ausstellungsmacher für die Ausstellung. Daraus lässt sich ableiten, wie die Kunstpolitik sich damals entwickelte.

Durch ein Plakat kommt die Öffentlichkeit zum ersten Mal mit einer Ausstellung in Kontakt. Dabei spielt es keine Rolle, ob ein Plakat in den Straßen oder in Gebäuden ausgehängt oder als Ankündigung in Zeitungen abgedruckt wird. Ein gutes Plakat soll die wichtigsten Informationen über Ort, Zeit und Titel der Ausstellung geben und zum Besuch anreizen. Das Plakat ist ein wichtiges (und wahrscheinlich sogar das wichtigste) Mittel der Werbung.
Da das Plakat zur Ersten Russischen Kunstausstellung der erste „Treffpunkt“ mit dem Publikum war und viele Informationen beinhaltete, soll es ausführlich analysiert werden. Auf diesem Wege lässt sich die Frage beantworten, mit welcher „Botschaft“ sich die Organisatoren der Ausstellung an das Publikum wandten, was ihrer Meinung nach am wichtigsten und was weniger von Bedeutung war, welche kunstpolitischen Zielen sie verfolgten. Zu diesem Zweck müssen die Plakate von Natan Al’tman und El Lissitzky

[227] Die Bezeichnung des Büros als eine Behörde für kommunistische Propaganda findet sich bei Šterenberg, Otčët o dejatel’nosti Otdela Izobrazitel’nych Iskusstv Narkomprosa, (übers.: Bericht über die Tätigkeit der Abteilung für Bildende Künste beim Narkompros), in: Izobrazitel’noe iskusstvo 1, 1919 (übers.: Bildende Kunst).

genauer betrachtet sowie die beiden Entwürfe Lissitzkys zu seinem Plakat analysiert werden. Durch den Vergleich von zwei Varianten von Plakaten ergibt sich ein genaueres Bild der Außendarstellung. Auch Lissitzkys Entwürfe werden zu diesem Zwecke einander gegenübergestellt.
Auf dem Plakat von Natan Al'tman sind ein Kreis mit zwei horizontalen, geraden Linien und Inschriften auf dem oberen und unteren Rand des Blattes zu sehen (Abb. 22). Die Inschriften bilden eine Art Rahmen oben und unten. Im Kreis stehen mit besonderer Schrift gestaltet die Worte „Russische Kunstausstellung". Darüber sind in gleicher Schrift und schwarz hervorgehoben die Ziffer „1." und darunter, links davon „21" platziert.
Von Lissitzky sind zwei Entwürfe erhalten: der erste, nicht realisierte Entwurf zeigt einen roten Stern in der Mitte und die Inschrift „1. Russische Kunstausstellung", der zweite, verwirklichte, dieselbe Inschrift und einen Kreis rechts unten (Abb. 23, 24).
Bei der Betrachtung der Plakate Al'tmans und Lissitzkys (vom Letztgenannten beide Entwürfe) fällt sofort auf, dass die Organisatoren die Ausstellung als avantgardistisch präsentierten. H. Adkins, die allerdings nicht auf die beiden Entwürfe von Lissitzky eingeht und das Plakat nur Al'tman zuschreibt, äußert dazu: "Die Plakatgestaltung von Nathan Altmann[228] sowie der Katalogumschlag von El Lissitzky ließen nicht unbedingt darauf schließen, daß ein großer Teil der gezeigten Werke realistischen Stilrichtungen angehörte"[229].
Es dürfte kein Zufall sein, dass beide Varianten der Plakate in avantgardistischer und keins in einer realistischen Manier geschaffen wurden. Offensichtlich war es Ziel der Organisatoren, die Avantgarde besonders herauszustellen. Hervorzuheben ist zudem, dass beide Plakate nicht von ausgewählten Künstlern geschaffen wurden: Sie stammen beide von den Organisatoren der Ausstellung selbst. Natan Al'tman war neben Šterenberg für die Realisierung der Ausstellung zuständig. Auch El Lissitzky kann den Organisatoren der Ausstellung zugerechnet werden[230]. Al'tman und Lissitzky waren avantgardistische Künstler, die ihre Kunstrichtung besonders herausstellen wollten. Diese „Botschaft" verbreiteten die Plakate.
Die beiden Entwürfe von Lissitzky sind unterschiedlich komponiert. Während der Entwurf mit dem Stern als Inschrift „Berlin 1922 Galerie van Diemen" im unteren Bildteil in Form eines Halbkreises trägt und dadurch eine offene Komposition darstellt, ist der Aufbau des endgültigen Entwurfes in sich geschlossen. Die wichtigste Rolle spielen im ersten Entwurf der Stern und der Buchstabe „R", in der zweiten Fassung der Kreis und die Buchstaben „R", „K", „N", „T" und die Ziffer „1". Die geraden, vertikalen Linien der Buchstaben und der Nummer „1" im zweiten Entwurf machen das Gesamtbild geschlossener, als im ersten Entwurf. Diese vertikalen Linien werden noch durch die schwarze Farbe betont, die ihre Ausrichtung unterstreicht und auf ihre Bedeutung hinweist. Im ersten Entwurf dominieren Halbkreise (durch die rote Farbe betonter Halbkreis im Buchstaben "R", eine Anordnung der Inschrift "Berlin 1922 Galerie van Diemen") und Dreiecke als Bestandselemente des Sternes, während im zweiten Entwurf keine Dreiecke vorhanden sind, sondern vertikale Linien und Kreise. Die Dreiecke des Sternes stehen im Konflikt mit den Halbkreisen in der ersten Fassung, was einerseits das Bild dynamisch macht, andererseits aber stimmen die Halbkreise mit den Dreiecken aufgrund ihrer Formen nicht überein und daher fehlt die Einheitlichkeit im Gesamteindruck. Auch Lissitzkys Lösung, zum oberen Teil des Sternes den Halbkreis des Buchstaben „R" hinzuzufügen, wird von einem Betrachter als überflüssiges Element wahrgenommen. Der Buchstabe „R" entspricht wegen seiner Form eher dem Kreis als dem Dreieck aus dem ersten Entwurf. Im zweiten Entwurf ist keine geometrische Figur in die Buchstaben eingezeichnet. Sie wird vom Kreis getrennt dargestellt und erhält dadurch einen autonomen Charakter. Das „R" wird dadurch nicht als ein unnötiges Detail wahrgenommen.

[228] Im Zitat wird die Namenumschreibung von Helen Adkins beibehalten.
[229] Adkins 1988, S. 187.
[230] Siehe dazu das Unterkapitel „Zuständigkeiten" im Textteil „Auswirkungen der Kunstpolitik in der Entstehungsgeschichte der Ausstellung".

Die Halbkreise des oberen und des unteren Teils des Buchstabens „R“ wiederholen den Halbkreis der rechten Seite des Kreises, auf dem der Buchstabe fußt. Sie bilden eine Kette aus Halbkreisen, die sich im rechten Bildteil von oben vom Buchstaben „R“ nach unten zum Kreis zieht. Im Großen und Ganzen liegt der Hauptunterschied zwischen den beiden Entwürfen in der künstlerischen Lösung des Buchstabens „R“ und seiner Korrelation mit den geometrischen Figuren: Entweder korreliert er mit dem Kreis oder mit dem Dreieck. Auch die Anordnung innerhalb einer geometrischen Figur oder getrennt von ihr unterscheidet sich in den beiden Entwürfe.
Bemerkenswert ist weiter, dass der Stern im ersten Entwurf den Informationsinhalten der Ausstellung nicht entspricht, obwohl er das zentrale Element im Bild ist: Weder weist er auf den Ausstellungsort, noch auf den Ausstellungstitel hin. Im zweiten Entwurf bekommt das „R“ mehr Bedeutung als der Kreis, da es größer wiedergegeben wird. Die geometrische Figur im zweiten Entwurf wird weniger wichtig als im ersten. Der Buchstabe des Titels der Ausstellung entspricht den Informationen, die ein Plakat zur Ausstellung geben sollte. Die beide Entwürfe Lissitzkys ähneln sich in einer Hinsicht: Das Wort „Kunstausstellung“ ist in die Bestandteile „Kunst“ und „Ausstellung“ aufgeteilt. Während im ersten Entwurf die Wortgruppe „Russische Kunstausstellung“ unmittelbar ins Auge springt, steht im zweiten Entwurf die Wortgruppe „Russische Kunst“ deutlich im Vordergrund, während der „Ausstellung“ durch die kleinere Schrift nur geringe Bedeutung gegeben wird.

Während das Plakat von Al’tman horizontal aufgebaut ist, dominieren bei Lisickij im zweiten Entwurf, der als Plakat gedruckt wurde, die vertikalen Linien. Die Buchstaben „R“ und „K“ im Ausdruck „Russische Kunst“ werden bei Lissitzky eigenständig. Durch ihre halbkreisförmigen und vertikalen Linien ähneln sie geometrischen Figuren. Al’tman zeichnet die Worte „Russische Kunstausstellung“ in einen Kreis ein und ordnet „Galerie van Diemen Unter den Linden 21“ über und unter den parallelen, an den Kreis anschließenden horizontalen Linien an. Die Buchstaben und Worte spielen in seiner Darstellung im Unterschied zu Lissitzky eine untergeordnete Rolle. Lissitzky macht aus den Buchstaben und Worten Bilder, wodurch seine Variante einheitlicher wird, da die Buchstaben mit den geometrischen Figuren auf dem Bild übereinstimmen.
Die beiden Plakate haben außerdem unterschiedliche Aussagen: Lissitzky hebt die Worte „1. Russische Kunst“ hervor, indem er den zweiten Teil „Ausstellung“ mit anderer Schrift und kleineren Buchstaben darstellt, während Al’tman mehr Acht auf den Gesamttitel „1. Russische Kunstausstellung“ legt. Durch die Hervorhebung der Wörter „Erste russische Kunst“ kann Lissitzkys Variante so verstanden werden, dass die Ausstellung eine neuartige, zuvor unbekannte Kunst zeigt. Dadurch grenzt er die alte, vor der Oktoberrevolution 1917 hervorgebrachte, von der neuen, nach der Revolution geschaffenen Kunst ab, die bei der Ausstellung zu sehen ist. Aus Al’tmans Entwurf lässt sich eine derartige Aussage dagegen nicht ablesen.
Auch der Ausstellungsort ist bei beiden Künstlern unterschiedlich dargestellt: Während Al’tman die Worte „Galerie van Diemen“ in die Mitte setzt und mit etwas kleineren Buchstaben „Russische Kunstausstellung“ schreibt, vermerkt Lissitzky den Namen der Örtlichkeit mit einer ganz anderen Schrift, mit kleinen Buchstaben und setzt ihn nach ganz unten, fast an den unteren Rand, so dass man die Wörter „Galerie van Diemen“ erst bei näherer Betrachtung erkennt.
Bemerkenswert in den beiden Darstellungen ist die Art und Weise, wie das Hauptorgan für Kulturfragen der Sowjetrepublik, der Narkompros, behandelt wird. Lissitzky erwähnt es im Plakat nicht. Al’tman schreibt „Veranstaltet vom Russischen Kommissariat für Wissenschaft und Kunst“ in kleinen Buchstaben ganz an den oberen Rand des Plakats. In den Plakaten wird dem Narkompros aus künstlerischer Sicht keine besondere Rolle zugeschrieben. Es bleibt unklar, warum Al’tman den Narkompros erwähnt und Lissitzky nicht. Wahrscheinlich bekam

Al'tman, der in Russland wohnte und den Politikern näherstand, einen entsprechenden Auftrag, während Lissitzky der 1921-1925 in Deutschland lebte, seinen Entwurf freier gestalten konnte.
Besondere Bedeutung hat in den beiden Plakaten die geometrische Figur des Kreises. Der aus dem Zentrum geschobene Kreis macht die gesamte Komposition asymmetrisch. Durch den Kreis wird die Komposition des Bildes in sich geschlossen.
Wahrscheinlich kannte Lissitzky den Entwurf seines Kollegen Al'tman und hatte daraufhin entschieden, sein Plakat umzugestalten, indem er statt des Sternes den Kreis darstellte.
Die beiden Künstler kannten sich und arbeiteten eng miteinander[231], was diese Vermutung unterstützt. Außerdem zeigt der oben ausgeführte Vergleich zwischen dem ersten und dem zweiten Entwurf Lissitzkys, dass der Stern aufgrund der Komposition und seiner Form mit dem Buchstaben „R" weniger übereinstimmt als der Kreis im zweiten Entwurf. Darüber hinaus passt der Stern inhaltlich nicht zum Plakat, da er keine zusätzliche Information über die Ausstellung gibt, während das „R" als der erste Buchstabe im Titel der Ausstellung besser zur Aufgabe des Plakates passt. Der Kreis ergänzt die Formen des Buchstabens „R" und steht mehr im Einklang mit der Funktion des Plakates. Der Buchstabe „R" im Titel der Ausstellung gilt dabei als Litera, wie im mittelalterlichen Manuskript der erste Buchstabe, und wird besonders hervorgehoben. Lissitzky wird mit dem ersten Entwurf mit dem Stern unzufrieden gewesen sein und beschlossen haben, einen Kreis in die Darstellung einzufügen.
Die Vermutung von H. Adkins, dass der nicht umgesetzte Entwurf Lissitzkys mit dem Stern wegen eines möglichen Propagandaverdachts zurückgezogen wurde[232], wird in Zweifel gezogen. Da H. Adkins keine Gründe für ihre Behauptung nennt und ihre Vermutung nicht weiter ausführt, ist ihre These zurückzuweisen. Vielmehr verwarf Lissitzky den ersten Entwurf wahrscheinlich eher aus künstlerisch-ästhetischen Gründen.

5. Katalog zur Ausstellung

5.1. Vorbemerkung

Der Katalog einer Ausstellung ist nicht nur sie begleitendes Material von zweitrangiger Bedeutung, sondern ein wichtiges Instrument, das einen Ausstellungsbesucher (auch einen potenziellen Besucher) beeinflusst und mehrere Funktionen erfüllt: Ein Katalog kann Aufschlüsse geben, insofern er Texte beispielsweise über Kunstrichtungen ausgestellter Werke, biographische Angaben zu Künstlern oder die Entstehungsgeschichte von Kunstwerken vorstellt. In diesem Fall bettet der Katalog ein Kunstwerk in seinen historischen Kontext ein und dient der allgemeinen Information. Der Katalog kann einem Ausstellungsbesucher einen roten Faden durch die Ausstellung an die Hand geben, d.h. eine Art „Reiseführer" sein. Er kann außerdem über die Organisation der Ausstellung, ihre Ziele und auch die Gestaltung der Ausstellung informieren. Ein Katalog kann auch Werbezwecken dienen, indem er einen potenziellen Besucher überhaupt auf die Ausstellung aufmerksam macht und im besten Falle dazu anregt, sich vor dem Besuch zu informieren. In diesem Fall ähnelt die Funktion des Kataloges der Funktion des Plakates, das einen Besucher auch

[231] Es sei an dieser Stelle noch hinzugefügt, dass sowohl Lissitzky als auch Al'tman Juden waren und die jüdische, nach der Oktoberrevolution wieder auflebende Bewegung künstlerisch und politisch aktiv unterstützten. Über die jüdische Note in der russischen Avantgarde s. bei Šatskich A., Evrei v russkom avangarde (übers.: Die Juden in der russischen Avantgarde), in: Šagalovskij sbornik. Materialy VI-IX Šagalovskich čtenij v Vitebske (1996-1999) (übers.: Sammelband über Šagal. Materialien der VI-IX. Tagungen in Witebsk), Vyp. 2 (übers.: H.2), Vitebsk 2004, S. 102-115.
[232] Adkins 1988.

ansprechen und seine Aufmerksamkeit lenken soll. Es fragt sich, welche dieser Funktionen dem Katalog zur Ersten Russischen Kunstausstellung 1922 zugedacht waren.
Überlegungen zu den Funktionen des Kataloges sind wichtig, weil nach der Oktoberrevolution in der Sowjetrepublik mit Ausstellungskatalogen neue Ziele verfolgt wurden. Mit der Auflösung des freien künstlerischen Marktes durfte kein Katalog mehr kommerziellen Werbezwecken dienen, stattdessen stand die aufklärende Funktion für breite Volksschichten im Zentrum. In der Kulturpolitik lautete die Devise: Kunsttheoretische Fragen müssen durch eine einfach formulierte Sprache allen Menschen aus jeder Generation, jedem Geschlecht und jedem Beruf, jedem Laien verständlich werden. Es fragt sich, ob die Kunsttheorie im Katalog, gemessen an dieser Anforderung, verständlich und für jeden nachvollziehbar erklärt wurde. Oder sollte der Katalog eine Art von programmatischer, aufklärender Broschüre über die „neue Kunst" sein, in der Art des von Gabo verfassten „Realistischen Manifestes", das im Freien, während der selbst organisierten Freilichtausstellung 1920 in Moskau – mit Kunstwerken von Gabo, Pevsner und Klucis – an den Gebäudewänden ausgehängt worden war? Die Erste Russische Kunstausstellung war als Verkaufsausstellung vorgesehen, daher musste der Katalog die zum Verkauf stehenden Kunstwerke gut präsentieren. Es ist zu prüfen, ob sich im Katalog Anhaltspunkte für diese ihm zugedachte Funktion finden. Wie nachstehend ausgeführt, lassen sich die Absichten der Organisatoren der Ausstellung ableiten. Ihre im Katalog formulierten Zielvorstellungen erlauben Rückschlüsse auf die Kunstpolitik der Sowjetrepublik. Er ist somit eine wichtige Quelle, um die Frage beantworten zu können, wie sich die sowjetische Kunstpolitik der frühen 20er Jahre in der Berliner Ausstellung ausgedrückt hat.

5.2. Gestaltung und Umfang des Kataloges

Der Katalog zur Ersten Russischen Kunstausstellung 1922 erschien in Form eines zweiteiligen Buches mit Kartonumschlag. Er umfasste einen Textteil und einen Abbildungsteil auf Kreidepapier.
Der Text besteht aus einem dreiteiligen Vorwort, verfasst vom Hauptorganisator der Ausstellung, dem Künstler D. Šterenberg, dem Reichskunstwart und Kunsthistoriker E. Redslob, und dem Schriftsteller A. Holitscher. Angefügt ist ein nicht namentlich gekennzeichneter Einführungsbeitrag[233].
Dem Vorwort und der Einführung folgt ein Verzeichnis der ausstellenden Künstler und ihrer Kunstwerke. Es ist nach den Gattungen „Gemälde", „Aquarelle/ Zeichnungen, Holz- und Linoleum-Schnitte, Kupferdrucke, Plakate, Architektur- und Theater- Entwürfe", „Skulpturen", „Porzellan/ Glas/ Dekorative Arbeiten/ Halbedelsteine" gegliedert.
Das Vorwort einschließlich der Einführung umfasst im Katalog 12 Seiten, das Verzeichnis 15 Seiten, während die Reproduktionen mit den schwarz-weißen Tafeln 45 Seiten ausmachen. Somit nehmen die Abbildungen den größten Teil des Kataloges ein. Offenbar war den Organisatoren der Ausstellung der Katalogteil mit den Reproduktionen am wichtigsten.
Das Umschlagbild des Kataloges ist identisch mit der zweiten Variante des oben beschriebenen Plakates von Lissitzky. Auf dem Umschlag erscheint ein großes „R" der Inschrift „1. Russische Kunstausstellung", das sich auf den Kreis stützt.

[233] Meiner Meinung nach dürfte das anonyme Einführungswort von Šterenberg verfasst worden sein, da es seinem Beitrag „Die künstlerische Situation in Rußland" in P. Westhaims „Das Kunstblatt" ähnelt. Siehe dazu D. Sterenberg, Die künstlerische Situation in Rußland, in: Das Kunstblatt VI, Berlin 1922, S. 485-492.

5.3. Anmerkungen zu den Autoren und ihren Beiträgen

An der Auswahl der Autoren für den Textteil des Kataloges fällt auf, dass die unmittelbaren Organisatoren der Ausstellung mit Ausnahme von Šterenberg nicht mit einem Text vertreten sind. Es fehlen auf russischer Seite zum Beispiel Einführungsworte von N. Al'tman oder Denisovskij, die zur Durchführung der Ausstellung einen großen Beitrag geleistet hatten. Von deutscher Seite wäre ein Text von Münzenberg zu erwarten, der mehr als Holitscher oder Redslob mit der Organisation befasst gewesen war[234].
Noch ein weiterer Aspekt ist bemerkenswert: Außer Redslob war kein Kunsthistoriker oder Museologe im Text des Kataloges vertreten. Den Text von russischer Seite verfasste Šterenberg, der als Künstler politischen Einfluss bekommen hatte. Kunsthistoriker und Museologen hatten im Zuge der Oktoberrevolution ihren Einfluss auf das künstlerische Leben verloren. An ihrer Stelle erhielten Künstler in Kulturfragen politische Geltung. Dieses Ergebnis der Kunstpolitik in der Sowjetrepublik spiegelt der Katalog wider. Šterenberg unterzeichnete seinen Beitrag jedoch nicht als Künstler, sondern „i.A. für Volkskommissariat für Kunst und Wissenschaft"[235]. Damit wurde seine Rolle als Politiker statt als Künstler hervorgehoben.
Auch die anderen Autoren des Kataloges treten in der Rolle des Politikers auf: Redslob wird als „Reichskunstwart" und nicht als Kunsthistoriker bezeichnet[236]. Wenn einführende Worte von Lunačarskij veröffentlicht worden wären, wie anfangs vorgesehen, hätte noch ein weiterer Politiker im Katalog das Wort erhalten. Auch der Umstand, dass die Autoren – vor allem Holitscher – in ihren Texten den Akzent mehr auf Politik als auf kunsttheoretische Fragen legten, macht den Katalog zum Politikum.
Šterenberg schreibt über die Einflüsse der Oktoberrevolution auf die Kunst und betont deren positive Wirkungen. Als Beispiel führt er die Straßenkunst an, die den Künstlern neue Gestaltungsmöglichkeiten gegeben habe. Er unterstreicht die besondere Rolle dieser neuen, postrevolutionären Kunstform, die natürlich nicht ausgestellt werden konnte. Weiter erwähnt er Besonderheiten einzelner künstlerischer Gruppierungen, deren Arbeiten in der Ausstellung gezeigt wurden, ohne sie jedoch zu charakterisieren und konkret auf ihre Besonderheiten einzugehen. Insbesondere hebt er Kunstwerke mit politischen Motiven hervor.
Redslob stellt heraus, die Ausstellung ermögliche es, den „Anderen", den Russen zu verstehen, und „Russentum" in der Ausstellung kennen zu lernen: „die seelische Weite des Ostens zu verspüren"[237]. Weiter betont er die große Bedeutung der Einladung der russischen Offiziellen, deutsche Künstler in der Sowjetrepublik auszustellen. In dieser Einladung sieht er gute Voraussetzungen für eine intensive künstlerische Zusammenarbeit.
Holitscher legt den Schwerpunkt auf Revolution in Politik und Kunst. Er schreibt über die politische Macht der Kunst und ihr politisches Potenzial. Dabei unterscheidet er zwischen revolutionären und nicht-revolutionären Künstlern und verurteilt Letztere. Er benutzt in seinem Beitrag das Wort „Ausstellung" nicht, was auffällig ist. Jedoch schreibt er, es sei wertvoll, sich revolutionäre Kunst anzuschauen, womit er natürlich die Exponate in der Ersten Russischen Kunstausstellung meint.
In der eingangs erwähnten, namentlich nicht gekennzeichneten *Einführung* geht es um die Gruppierungen der ausstellenden Künstler. In diesem Text werden sie, anders als im ersten Teil des Vorwortes von Šterenberg, eingehender charakterisiert. Abschließend werden die

[234] Holitscher hatte zu Russland insofern einen Bezug, als er kommunistische Auffassungen vertrat, Russland besuchte und ein Buch darüber schrieb. Außerdem hatte er zusammen mit Šterenberg bei Redslob vorgesprochen und sich für die Freigabe der Kunstwerke eingesetzt (siehe dazu „Hintergründe und Ablauf der Vorbereitungen zur Ausstellung").
[235] Erste Russische Kunstausstellung, Aust.-Kat. Galerie van Diemen und Co Berlin, Berlin 1922, S. 4.
[236] Erste Russische Kunstausstellung 1922, S. 6.
[237] Erste Russische Kunstausstellung 1922, S. 5.

Organisatoren der Ausstellung, Šterenberg und Gabo, vorgestellt und ihre kunsttheoretischen Grundlagen kurz beschrieben. Weiter werden die Arbeiten aus den Kunstschulen, den Porzellan- und Graviersteinfabriken, die Theaterentwürfe (sowohl die Theaterdekorationen als auch die Theaterkostüme), und die Plakate aus dem Bürgerkrieg herausgestellt.

5.4. Kritische Anmerkungen zum Gesamttext von Vorworten und Einführung

Wie sich zeigen ließ, ist das Vorwort überwiegend politischen Ereignissen und Gegebenheiten gewidmet, und nur in der Einführung werden kunsttheoretische Fragen aufgeworfen. Die Behandlung der Kunsttheorie steht dabei eher am Rande, da die Einführung nur einen kleinen Teil des Gesamttextes ausmacht. Die Autoren analysieren auch keine Kunstwerke eingehend kunsthistorisch, vielmehr schreiben sie über Einflüsse der Oktoberrevolution auf die Kunst (und im Fall von Holitscher über den Einfluss der Revolution allgemein). Dabei ruft nicht Šterenberg sondern Holitscher zur Revolution auf, der in seinem Teil des Vorwortes stärker als Šterenberg politisiert. Redslob als Reichskunstwart hält bei der Bewertung der Oktoberrevolution mehr Distanz, befürwortet jedoch die weitere Kooperation zwischen Deutschland und Russland.
Über die Ausstellung im engeren Sinne wird im Textteil des Katalogs wenig gesagt, vielmehr geht es um die kunstpolitische Lage nicht nur in der Sowjetrepublik, sondern auch in Deutschland, worüber Redslob und Holitscher einige Informationen geben. Bezüglich der Ausstellung schreiben die Autoren, was und wer ausgestellt wurde (vor allem im Vorwort Šterenbergs und in der Einführung), und sie nennen Ziele der Ausstellung (Šterenberg und Redslob). Dagegen wird nichts über die räumliche Gestaltung und die Auswahl der Künstler und ihrer Kunstwerke gesagt.
Der Text des Katalogs gibt sogar ein verzerrtes Bild der Ausstellung. Šterenberg zum Beispiel schreibt, die Ausstellung gebe Aufschluss über die Kunstwerke aus den „Kriegs- und Revolutionsjahren“[238]. Darunter dürfte er den Zeitraum 1917-1922 verstehen. Tatsächlich wurden jedoch auch Kunstwerke vom Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts gezeigt und nicht nur nach der Oktoberrevolution entstandene Arbeiten. Auch die Ziele der Ausstellung werden im Katalog nicht eindeutig dargelegt. H. Richter merkt an, kein Textbeitrag deute auf das humanitäre Ziel der Ausstellung hin, den Hungernden in der Sowjetrepublik zu helfen. Trotz der Zuschreibung in Fettdruck auf der ersten Seite des Katalogs „Der Reinertrag ist für die Hungernden Russlands bestimmt!“, erwähnen die drei Verfasser der Vorworte die Hungersnot mit keinem Wort[239]. Stattdessen leitet Šterenberg seinen Beitrag mit den Worten ein, die Erste Russische Kunstausstellung sei „der erste wirkliche Schritt“ zur Annäherung Russlands an den Westen. Das zweite Ziel der Ausstellung, nämlich das russische Kunstschaffen im Ausland bekannt zu machen, erwähnte er erst im folgenden Satz. Daraus ist ersichtlich, wie wichtig ihm die außenpolitische Rolle der Ausstellung war und dass er ihre Rolle als Vermittlerin der russischen Kunst für zweitrangig hielt. Auch Redslob betont die besondere außenpolitische Rolle der Ausstellung. Weil im Katalog die humanitäre Aufgabe nicht erwähnt wird, ist es fraglich, ob die Ausstellung tatsächlich als Hilfsaktion verstanden werden kann.
Die Textbeiträge im Katalog geben mehr Aufschlüsse zur kunstpolitischen Lage als zur Ausstellung selbst. Es finden sich Hinweise auf die besondere Rolle von Narkompros und die Auseinandersetzungen zwischen unterschiedlichen künstlerischen und politischen Parteien in der Sowjetrepublik. Auf dem inneren Deckblatt heißt es: „Die Ausstellung ist veranstaltet

[238] Erste Russische Kunstausstellung 1922, S. 3.
[239] Richter, Horst, Die Erste Russische Kunstausstellung, in: Roters, Eberhard (Hrsg.), Stationen der Moderne. Kommentarband zu den Nachdrucken der zehn Ausstellungskataloge, Köln 1988, S. 114.

vom Russischen Kommissariat für Volksbildungswesen und Kunst, zusammen mit dem Auslandskomitee zur Organisierung der Arbeiterhilfe für die Hungernden in Russland“[240]. Narkompros wird vor dem Auslandskomitee genannt und seine Rolle als Organisator der Ausstellung damit in den Vordergrund gestellt. Dieser Formulierung entspricht, dass die Abteilung für Bildende Künste – von der die Initiative zur Ausstellung ja ausgegangen war – im Jahr 1922 faktisch aufgelöst war, weshalb nicht sie, sondern der Narkompros als Veranstalter genannt wurde. Folglich wurde Šterenberg auch als Vertreter von Narkompros und nicht als Leiter der Abteilung für Bildende Künste bezeichnet. Auch Al’tman wird nicht als Nachfolger von Šterenberg und Leiter der Abteilung vorgestellt, sondern nur als Künstler. Die kulturpolitisch bedeutsame Rolle der Abteilung für Bildende Künste und die Mitarbeit ehemaliger Mitglieder der Abteilung bei der Organisation der Ausstellung wird im Katalog unterschlagen. Stattdessen wird dort die Rolle von Narkompros herausgestellt. Dieses Verschweigen und die Rollenzuschreibung an Narkompros ist ein Hinweis auf die Veränderungen in der Kunstpolitik der Sowjetrepublik in diesem Zeitraum. Der Narkompros wird im Weiteren aber weder im Vorwort noch in der Einführung erwähnt.
Einige Textteile im Vorwort von Šterenberg und von Holitscher lassen auf Auseinandersetzungen zwischen unterschiedlichen politischen und kunstpolitischen Gruppierungen schließen. So schreibt Šterenberg, der Kontakt zwischen den Künstlern und den breiten Volksschichten sei „die Feuerprobe der russischen Kunst“. Einige Künstler überstünden diese nach seiner Meinung nicht und „geraten in Vergessenheit“[241]. Holitscher betont, nur wenige unter den Künstlern begriffen die Bedeutung der Revolution. Die anderen, nur „Atelierrebellen“, stünden nicht auf den Straßenbarrikaden und blieben „zu Tode erschrocken, im Oeldunst ihrer Ateliers“[242]. Diese Worte deuten an, dass nicht alle russischen Künstler mit der Revolution sympathisierten und sie unterstützten und dass die politischen Auseinandersetzungen zwischen den künstlerischen Gruppen in den 20er Jahren anhielten.
Šterenberg und Holitscher sind eindeutige Befürworter der Revolution, wie aus ihren Texten abzulesen ist. Durch die Verwendung emotional gefärbter Ausdrücke dürften ihre Textbeiträge von Lesern des Katalogs als politische Stellungnahmen wahrgenommen worden sein. Als Propaganda im strengen Sinne sind sie jedoch nicht zu bezeichnen, da in den beiden Vorworten nicht mit politischen Parolen zu direktem Handeln aufgerufen wird. Ihre einseitig positive Haltung zur kunstpolitischen Lage in Russland versteht sich aufgrund der politischen Einstellung ihrer Verfasser.
Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Katalog nicht als Quelle zur Ausstellungsgestaltung gelten kann, wohl aber die kulturpolitische Lage in der Sowjetrepublik widerspiegelt. Daher ist die Analyse des Katalogs aufschlussreich.

5.5. Šterenbergs Beitrag

Im Weiteren wird schwerpunktmäßig auf das Vorwort von Šterenberg eingegangen, da sein Text einen guten Einblick in die Kunstpolitik der Sowjetrepublik gibt. Während Holitscher nur allgemein über Revolution und Kunst schreibt, Redslob lediglich erwähnt, die Ausstellung sei unter schwierigen Bedingungen zustande gekommen, [243] wird durch die Analyse des Vorwortes von Šterenberg ersichtlich, wie er die Entwicklung der „neuen Kunst“ sah und welche Ziele er mit der Ausstellung verfolgte.
Šterenberg zufolge ist die Genese der neuen Kunst ein noch nicht abgeschlossener Prozess. Die neue Kunst, deren Ziele er in der „Gestaltung der Umgebung für den neuen Menschen

[240] Erste Russische Kunstausstellung, Aust. Kat. Galerie van Diemen und Co Berlin, Berlin 1922.
[241] Erste Russische Kunstausstellung 1922, S. 3.
[242] Erste Russische Kunstaustellung 1922, S. 8.
[243] Erste Russische Kunstaustellung 1922, S. 6.

sieht“[244] existiert noch nicht und daher sind aus seiner Sicht die ausgestellten Arbeiten der „Linken“ nur „Laboratoriumsarbeiten“ [245]. Zur Rechtfertigung führt Šterenberg an, die Schaffung neuer Kunst sei durch die Blockade und den Krieg behindert worden, ansonsten „hätten“ die Künstler „in diesem Kampf zweifellos gesiegt“[246].
So wie in seinem Bericht vom April 1919 über die Tätigkeit der Abteilung für Bildende Künste schlägt Šterenberg auch im Vorwort des Kataloges 1922 einen rechtfertigenden Ton an. Aber in diesem Falle stuft er die gesamte neue avantgardistische, in der Ausstellung gezeigte Kunst als einen Vorläufer der „besseren“ Kunst ein. Was er, der ja schließlich Hauptorganisator der Ausstellung war, konkret unter „Gestaltung der Umgebung für den neuen Menschen“, d.h. unter der neuen Kunst versteht, erklärt er im Text nicht. Möglicherweise war auch ihm unklar, wie diese neue Kunst aussehen könnte. Er konkretisiert jedoch, seiner Meinung nach solle die neue Kunst praktisch und funktionell sein, indem sie eine neue Umgebung für jedermann schafft. Die Kunst solle keinen dekorativen Zwecken dienen. Damit vertritt er die Positionen der Konstruktivisten und Produktionskünstler.
Šterenberg schreibt ausdrücklich, vorrangiges Ziel der Ausstellung sei es, einer Annäherung seines Landes an Westeuropa den Weg zu bereiten. Dem nachgeordnet ist die Aufgabe, „Errungenschaften“ russischer Kunst zu zeigen. Wenn man bedenkt, dass er die avantgardistischen Arbeiten als Laboratoriumsversuche bezeichnet, ist es verwunderlich, dass er sie zumindest implizit unter die „Errungenschaften“ russischer Kunst subsumiert, die es lohnt, dem Ausland vorzustellen.
Obgleich er den ausgestellten Kunstwerken insgesamt ästhetisch und kunsthistorisch nur mindere Relevanz zuschreibt, erwähnt Šterenberg im Katalog eine Reihe von Kunstwerken, die ihm anscheinend wichtig waren. Es handelt sich um Plakate aus dem Bürgerkrieg, Arbeiten aus der Porzellanmanufaktur und Kunstwerke aus den Kunstschulen, in denen die Mehrzahl der Lernenden Arbeiter und Bauern waren. Es fällt auf, dass es sich um „politische“ Arbeiten handelt, jedenfalls im Hinblick auf die Umstände, unter denen sie geschaffen worden waren, oder im Hinblick auf ihre Motive. Es drängt sich der Eindruck auf, dass er mit den „Errungenschaften“ vor allem die kunstpolitischen Voraussetzungen meint, unter denen die Kunstwerke entstanden waren, nicht die Kunstwerke selbst.
Im gesamten Vorwort erwähnt Šterenberg nicht einen einzigen Namen von russischen Künstlern, was sich vermutlich daraus erklärt, dass für ihn das Kollektiv und nicht Individuen zählen, entsprechend der Maxime der damaligen Zeit: Kunstwerke werden von Kollektiven geschaffen und dienen dem Volk. In der namentlich nicht gekennzeichneten Einführung dagegen werden Namen einzelner Künstler als Vertreter unterschiedlicher Gruppierungen genannt und anschließend die Organisatoren der Ausstellung besonders herausgestellt.
Šterenbergs Beitrag unterstreicht also die Anforderungen an die Künstler, entsprechend den Grundsätzen der sowjetischen Kunstpolitik: neue Kunst sollte funktionell und nicht dekorativ, sie sollte für jeden von Nutzen sein, wichtig ist ein Kollektiv von Autoren. Seine Einstellung gegenüber der avantgardistischen Kunst erweist sich als ambivalent. Einerseits hebt er diese Kunstrichtung hervor, andererseits bezeichnet er die Kunstwerke als „Experimente“.

5.6. Verzeichnis

Der zweite Textteil des Katalogs besteht aus dem Verzeichnis der ausstellenden Künstler und ihrer Arbeiten. Alle Kunstwerke wurden nach Gattungen gruppiert: „Gemälde“, „Aquarelle/ Zeichnungen, Holz- und Linoleum-Schnitte, Kupferdrucke, Plakate, Architektur- und Theater- Entwürfe“, „Skulpturen“, „Porzellan/ Glas/ Dekorative Arbeiten/ Halbedelsteine“.

[244] Erste Russische Kunstaustellung 1922, S. 4.
[245] Erste Russische Kunstaustellung 1922, S. 3.
[246] Erste Russische Kunstaustellung 1922, S. 3.

Es fällt auf, wie unscharf diese Gattungen definiert sind und sich überschneiden. So sind zum Beispiel Plakate, Architektur- und Theater- Entwürfe trotz ihrer unterschiedlichen Funktionen in einer Gruppe zusammengefasst. Unterschiedliche Materialien sind ebenfalls einer Kategorie zugeordnet: Porzellan, Glas und Halbedelsteine. Diese Vermischung von Gattungen und Materialien weist auf einen universellen Charakter der Ausstellung hin, bei der unterschiedliche Kunstwerke als eine Synthese, im Einklang miteinander gezeigt werden sollten. Dieses universelle Kunstverstehen war für die damalige Avantgarde typisch.

Das Verzeichnis dokumentiert die Gleichberechtigung der Arbeiten von Frauen und Männern, Schülern und Lehrern, Kindern und Erwachsenen in der Ersten Russischen Kunstausstellung 1922. Es wird sogar eine Reihe von Arbeiten ohne namentliche Kennzeichnung aufgeführt, lediglich als „Kinderaquarelle“ oder „Schülerarbeiten“. In dieser Anonymität ist wiederum die Überzeugung erkennbar: Das Kollektiv ist wichtiger als ein Individuum, d.h. zum Beispiel, die Zugehörigkeit zur Gruppe der Kinder ist wichtiger als die Identifikation der Person.
Da im Verzeichnis einige Arbeiten ohne Namen ihrer Urheber angegeben sind, ist die genaue Anzahl der teilnehmenden Künstler nicht mit Sicherheit zu bestimmen. Namentlich sind im Katalog 163 Künstler aufgeführt, deren Werke in unterschiedlichen Kategorien aufgelistet sind. So erscheinen Jogansons Arbeiten sowohl unter der Kategorie „Aquarelle/ Zeichnungen, Holz- und Linoleum-Schnitte, Kupferdrucke, Plakate, Architektur- und Theater- Entwürfe“ als auch in der Gruppe „Skulpturen“. Rodčenko wird in den Gruppen „Gemälde“, „Aquarelle/ Zeichnungen, Holz- und Linoleum-Schnitte, Kupferdrucke, Plakate, Architektur- und Theater- Entwürfe“ und „Skulpturen“ genannt. Das Verzeichnis spiegelt die Universalität der avantgardistischen Künstler wider, die in vielen unterschiedlichen Gattungen und Materialien arbeiteten.
Im Verzeichnis fällt auf, dass manche Künstler in einigen Gattungen ausführlicher als in anderen repräsentiert sind. Die Gründe für diese Auswahl sind aus den zugänglichen Unterlagen nicht ersichtlich.

5.7. Umschlagbild und Abbildungen

Der Katalogumschlag zeigt das avantgardistische Bild von Lissitzky, das auch auf dem Plakat zu sehen ist. Die meisten Abbildungen im Katalog sind Wiedergaben von Arbeiten der Avantgardisten, nämlich auf 41 der insgesamt 54 Bildtafeln (mehr als die Hälfte), dagegen finden sich nur wenige realistische Arbeiten. Möglicherweise verfolgten die Verfasser des Kataloges ein bestimmtes Ziel: Nach außen sollte die Ausstellung als avantgardistisch erscheinen, obwohl tatsächlich auch die realistische Kunstrichtung gezeigt wurde.
Aufgrund seines Umfangs hat der Abbildungsteil des Kataloges die größte Bedeutung: Während der Text 27 Seiten einnimmt, umfassen die Illustrationen 45 Seiten. Wie wichtig den Verfassern des Kataloges die Bildreproduktion ist, zeigt sich auch an der höheren Qualität des verwendeten Papiers (die Illustrationen wurden auf Kreidepapier gedruckt). Angesichts der Bedeutung des Bildteils ist es umso bemerkenswerter, dass dort so viele avantgardistische Kunstwerke abgebildet sind.
Natürlich fragt sich, warum die Organisatoren auf diesen Teil des Kataloges besonderen Wert legten. Zwei Erklärungen bieten sich an. Erstens war die Erste Russische Kunstausstellung zum Verkauf von Kunstwerken vorgesehen, daher mussten diese durch eine gute Reproduktion ansprechend vorgestellt werden. Zweitens könnten den Künstlern der Abteilung für Bildende Künste, die die Ausstellung organisiert hatten, Bilder wichtiger gewesen sein als kunsttheoretische Texte und Rückgriffe auf die Situation in der Sowjetrepublik, wo nach der Revolution bis dahin museumsfremde Menschen mit der Kunst vertraut gemacht werden

sollten. Erstaunlich ist, dass dieses Konzept für die Berliner Ausstellung beibehalten wurde, obgleich in Berlin mit einem kunsthistorisch interessierten und aufnahmefähigen Publikum zu rechnen war. Der Katalog dient folglich in erster Linie der Präsentation der ausgestellten Kunstwerke und nicht deren Erläuterung.

Eine weitere Frage ist, wie propagandistisch die abgebildeten Kunstwerke mit politischen Motiven waren. Unter „politischen Motiven" verstehe ich die Darstellungen von revolutionären Ereignissen oder Darstellungen mit direkten Aufrufen zur Revolution. Dieser Gruppe sind die Zeichnungen von Kozlinskij "Nacht", Šestopalovas "Straßenkampf" sowie Porzellanarbeiten mit der russischen Inschrift „Gesegnet sei die freie Arbeit" mit der Darstellung eines Bauern, und "Land den Arbeitenden" zuzurechnen. Die Werke von Al'tman "Petrokommune" und „Russland" sind trotz ihres Titels aufgrund der abstrakten Motive ohne Bezug zur Politik und fallen daher nicht in diese Kategorie[247].
Unter den vielen abgebildeten Kunstwerken sind nur wenige direkt den politischen Ereignissen gewidmet, was darauf schließen lässt, dass es in den Werken nicht um Propaganda ging. Auffällig ist dagegen der Dokumentarcharakter der Bilder von Kozlinskij und Šestopalova. Das erinnert an die Arbeiten von Ivan Puni in seiner Einzelausstellung 1921 in der Galerie „Der Sturm", der die politischen Ereignisse ohne Bewertung in Tuschezeichnungen fixiert hatte. Obwohl in der Mitte von Kozlinskijs Zeichnung eine Flagge mit der russischen Aufschrift „Alle Macht den Räten!" zu sehen ist, heißt das nicht, dass es sich um ein Propagandabild handelt. Dagegen spricht, dass die Flagge ein Element im Hintergrund ist, was die Bedeutung der Aufschrift reduziert. Außerdem sind die Straßen auf der Zeichnung leer, es wird die Enge zwischen den Häusern widergegeben, ohne eine einzige Person. Die Zeichnung von Šestopalova zeigt das Chaos der revolutionären Kämpfe, stellt jedoch keine politische Partei besonders heraus.
In den Katalogillustrationen sind die Inschriften auf den Kunstwerken aus Porzellan in russischer Sprache widergegeben, obwohl in der Ausstellung Porzellangeschirr mit Aufschriften auf Deutsch gezeigt wurde[248]. Das macht erkennbar, dass die abgebildeten Kunstwerke nicht der Propaganda dienten.

5.8. Zusammenfassung und Bewertung des Katalogs

Wie die obigen Ausführungen zeigen, war der Katalog zur Ersten Russischen Kunstausstellung 1922 insofern ungewöhnlich, als er die Kunstpolitik thematisierte und nicht nur Informationen zur Ausstellung gab. Ganz deutlich wird das im Vorwort, in dem die Autoren vor allem auf die kunstpolitische Lage in der Sowjetrepublik und nicht auf die Kunsttheorie eingehen. Der Katalog war kein "Reiseführer" durch die Ausstellung mit Informationen über die wichtigsten Kunstwerke und deren eingehender Analyse. Auch die

[247] G. Lukomskij, ein Kunsthistoriker und Künstler, meinte, die Buchstaben RSFSR (übers. UdSSR) auf dem Gemälde „Petrokommune" seien so stark und energisch, dass es keine Kraft gebe, die sie fortschieben oder wanken lassen könnte. So stark und energisch sei das neu entstandene Land. Zitiert und interpretiert nach Lapšin, Pervaja vystavka russkogo iskusstva Berlin 1922, Materialy k istorii sovetsko-germanskich chudožestvennych svjazej (übers.: Die Erste Russische Kunstausstellung 1922 in Berlin. Materialien zur Geschichte der sowjetisch-deutschen Kunstbeziehungen), in: Sovetskoe iskusstvoznanie 82, (übers.: Sowjetische Kunstwissenschaft), Vyp.1 (übers.: H. 1), Moskva 1983, S. 343. Diese Aussage ist mit Vorbehalt zu lesen, da sie damals opportun war.
[248] Lapšin, Pervaja vystavka russkogo iskusstva Berlin 1922, Materialy k istorii sovetsko-germanskich chudožestvennych svjazej (übers.: Die Erste Russische Kunstausstellung 1922 in Berlin. Materialien zur Geschichte der sowjetisch-deutschen Kunstbeziehungen), in: Sovetskoe iskusstvoznanie 82, (übers.: Sowjetische Kunstwissenschaft), Vyp.1 (übers.: H. 1), Moskva 1983, S. 344.

kunsttheoretische Erläuterung hatte im Katalog nur eine Nebenfunktion, denn sie fand sich nur in der Einführung, einem kürzeren Textteil als das Vorwort. Der Katalog musste die Kunstwerke präsentieren und sie zum Verkauf anbieten, was die besondere Rolle der Illustrationen erklärt. Es fragt sich jedoch, ob Werbung die Hauptfunktion des Kataloges war.
Für die russischen Organisatoren war vor allem das „geistige" und weniger das „politische" Ende der Blockade von Bedeutung, was sich aus Šterenbergs Vorwort ableiten lässt. Er strebte eine künstlerische und kulturelle Zusammenarbeit mit den Deutschen an, wozu die Erste Russische Kunstausstellung ein konkreter Schritt sein sollte.
Eine kunsttheoretische Darlegung der neuen Kunstrichtungen in der Sowjetrepublik für die Deutschen sollte der Katalog nicht leisten, da die neusten Kunstbewegungen noch im Entstehen waren und die Avantgardisten offensichtlich gerade nicht vorhatten, ihre Kunstwerke zu erklären. Der Katalog präsentierte diese neue Kunst jedoch sehr gut und stellte die Avantgarde besonders heraus, was sich im Bildteil und auf dem Umschlag manifestierte. Im Textteil ist die Avantgarde jedoch nur knapp erwähnt (und nur in der Einführung) und steht nicht im Zusammenhang mit dem Bildteil. Nach außen (Plakat und Katalog) tritt die Ausstellung als avantgardistisch auf. Da aber in der Sowjetrepublik im Jahr 1922 die Avantgarde ihre führende Rolle allmählich verlor, dürfte aus diesem Grund im Textteil nicht weiter auf sie eingegangen worden sein. Für die Organisatoren der Ersten Russischen Kunstausstellung blieb diese Kunstrichtung trotzdem von großer Bedeutung, was sie aber in einer staatlichen Kunstausstellung nur indirekt zeigen konnten.
Der Katalog der Ausstellung galt der guten Präsentation der avantgardistischen Kunstrichtung zu Verkaufszwecken. Der Katalog war auch nicht zur Propagierung der kommunistischen Ideen für die Deutschen gedacht, obwohl man das im Vorwort von Šterenberg und von Holitscher hätte vermuten können. Zum direkten Handeln rufen die beiden Befürworter der Revolution nicht auf. Auch die Illustrationen im Bildteil haben keinen propagandistischen Zweck. Der Katalog wurde zur Repräsentation der neuen avantgardistischen Kunst veröffentlicht und zeigt darüber hinaus, wie sich die russische Kunst vom Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts bis zum Jahr 1922 entwickelt hatte.

6. Die Inhalte der Ausstellung

Die Erste Russische Kunstausstellung 1922 gab ein verzerrtes Bild vom Kunstleben in der Sowjetrepublik in den ersten Jahren nach der Oktoberrevolution 1917. Das zeigt sich in den Aspekten, auf die im Weiteren eingegangen wird.

6.1. „Leerstellen" in der Ausstellung und die Gründe dafür

In der Ausstellung wurden einige der wichtigsten Exponate nicht gezeigt. So fehlten fast alle Skulpturen, die in Folge der „Monumentalpropaganda" entstanden waren, sowie Arbeiten zu den „Straßendekorationen". Auch Tatlins „Monument der Dritten Internationale" fehlte. Es wurde auch kein „Schwarzes Quadrat" von Malewitsch ausgestellt. In erster Linie wurden Zeichnungen gezeigt, die ja leichter transportiert werden können. Aber ist der Transport nur der einzige Grund dafür, warum einige Exponate nicht gezeigt wurden?
Dem Katalog zufolge wurden nur wenige Skulpturen und zwar viele „Konstruktionen", also abstrakte plastische Werke, und wenige figurative Arbeiten ausgestellt. Auffallend ist, dass außer Salits Skulpturen keine anderen Vertreter der „Monumentalpropaganda" vertreten waren[249]. Dieser Bildhauer war vor der Ausstellung von Lunačarskij für seine Büste von

[249] Da Salits Werke im Katalog unter Nummer 560 und 561 die wenig aussagekräftigen Titel „Sculptur" tragen, lässt sich aus diesen Einträgen nicht erschließen, was konkret ausgestellt wurde.

Garibaldi für die „Monumentalpropaganda“ gelobt worden. Lunačarskij als Mitorganisator der Ausstellung bestätigte seine Wertschätzung, indem er Salit erlaubte, seine Skulpturen in der Ersten Russischen Kunstausstellung auszustellen[250].
Ob das „Schwarze Quadrat“ von Malewitsch (zusammen mit Tatlins „Monument“ nach heutiger Ansicht eine der „Ikonen“ der russischen Avantgarde) präsentiert wurde, bleibt aufgrund der Unklarheiten in den historischen Unterlagen fraglich. Ich nehme an, dass diese Arbeit nicht ausgestellt wurde[251].
Natürlich stellt sich die Frage, warum solche bedeutenden Kunstwerke nicht gezeigt wurden. P. Nisbet vermutet, das „Schwarze Quadrat“ und Tatlins „Monument“ hätten gefehlt, weil das Quadrat nicht verkäuflich und das „Monument“ nicht marktfähig war (Originaltext Nisbet: „to be available to sale, as well as saleable“)[252]. Meiner Einschätzung nach spielten kunstpolitische Gründe die Hauptrolle. Da Lunačarskij und Trockij sich über Tatlins „Monument“ kritisch geäußert hatten[253], war es sehr wahrscheinlich nicht erwünscht, dieses Werk im Rahmen der staatlichen Ausstellung zu zeigen. Auch die anderen plastischen Arbeiten der „Monumentalpropaganda“, außer Salits Werken, wurden höchstwahrscheinlich nicht ausgestellt, weil Lenin die Ausführung seines Auftrages als misslungen betrachtete. Vermutlich fehlte „Das Schwarze Quadrat“ auch in der Ausstellung, weil die sowjetischen Offiziellen dafür kein Verständnis hatten.
Die „Leerstellen“ in der Ausstellung sind also als Konsequenz der politischen Entscheidungen zu verstehen. Das bei Politikern unbeliebte „Monument“ Tatlins und die Skulpturen aus der „Monumentalpropaganda“ dürften nicht ausgestellt worden sein, weil sie die (ihrer Meinung nach) „schwachen“ Kunstwerke in der staatlichen Kunstausstellung nicht zeigen wollten und das künstlerische Schaffen in bestimmten Teilen als negativ bewerteten. Indem sie die vermeintlich „schwachen“ Arbeiten zurückhielten, erhielt ein deutscher Besucher der Ausstellung somit ein verzerrtes Bild des künstlerischen Schaffens.

---

[250] Zu Lunačarskijs positiver Einschätzung von Salits Arbeiten und den Arbeiten der Petrograder Bildhauer siehe bei Lunačarskij, A.V., Lenin i iskusstvo (übers.: Lenin und Kunst), in: Anisimov, I.I., Bel'čikov, N.F., und andere (Hrsg.), A.V. Lunačarskij. Sobranie sočinenij v vos'mi tomach (übers.: A.V. Lunačarskij. Gesammelte Werke in acht Bänden), T.7 (übers.: B.7), Moskva 1967 oder Lunačarskij, Ob izobrazitel'nom iskusstve (übers.: Lunačarskij. Über die bildende Kunst), T. 2 (übers. B.2), o.O. 1967, S. 7-12. „К сожалению, памятник в Петрограде разбился и не был возобновлен. Вообще большинство хороших петербургских памятников по самой хрупкости материала не могло удержаться, а я помню очень неплохие памятники, например, бюсты Гарибальди, Шевченко, Добролюбова, Герцена и некоторые другие“.
[251] Wie aus dem Brief von Malewitsch an Šterenberg vom 16. Februar 1921 ersichtlich, schlug Malewitsch vor, die von ihm zur Ausstellung vorgeschlagenen Werke, nämlich das „Schwarze Quadrat“, der „Schwarze Kreis“, die „Schwarzen Kreuzartigen Flächen“ und das „Weiße Quadrat“ im Katalog als „Suprematismus. 1913 Jahr. Russland“ zu bezeichnen. Seinem Wunsch entsprechend wurden drei seiner Arbeiten unter den Katalognummern 123,124 und 125 in dieser Weise betitelt, was es jedoch schwierig macht zu verstehen, welche Motive die Gemälde hatten. Auch die Zoll-Liste, die den deutschen Behörden beim Eintreffen der Waggons mit den Kunstwerken vorgelegt wurde, verzeichnete abstrakte Titel wie „Kreis/Messerschleifer/Komposition/Gegenstandslos/Geometrische Figuren“, aus denen nicht erkennbar wird, ob darunter auch das „Schwarze Quadrat“ fällt. Andrei Nakov, gestützt auf V. Poljanskij, meint, es sei das „Rote Quadrat“ und nicht das „Schwarze“ ausgestellt gewesen. Vgl. Nakov, A., The last exhibition which was the „First“, in: The 1st Russian show. A Commemoration of the van Diemen exhibition, Aust. Kat. Annely Juda Fine Art, London 1983, p. 36 und Adkins, Helen, Erste Russische Kunstausstellung, Berlin 1922, in: Roters, Eberhard (Hrsg.), Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland, Köln 1988, S. 195, Anm. 44. Ich gehe davon aus, dass das „Schwarze Quadrat“ fehlte, denn Besucher der Ausstellung erwähnten es nicht. Das „Weiße Quadrat“ wurde ausgestellt, was aus dem Katalog zur Ausstellung sowie aus dem Artikel von Paul Westhaim „Die Ausstellung der Russen“ in „Das Kunstblatt“ hervorgeht (Berlin 1922, S. 498).
[252] Nisbet 1983, S. 71.
[253] vgl. Drengenberg, Hans-Jürgen, Politik gegenüber den bildenden Künsten, in: Oskar Anweiler, Karl-Heinz Ruffmann (Hrsg.), Kulturpolitik der Sowjetunion, Stuttgart 1973, S.263.

6.2. Exponate und deren Schöpfer

Die am zahlreichsten vertretenen Kunstgattungen in der Ausstellung waren Zeichnungen, genauer gesagt und wie im Katalog bezeichnet „Aquarelle/ Zeichnungen/ Holz- und Linoleum-Schnitte/ Kupferdrucke/ Plakate/ Architektur- und Theater-Entwürfe“. Die im Katalog genannten „Gemälde“, „Skulpturen“, „Porzellane/ Glas/ Dekorative Arbeiten/ Halbedelsteine“ waren mit weniger Exponaten vertreten. Ebenfalls fehlten in der Sowjetrepublik geschaffene Straßendekorationen, wie erwähnt. Šterenberg erklärte im Vorwort zum Katalog diesen Mangel damit, dass es „unsinnig wäre“, sie auszustellen[254]. Man kann seine Worte unterschiedlich interpretieren. Einerseits meinte er vermutlich, Straßendekorationen gehörten in Außen- und nicht in Innenräume wie Museen oder Galerien. Andererseits spielten dabei wohl rein technisch-organisatorische Gründe eine Rolle, denn die großformatigen Ausschmückungen der Straßen sind schwieriger ins Ausland zu bringen und dort zu zeigen als im Format kleinere Arbeiten.
Es ist jedoch zu berücksichtigen, dass die Zeichnungen in der Ausstellung sich nach ihrer Funktion unterschieden. Sie stellten zum Beispiel Architektur-, Theater- und Kostümentwürfe dar. Als Beispiel seien Gabos „Architektonischer Entwurf für ein Elektrizitätswerk zur Elektrifizierung Rußlands“ (Katalognummer 309), Ermolaevas Dekorationen zur Oper „Sieg über die Sonne“ (Katalognr. 302), Ėxters Kostümskizzen für „Romeo und Julia“ von Shakespeare angeführt. Trotz unterschiedlicher Funktion der Zeichnungen (die wegen ihrer Funktionen zu unterschiedlichen Gattungen wie Architektur, Theaterdekorationen als Vorstudien gelten könnten) ergab sich in der Ausstellung ein unvollständiges Bild des künstlerischen Schaffens in der Sowjetrepublik, da Architektur und Theaterdekorationen nicht vollständig ausgestellt wurden. Ein deutscher Besucher könnte den Eindruck gewonnen haben, in der Sowjetrepublik würden überwiegend Zeichnungen geschaffen, was nicht der Realität entsprach.
Die Erste Russische Kunstausstellung umfasste sowohl Kunstwerke der aus der Sowjetrepublik inoffiziell ausgewanderten und zum Zeitpunkt der Ausstellung in Deutschland lebenden Künstler wie I. Puni, K. Boguslavskaja, N. Milliotti als auch die der offiziell ausgereisten Kandinskiy, Chagall, Gabo. Auch während der Ausstellung in anderen Ländern lebende Künstler wie D. Burljuk (USA), V. Bubnova (Japan)[255] waren mit ihren Arbeiten vertreten. Kunstpolitisch bedeutsam sind darunter in erster Linie Puni, Boguslavskaja, Milliotti, Kandinskiy, Chagall und Gabo, die nicht zuletzt aufgrund ihrer politischen Ansichten das Land verlassen hatten, während Burljuk in den USA noch für den Kommunismus plädierte und Bubnova auf Einladung ihrer Schwester nach Japan gefahren war und im Jahr 1958 in die Sowjetunion zurückkehrte. Auch in der Integration der Künstler-Migranten, die Emigranten wurden, spiegelt sich die kunstpolitische Zwiespältigkeit.
Als Erklärung bietet sich an, dass es für die Organisatoren der Ausstellung einfach und praktisch war, schon in Berlin befindliche Künstler einzuladen. Einer der Emigranten, nämlich Gabo, wurde im Katalog in der Einführung zur Ausstellung sogar besonders hervorgehoben. Dass in der Ausstellung Exponate vieler Emigranten ausgestellt wurden, der Textteil des Kataloges über sie berichtet und Reproduktionen ihrer Kunstwerke abgebildet waren, ist ein Hinweis darauf, dass das Werk der ausgewanderten Kunstschaffenden von offizieller sowjetischer Seite jedenfalls toleriert und für ihre Zwecke genutzt wurde. Die

[254] Erste Russische Kunstausstellung, Aust.-Kat. Galerie van Diemen und Co Berlin, Berlin 1922, S. 4.
[255] Die biographischen Angaben stützen sich auf O. Lejkind und D. Severjuchin, Iskusstvo i architektura russkogo zarubež'ja, Internetportal nach dem entsprechendem Buch http://www.artrz.ru. Die Internetseiten http://www.artrz.ru/search/бубнова%20в/1804782740.html, http://www.artrz.ru/search/бурлюк/1804782772.html (Letzter Zugriff: 30.01.2017) und Lapšin 1983, S. 339. Dabei erwähnte der Letztgenannte irrtümlich Salit, der nicht in Deutschland, sondern in Riga von der litauischen Regierung 1923 eingeladen wurde.

Teilnahme dieser Künstler zeigt aber nicht, dass sie mit dem kommunistischen Regime einverstanden waren.

6.3. Der Umgang mit dem künstlerischen Erbe

Neben Kunstwerken, die nach der Oktoberrevolution 1917 geschaffen worden waren, wurden bei der Ersten Russischen Kunstausstellung auch prärevolutionäre Arbeiten gezeigt. Als Beispiel und auf Lapšin Bezug nehmend seien angeführt: „Al'tmans „Kopf des jungen Juden", Gabos „Konstruktiver Kopf", Kul'bins „Der Heilige Georg", Le Dentus „Kurvenüberhöhung mit dem Auto" und „Kopf eines Pferdes", Tatlins Skizze „Wald" zur Oper „Ein Leben für den Zaren", Dobužinskijs Skizze zum Theaterstück nach Turgenev „Ein Monat auf dem Lande", Archipenkos prärevolutionäre Kunstwerke, Malewitsch's „Messerschleifer", Lentulovs Selbstporträt, Rosanovas Lithographie-Folge „Der Krieg".[256]
P. Nisbet vertritt die Ansicht, durch die Aufnahme dieser Werke zeige die sowjetische Regierung Respekt vor Errungenschaften aus der Vergangenheit. Die Ausstellung dokumentiere die Fortsetzung der künstlerischen Tradition[257]. Zwar ist dem zuzustimmen, dennoch ist festzuhalten, dass damit eher einem Anliegen der Politiker als dem der avantgardistischen Künstler entsprochen wurde. Die avantgardistischen Künstler lehnten die traditionelle Kunst und die Vergangenheit radikal ab. Sie wurden entgegen ihrer Zielvorstellung genötigt, ihre Arbeiten zusammen mit denen der „alten" Schule auszustellen.
Jedoch kann nicht geleugnet werden, dass die „neue" Kunst sich auf dem Boden der alten entwickelt hatte. Ohne das vorrevolutionäre Schaffen hätte es keine postrevolutionäre Kunst gegeben. Um ein Gesamtbild des künstlerischen Lebens in der Sowjetrepublik zeigen zu können, was die Organisatoren der Ausstellung anstrebten, mussten sie dem Publikum auch die vorrevolutionäre Kunst darbieten. Zudem waren die vorrevolutionären Künstler mit den postrevolutionären identisch[258]. Nicht nur die Oktoberrevolution hatte Änderungen in ihrer Kunst herbeigeführt, sondern die Kunstentwicklung insgesamt. Außerdem waren seit der Oktoberrevolution bis zum Jahr 1922, dem Jahr der Eröffnung der Ausstellung, nur 5 Jahre vergangen. Ohne die vorrevolutionären Kunstwerke wäre so eine umfangreiche Ausstellung nicht realisierbar gewesen, einfach weil es an geeigneten Exponaten fehlte.
Daher geht es meines Erachtens nicht nur um den Respekt der Regierung gegenüber der künstlerischen Vergangenheit, sondern auch um sozusagen technische Gründe, sowie um den Wunsch, dem deutschen Publikum einen umfassenden Überblick über die sowjetische Kunst zu verschaffen, was letzten Endes zu der Ausstellung geführt hatte, die dann 1922 in Berlin zu sehen war.

Zusammenfassend lassen sich folgende Aussagen über die Ausstellung treffen: Dass in einer staatlichen Ausstellung Exponate ausgewanderter Künstler gezeigt werden, ist zunächst überraschend. Bemerkenswert ist auch, dass die neuen Machthaber in der ersten internationalen Ausstellung russischer Kunst nach dem Ersten Weltkrieg Werke zeigen ließen, die noch vor der Oktoberrevolution geschaffen worden waren. Zudem wurde bei den postrevolutionären Arbeiten eine nicht durchweg nachvollziehbare Auswahl getroffen, sodass nicht alle der wichtigsten Kunstwerke der Avantgarde vertreten waren.

---

[256] Lapšin 1983, S. 339, 345; Illustrationen und Datierungen zu Malewitsch, Lentulov, Rosanova s. Roters, Eberhard (Hrsg.), Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland, Köln 1988, S. 191, 202, 210.
[257] Nisbet, Peter, Some facts on the organizational history of the van Diemen exhibition, in: The 1st Russian show. A Commemoration of the van Diemen exhibition, Aust.-Kat. Annely Juda Fine Art, London 1983, p. 71.
[258] Das sind nicht nur die sich schon früh zur Avantgarde zählenden Künstler, sondern auch die „Realisten" .

Dem deutschen Publikum dürfte sich dieses Bild vom künstlerischem Stand und den künstlerischen Entwicklungen in der Sowjetrepublik geboten haben:

1) Die bolschewistische Regierung unterstützt auch im Ausland lebende russische Künstler und toleriert sie;
2) Die neue Regierung respektiert das künstlerische Erbe und das Kunstschaffen vor 1917;
3) Es werden in der Sowjetrepublik viele unterschiedliche Kunstrichtungen unterstützt, keine dominiert.

Dieses Bild entspricht jedoch nicht der realen Situation in der Sowjetrepublik.
Die Erste Russische Kunstausstellung wurde als ein Instrument für politische Propaganda benutzt und sollte dem deutschen Publikum ein positives Bild vom kommunistischen Regime vermitteln.

7. Beschreibung der Ausstellung

7.1. Gestaltung der Ausstellung

Die nachstehende Beschreibung der Ausstellungsräume bezieht sich vor allem auf die Säle mit Arbeiten der Avantgardisten, über die nicht nur die besten Beschreibungen von Ausstellungsbesuchern vorliegen[259], sondern die auch von dem deutschen Korrespondenten und Fotografen Willy Römer fotografisch dokumentiert wurden[260]. Die Beschreibung der Räume mit Arbeiten der Realisten wird wegen fehlender Unterlagen vernachlässigt.
Die Ausstellung hatte einen Umfang von mehr als 700 Kunstwerken mit etwa 163 Künstlern, was die Präsentation der Exponate beeinflusste. Zum Beispiel wurden Skulpturen und Gemälde aus Platzmangel in demselben Raum gezeigt, d.h., in einem Raum befanden sich Kunstwerke unterschiedlicher Gattungen. Es lässt sich nicht nachweisen, ob dafür kunsttheoretische oder rein praktische Gesichtspunkte ausschlaggebend waren. Letzteres ist jedoch naheliegend. Dafür spricht im Übrigen, dass auch bei der Ersten Staatlichen Freien Ausstellung im Jahr 1919 in Petrograd, im sowjetischen Russland, Skulpturen ebenso wie Gemälde in einem Raum gezeigt worden waren[261]. Auch dort dürfte Platzmangel gegenüber kunsttheoretischen Erwägungen entscheidend gewesen sein, die sich im Heimatland der avantgardistischen Künstler andernfalls sicherlich durchgesetzt hätten.
Auch die Art der Hängung dürfte ein Kompromiss zwischen Anzahl der Objekte und räumlichen Gegebenheiten gewesen sein. Wie die historischen Fotoaufnahmen zeigen, wurden die Gemälde oder Zeichnungen in nur geringem Abstand voneinander dargeboten, nämlich in zwei oder drei Reihen neben- bzw. übereinander. Ein bestimmtes Meisterwerk

[259] Majakovskij oder ein anderer Autor mit dem Initial „M“, Vystavka izobrazitel'nogo iskusstva RSFSR v Berline (übers.: Ausstellung der Bildenden Kunst der UdSSR in Berlin), in: Arutčeva, V.A., Papernyj, Z.S. (Hrsg.), Vladimir Majakovskij. Polnoe sobranie sočinenij v trinadcati tomach (übers.: Vladimir Majakovskij. Sämtliche Werke in 13 Bänden), T.4 (übers.: B. 4), 1922-Februar 1923, Moskva 1957. Zum Zweifel an Majakovskij als Verfasser des Artikels siehe im selben Band. Über die 1. Russische Kunstausstellung, siehe auch Simon Karlinsky und Jean-Claude Marcadé, Boris Poplawsky: unpublished notes, in: Art International – the Lugano Review, Mai 1974, Nr. 18/5.
[260] Das Archiv von Willy Römer wurde von der Stiftung Preußischer Kulturbesitz gekauft und wird von der ihr angehörenden „bpk-Bildagentur“ verwaltet (Stand: Februar 2017).
[261] Šterenberg, Otčët o dejatel'nosti Otdela Izobrazitel'nych Iskusstv Narkomprosa, (übers.: Bericht über die Tätigkeit der Abteilung für Bildende Künste beim Narkompros), in: Izobrazitel'noe iskusstvo 1, 1919 (übers.: Bildende Kunst), S. 76.

oder Ausstellungsobjekt wurde nicht hervorgehoben, aufgrund der Art ihrer Präsentation erschienen alle Arbeiten gleichberechtigt. Es fällt auf, dass die Exponate nicht in der sogenannten „Petersburger Hängung“, sondern nur in zwei oder drei Reihen gehängt waren, was ihre mögliche Anzahl pro Raum stark einschränkte. Aus den zugänglichen Unterlagen ist nicht ersichtlich oder ableitbar, weshalb diese Art der Hängung gewählt wurde. Zur Erklärung bietet sich an, dass es in der Galerie van Diemen zahlreiche Ausstellungsräume gab, in denen sehr viel mehr Exponate dargeboten wurden als fotografisch dokumentiert. Dadurch wäre eine „lockere“ Hängung möglich und sinnvoll gewesen. Oder aber es ist H. Richter beizupflichten, demzufolge Zeichnungen zum Teil in Alben beziehungsweise im Kunstgewerbemuseum ausgestellt waren[262]. Dafür spricht im Weiteren, dass überhaupt mehrheitlich Zeichnungen und nicht Gemälde ausgestellt wurden, wie aus dem Verzeichnis im Katalog ersichtlich ist. Diese Frage lässt sich jedoch wegen der unzureichenden fotographischen Dokumentation nicht abschließend beantworten.

7.2. Räumliche und inhaltliche Aufteilung der Kunstwerke

Die Erste Russische Kunstausstellung 1922 nahm 2 Stockwerke der Galerie van Diemen ein. Wie sich Besucher erinnerten, befanden sich die Exponate der realistischen Kunstrichtung im Erdgeschoss, die Arbeiten der Avantgardisten im ersten Stock[263]. Auf jedem Stockwerk gab es höchstwahrscheinlich zusätzlich Einzelräume, in denen entweder nur Kunstwerke nach Meinung der Ausstellungsmacher besonders wichtiger Künstler oder Themenkomplexe gezeigt wurden. Lapšin erwähnt Einzelräume für Falk, Rožděstvenskij und Arbeiten der Produktionskunst. Er stützt sich dabei auf Erinnerungen eines Ausstellungsbesuchers namens Dmitriev[264]. Obwohl es bei diesen beiden Angaben um Einzelräume auf dem Stockwerk mit den avantgardistischen Kunstwerken geht, dürfte es auch auf dem unteren Stockwerk Einzelräume gegeben haben[265].

7.3. Gestaltung der Räume

Die Räume in der Galerie van Diemen hatten unterschiedliche Grundrisse. Zum Beispiel war ein Raum auf dem Stockwerk mit den Avantgardisten nicht rechteckig, sondern wies eine begradigte Ecke auf, wie das Foto der Organisatoren der Ausstellung erkennen lässt (Abb. 25). Die Fußböden waren entweder Bohlenböden oder mit hellgrauem Teppich ausgelegt. An der Decke waren die „Hängenden Raumkonstruktionen “ von Rodčenko an Seilen in unterschiedlicher Höhe angebracht, sodass sie sich frei in der Luft bewegen konnten (Abb. 26).

---

[262] Richter, Horst, Die Erste Russische Kunstausstellung, in: Roters, Eberhard (Hrsg.), Stationen der Moderne. Kommentarband zu den Nachdrucken der zehn Ausstellungskataloge, Köln 1988, S. 115 und S. 127f., Anm. 62.

[263] Majakovskij oder der Autor mit dem Initial „M“, Vystavka izobrazitel’nogo iskusstva RSFSR v Berline (übers.: Ausstellung der Bildenden Kunst der UdSSR in Berlin), in: Arutčeva, V.A., Papernyj, Z.S. (Hrsg.), Vladimir Majakovskij. Polnoe sobranie sočinenij v trinadcati tomach (übers.: Vladimir Majakovskij. Sämtliche Werke in 13 Bänden), T.4 (übers.: B. 4), 1922-Februar 1923, Moskva 1957.

[264] Quelle: Dmitriev, Pervaja russkaja chudožestvennaja vystavka v Berline (übers.: Die Erste Russische Kunstausstellung in Berlin); in: Nakanune (übers.: „Tag zuvor“), 24 oktjabrja 1922 (24. Oktober 1922), Nr. 167 (übers.: „Tag zuvor“). Zitiert nach Lapšin, Pervaja vystavka russkogo iskusstva Berlin 1922, Materialy k istorii sovetsko-germanskich chudožestvennych svjazej (übers.: Die Erste Russische Kunstausstellung 1922 in Berlin. Materialien zur Geschichte der sowjetisch-deutschen Kunstbeziehungen), in: Sovetskoe iskusstvoznanie 82, (übers.: Sowjetische Kunstwissenschaft), Vyp.1 (übers.: H. 1), Moskva 1983, S. 343.

[265] Die zugänglichen Materialien erlauben es nicht, das Erdgeschoss zu rekonstruieren, da die Fotoaufnahmen nur das Stockwerk mit den avantgardistischen Kunstwerken zeigen.

Die Wände waren – soweit fotografisch dokumentiert – vom Boden bis in halbe Höhe dunkel, darüber und bis zur Decke hell und ohne Dekoration oder Verzierung. Letzteres ist für ein Stockwerk mit avantgardistischen Arbeiten überraschend, zumal wenn man sich die Raumgestaltung für Punis Ausstellung ins Gedächtnis ruft. Die Schwarz-weiß-Fotoaufnahmen lassen nicht erkennen, ob es sich bei den dunklen Wandflächen um Holzpaneele oder um einen Anstrich in einem dunklen Farbton oder in Schwarz handelt.
Die Kunstwerke waren an den Wänden nicht „in Linie" angebracht. Zeichnungen und Gemälde in kleinerem Format hingen neben größeren, so dass ihre Ober- oder Unterkanten unterschiedliche Linien im größeren Format fortsetzten. Daneben gab es eine „stufenförmige" Hängung, wobei an einer Wand Exponate in abfallender oder auch aufsteigender Linie von „groß" nach „klein" oder umgekehrt angebracht waren. Insgesamt ist hier von einer „künstlerischen Hängung" zu sprechen (Abb. 25, Abb. 26). Es gab keine Schilder mit Titeln der Kunstwerke.

Bei der Gestaltung der Ausstellung haben die Ausstellungsmacher in ihrer Eigenschaft als Maler nicht nur die Größe der Kunstwerke, sondern auch deren Formen berücksichtigt. Das heißt, die Präsentation war „komponiert". So fällt auf den Fotoaufnahmen mit Arbeiten von Al'tman auf, dass sein rundes Gemälde „Material-Auswahl" links von der rechteckigen „Petrokommuna" und über quadratischen Zeichnungen hängt (Abb. 27). Zusätzlich wurde rechts vom Gemälde „Petrokommuna" ein schmales, rechteckiges hohes Piedestal gestellt. Trotz der unterschiedlichen Formen aller dieser Ausstellungsobjekte erscheinen sie aufeinander abgestimmt und passen zueinander. Die Fotoaufnahme der Organisatoren der Ausstellung zeigt im Hintergrund ein schmales, hohes Piedestal mit einer kleinen Skulptur darauf und nicht etwa ein breiteres, niedrigeres Postament wie das für das große plastische Werk „Konstruktiver Torso" von Gabo, das im Vordergrund links von Šterenberg zu sehen ist. Die vertikalen, schmalen Formen des höheren Piedestals stimmten offensichtlich nach Meinung der Ausstellungsmacher mit den großen Gemälden besser überein als die breiten Formen des niedrigeren Piedestals (Abb. 25).

In den Ecken oder auch in der Mitte der Räume befanden sich Postamente für Skulpturen. Sie waren unterschiedlich hoch und breit und entweder pyramidenförmig oder rechteckig. Einige hatten eine dunkle Fußleiste[266]. Die Skulpturen wurden auf den Piedestalen ohne Glas präsentiert. Sie standen entweder en face zum Betrachter oder manchmal leicht zur Seite gedreht. Einige Piedestale waren nicht parallel zu den Wänden eines Raumes positioniert, sondern leicht gedreht. So ist auf der Fotoaufnahme, die die wichtigsten Organisatoren der Ausstellung zeigt, auch eine Skulptur zu sehen, die im Hintergrund in der Ecke im Profil auf einem Piedestal steht. Dieses Piedestal mit der Skulptur scheint aus der Ecke in die Mitte des Raumes hervorzutreten. Die Skulptur wirkt dynamisch. Die Ecke des Raumes scheint sich „auszudehnen" und der Raum bekommt größere Tiefe (Abb. 25).
In den Räumen befanden sich auch einige niedrigen Korbsessel, die mit ihren Arm- und Rückenlehnen eine Linie bildeten. Es gab jedoch auffallend wenige Sitzplätze, vermutlich wiederum mit Rücksicht auf den Platzmangel.

7.4. Besonderheiten der Raumgestaltung

Die besondere Platzierung der Skulpturen auf den Piedestalen und deren Positionierung im Raum wurde bereits angesprochen. Die Fotografie, die einen Raumausschnitt der Ausstellung wiedergibt, zeigt z.B. Gabos in der Ecke stehenden „Torso" in leicht gedrehter Position (Abb. 26). Auf einer anderen Fotoaufnahme der Organisatoren der Ausstellung ist im Hintergrund

[266] wie z.B. auf dem Foto eines Raumausschnittes zu erkennen (Abb. 26).

eine Skulptur zu sehen, die auf dem Piedestal vollständig zur Seite gekehrt ist (Abb. 25). Diese Art der Positionierung gab den Skulpturen eine noch plastischere Wirkung. Das Licht, das die Formen der Skulpturen unterschiedlich betonte, unterstützte diesen Eindruck. Auffällig ist die Form der Piedestale, die auf die jeweilige Skulptur eingeht, sowie deren oben beschriebene besondere Platzierung auf den Piedestalen. Skulptur und Piedestale waren als Einheit konzipiert, sie bildeten ein Gesamtkunstwerk.
Auch die Hängung in dieser Ausstellung war bemerkenswert. Da die Künstler selbst die von ihnen geschaffenen Kunstwerke ausstellten, konnten sie diese auch ihren Vorstellungen entsprechend platzieren. So hing in einer Ecke des Raumes Gabos „Konstruktiver Kopf Nr. 3 (Kopf in der Nische)", der nur an dieser Stelle und nicht an der flachen Wand ausgestellt werden kann, weil die dreieckige Nische Bestandteil des Kunstwerkes ist. Die Hängung der Objekte war kompositorisch abgestimmt, als wären sie „Tupfer" auf einer Leinwand. Die Hängungsprinzipien dafür hatte K. Malewitsch formuliert, der in seinem 1919 veröffentlichten Artikel „Achse der Farbe und des Volumens" schrieb: „... die Museumswände sind Oberflächen, auf denen die Kunstwerke so angebracht werden sollten, wie kompositionelle Formen auf der malerischen Oberfläche, das heißt wenn auf einer malerischen Oberfläche eintönige Formen entstehen, dann wird dadurch die Anspannung im Kunstwerk geschwächt, dasselbe Prinzip gilt auch umgekehrt"[267]. Dieses Prinzip der Hängung nach Formen zeigt sich in der oben erwähnten stufenweisen Hängung der Gemälde, wie sie auf der Fotografie der Organisatoren der Ausstellung rechts vom Betrachter zu sehen ist (Abb. 25). Auch die Fotografie mit Al'tman im Vordergrund und den Kunstwerken mit unterschiedlichen Formen im Hintergrund ist dafür beispielhaft (Abb. 27).
Die Hängung der Kunstwerke war dreidimensional. Einige Arbeiten wurden in Rahmen, andere ohne Rahmen ausgestellt, einige waren an den Wänden mit Nägeln, andere mit Reißzwecken befestigt. Durch die unterschiedlichen Rahmen und die unterschiedliche Befestigung traten die Kunstwerke mehr oder weniger aus der Wand hervor, was ihnen unterschiedliche Volumina verlieh. Dabei ist unklar, ob die Rahmen der Kunstwerke wegen finanzieller Einschränkungen fehlten oder ob die Ausstellungsmacher einige Kunstwerke gerade ohne Rahmen zeigen wollten, um ihnen Dreidimensionalität zu geben.
Bemerkenswert ist, dass einige dreidimensionalen Kunstwerke wie Tatlins „Konterrelief", Gabos „Konstruktiver Torso", Gabos „Konstruktiver Kopf Nr.3", Rodčenkos „Hängende Raumkonstruktionen" in der Nähe der zweidimensionalen suprematistischen Arbeiten von Lissitzky ausgestellt wurden (Abb. 26). Diese Nachbarschaft gab auch den zweidimensionalen Arbeiten mehr Volumen, weil sie mit den dreidimensionalen Arbeiten kontrastierten. Eine andere Erklärung für diese Art der Hängung wäre, dass die Ausstellungsmacher die zweidimensionalen suprematistischen Kunstwerke von Lissitzky als dreidimensionale Arbeiten auffassten. Sie waren mit den kunsttheoretischen Grundsätzen dieser Künstler (Tatlin, Rodčenko, Lissitzky) gut vertraut und platzierten möglicherweise ihre Arbeiten deshalb nebeneinander. Aus den historischen Unterlagen geht jedoch nicht hervor, ob die Gestaltung dieser Wand tatsächlich auf diesen Prinzipien basierte.

Für die allgemeine Gestaltung der Ersten Russischen Kunstausstellung ist, wie bereits ausgeführt, die Dynamik kennzeichnend, die aus der Platzierung der Kunstwerke resultiert. Zum einen befanden sich in einem Ausstellungsraum unterschiedliche Kunstgattungen. Einige Skulpturen standen in Ecken, andere in der Mitte von Räumen. Sie waren auf den Piedestalen in besonderer Weise platziert, wie schon erwähnt, nämlich mit ihrer Standfläche nicht parallel zur Oberkante eines Piedestals, sondern dagegen gedreht, wodurch sie auf den Betrachter dynamischer wirkten. Die „hängenden Raumkonstruktionen" von Rodčenko, zum anderen,

[267] zit. nach Kazimir Malevič, Os' cveta i ob''ëma (übers.: Achse der Farbe und des Volumen), in: K. Malevič, Čërnyj kvadrat (übers.: „Schwarzes Quadrat"), Sankt-Peterburg 2014, S.49; Originaltext – Izobrazitel'noe iskusstvo (übers.: Bildende Kunst) 1, Petrograd 1919, S.27-30.

schwebten auf unterschiedlichnen Höhen im Raum, wodurch dessen Strukturierung und Dynamisierung erreicht wurde. Auch die Hängung der Kunstwerke war dynamisch, insofern die Arbeiten an den Wänden nicht “in Linie” hingen. Die erwähnte “stufenförmige” Hängung in abfallender oder aufsteigender Linie, wie auf dem Foto der Organisatoren der Ausstellung zu sehen, “zeichnete” an den Wänden keine parallelen, sondern schräge Linien zum Fußboden. Auch diese Schrägen trugen zur Dynamik bei.
Interessant ist das Augenmerk auf Vertikale und Horizontale bei der Platzierung der Kunstwerke. Die Fotoaufnahme mit Al’tman im Vordergrund zeigt im Hintergrund durchgezogene horizontale Linien der Zeichnungen im kleineren Format in der untersten Reihe und vertikale Linien des Sockels für eine Skulptur und das Gemälde rechts von Al’tman. Das andere Foto der Organisatoren der Ausstellung zeigt eine „stufenförmige“ Hängung horizontal und die vertikale Hängung von zwei Arbeiten hinter Al’tman. Dieses Zusammenspiel von Horizontalen und Vertikalen bewirkt die Dynamik der Ausstellung.
Kennzeichnend für die Arbeit der russischen Avantgardisten waren die Betonung von und das Spiel mit geometrischen Formen. Beides findet sich nicht nur in den 1922 in Berlin ausgestellten Kunstwerken, sondern gleichfalls in der Gestaltung des avantgardistischen Teils der Ausstellung, eben in der Hängung der „Bilder“, der Platzierung von Skulpturen und im spezifischen Umgang mit Dreidimensionalität. So verstärkte die oben erwähnte Drehung von Skulpturen auf den Oberflächen von Piedestalen deren Dreidimensionalität. Durch die Hängung in Rahmen oder rahmenlos „sprangen“ die Kunstwerke entweder aus der Wand vor oder sie wirkten aufgrund ihrer Rahmenlosigkeit flächiger. Auch die Befestigung entweder mit Reißzwecken oder mit Nägeln machte die Hängung plastischer, weil die an Nägeln befestigten Kunstwerke aus den Wänden hervortraten, anders als die mit Reißzwecken angebrachten Arbeiten. Nicht zuletzt intensivierte die kontrastive Hängung von zweidimensionalen und dreidimensionalen Kunstwerken das dreidimensionale Erscheinungsbild der Ausstellung.
Dynamik und Dreidimensionalität sind Merkmale avantgardistischer Kunst im Unterschied zu Statik und Zweidimensionalität der realistischen Kunstrichtung. Die Dreidimensionalität ist für die avantgardistische plastische Kunst von besonderer Bedeutung, denn ein skulpturiertes Objekt kann aus allen Perspektiven betrachtet werden. Es „entfaltet“ sich dabei dem Betrachter relativ zu dessen Blickwinkel und entsteht in seiner Raumform sozusagen in jedem Augenblick der Betrachtung neu.
Erstaunlicherweise waren trotz der allgemein avantgardistischen Gestaltung der Ausstellung die Wände der Ausstellungsräume ohne Verzierungen, neutral. Im Vergleich mit der Einzelausstellung Iwan Punis 1921 in H. Waldens Galerie „Der Sturm“ fällt auf, wie einfach die Wände bei der Ersten Russischen Kunstausstellung in Berlin gehalten waren: Es finden sich keine einzelnen Buchstaben, keine schrägen Linien und große Buchstaben, keine geometrischen Figuren. Während die Wände der Einzelausstellung Punis avantgardistisch erscheinen, sind die Wände der Ausstellung 1922 eher konventionell.
Die Gestaltung der Ersten russischen Kunstausstellung in Berlin 1922 zeigt also sowohl avantgardistische als auch realistische Merkmale.

8. Kunstpolitische Einflüsse auf die Gestaltung der Ausstellung

Genauso wie Kunstwerke und Künstler lässt sich eine Kunstausstellung als Totalität anhand ihrer Gestaltung einer Kunstrichtung zuordnen, da eine Ausstellung nie nur rein technisch, sondern auch künstlerisch-ästhetisch gestaltet wird. Es ist zu fragen, welche Zuordnung die Erste Russische Kunstausstellung in Berlin 1922 aufgrund ihrer Gestaltung erlaubt und ob ein und gegebenenfalls welcher Zusammenhang mit der damaligen Tendenz der sowjetischen Kunstpolitik besteht.

Aufgrund ihrer avantgardistischen Charakteristika einerseits und der Rolle des Staates bei dieser Ausstellung andererseits liegt die Vermutung nahe, dass die Avantgarde in der Sowjetunion 1922 kunstpolitisch noch Zuspruch fand. Da die Ausstellung jedoch nicht rein avantgardistisch gestaltet war, sondern auch realistische Merkmale hatte, ist zu schließen, dass zu diesem Zeitpunkt in der Sowjetrepublik künstlerische Vielfalt erwünscht war.
Aus der Auswahl von nicht nur avantgardistischen, sondern auch realistischen Kunstwerken für die Erste Russische Kunstausstellung und auch deren Dokumentation im Katalog auf den Bildtafeln ließe sich auf eine besondere Bedeutung des Realismus in dieser Ausstellung schließen. Es sind jedoch einige Ungereimtheiten auffällig; Zwar waren im Katalog neben den avantgardistischen auch die realistischen Kunstwerke abgebildet, es überwogen jedoch die Abbildungen von Arbeiten der Avantgardisten. So zeigte das Umschlagbild ein avantgardistisches und kein realistisches Bild und auch das Plakat zur Ausstellung war avantgardistisch. Es stellt sich die Frage, wie sich der Realismus in der Gestaltung der Ausstellung ausprägte und insgesamt, ob bei der Gestaltung der Ausstellung eine Kunstrichtung dominierte. Allgemeiner gesagt: Wurden Avantgarde und Realismus gleich- oder nicht gleichwertig präsentiert, wurde eine Kunstrichtung besonders hervorgehoben? Sollte auf eine Kunstrichtung mehr Gewicht gelegt worden sein, würde das auf eine kunstpolitische Vorrangstellung hinweisen.
Es fällt auf, dass sich die avantgardistischen und die realistischen Arbeiten auf unterschiedlichen Stockwerken befanden. Besucher der Ausstellung erinnerten sich an die besondere Hervorhebung der avantgardistischen Räume nicht nur durch die Anordnung auf den Stockwerken, sondern auch durch besondere Beleuchtung. So schrieb der emigrierte russische Dichter Boris Poplavskij: „Alle Maler der mehr oder weniger „rechten“ Gruppe sind in fast völlig abgedunkelten Räumen (oder Durchgängen) zu sehen. Altman hingegen ist (und zwar ausführlich) in vier Aspekten seiner Arbeiten ausgestellt (polychromatische Malerei, Bühnenentwürfe, Skulptur und Zeichnung) und sogar in den besten Räumen“[268].
Die Präsentation der avantgardistischen Kunstwerke auf dem oberen Stockwerk, getrennt von den anderen Kunstrichtungen, sowie die besondere Beleuchtung der Räume weisen auf eine absichtliche Absonderung der Avantgardisten hin. Das dürfte den Intentionen der Organisatoren der Ausstellung entsprechen.
Die kunstpolitische Situation im Jahr 1922 war den Avantgardisten nicht mehr günstig (ausführlicher siehe Kapitel „Kunstpolitik 1917-1921“). Die Organisatoren der Ausstellung, die ja selbst Avantgardisten waren, entschieden sich deshalb für eine räumliche Trennung ihrer Arbeiten von den Realisten und einer besseren Beleuchtung, um die besondere Bedeutung ihrer Kunstrichtung herauszustellen. Sie waren zu diesem sozusagen indirekten Verfahren gezwungen, weil sie 1922 in der Sowjetrepublik offiziell und in der Öffentlichkeit keine Zustimmung mehr fanden und ihre kunstpolitischen Initiativen von Vertretern anderer Kunstrichtungen und von den staatlichen Behörden kritisiert wurden. Diese Situation setzte sie unter erheblichen Druck, was zu einer expliziten Gegnerschaft zwischen ihnen und den Vertretern anderer Kunstrichtungen führte. Die deutlich getrennte Präsentation von avantgardistischen und realistischen Exponaten war daher nur konsequent. Die Gestaltung der Ausstellung kann somit als Spiegel der kunstpolitischen Entwicklungen in der Sowjetrepublik in den vorangegangenen Jahren verstanden werden.
Es ist bemerkenswert, dass nicht nur eine Kunstrichtung, sondern auch einzelne Künstler besonders herausgestellt wurden, indem ihre Kunstwerke in Einzelräumen gezeigt wurden, etwa Falk, und Rožděstvenskij. Daraus ist zu schließen, dass diese Künstler als nicht gleichrangig mit den anderen betrachtet wurden. Kunstpolitisch strebte die Sowjetrepublik

[268] zit. nach Adkins, Helen, Erste Russische Kunstausstellung, Berlin 1922, in: Roters, Eberhard (Hrsg.), Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland, Köln 1988, S. 188; Originalzitat – Simon Karlinsky und Jean-Claude Marcadé, Boris Poplawsky: unpublished notes, in: Art International – the Lugano Review, Mai 1974, Nr. 18/5, S. 63; Übersetzung – H. Adkins.

zwar die Gleichstellung ihrer Protagonisten an, in der Ausstellung ist das jedoch nicht erkennbar. Die bevorzugte Präsentation einzelner Künstler ist ein Hinweis auf die Bedeutung des Individuums, obgleich es kunstpolitisch in der Sowjetrepublik erwünscht war, als Kollektiv zu arbeiten und anonym zu bleiben. Die Gestaltung der Ausstellung und speziell die räumliche Absonderung einiger Künstler wiederspricht dieser allgemeinen Ausrichtung der sowjetischen Kunstpolitik.
Einerseits zeigt die Erste Russische Kunstausstellung von 1922 die Intention ihrer Organisatoren, alle Kunstrichtungen zu zeigen und die Vielfalt des künstlerischen Schaffens in der Sowjetrepublik zu präsentieren, was sich in der Auswahl der Kunstwerke ausdrückte. Es war auch eine gleichwertige Repräsentation der Künstler angestrebt. Gemäß dieser Absicht wurden nicht einzelne Kunstwerke allein an eine Wand gehängt. Andererseits wurde die Avantgarde getrennt von den anderen Kunstrichtungen auf einem separaten Stockwerk dargeboten. Wie bereits erwähnt, konnten einige prominente Künstler ihre Arbeiten sogar in Einzelräumen, also herausgehoben gegenüber den anderen, präsentieren. Das weist auf eine fehlende Gleichgewichtung hin und steht im Gegensatz zur vorgeblichen Absicht, alle Künstler und Kunstwerke als gleichrangig auszustellen. Dieser Kontrast zwischen dem „Gewünschten“ und dem „Verwirklichten“ spiegelt die Ambiguität der Kunstpolitik in den ersten Jahren der bolschewistischen Regierung.

Die Analyse der Gestaltung der Ausstellung hatte deren Vielförmigkeit aufgedeckt. Im Weiteren wurde diese Vielfalt im Zusammenhang mit der Kunstpolitik erörtert.
Gestützt auf die historischen Fotoaufnahmen wurden die Unterschiede in der Gestaltung der Ausstellungsräume herausgearbeitet.
Da es sich um eine staatliche Ausstellung handelte, ist diese Variabilität als Indiz für eine gewisse Freizügigkeit der zuständigen Stellen zu werten. Im Jahr 1922 billigte der Staat noch eine vielfältige Gestaltung und hatte kein Interesse daran, Einfluss auf die konkrete Ausführung zu nehmen. Daher konnte die Ausstellung so vielfältig gestaltet werden, wie die Künstler, die gleichzeitig Organisatoren waren, es sich vorstellten. Diese Vielgestaltigkeit verdeutlicht, dass Künstler im Jahr 1922 ihre Ideen frei entfalten und ohne Vorschriften ihre Kunstwerke präsentieren konnten. Die Vielgestaltigkeit ist ein Indiz für eine noch bestehende gewisse künstlerische Unabhängigkeit.

9. Zusammenfassung

Anhand der vorliegenden Untersuchung konnte dargelegt werden, dass die Hungerkatastrophe nur als Anlass und nicht als Grund der Organisation der Ersten Russischen Kunstausstellung diente. Für die Realisierung der Ausstellung standen andere Ziele im Vordergrund. Von politischer Seite wurde eine gute Präsentation der Sowjetunion und ihrer Machthaber angestrebt. Man verfolgte politische und propagandistische Absichten. Die avantgardistischen Künstler, in deren Händen die Organisation der Ausstellung lag, beabsichtigten, in der Ausstellung die Avantgarde als eine progressive, fortschrittliche Kunstrichtung zu zeigen und sie von anderen Kunstbewegungen abzusetzen.
Die Politiker änderten jedoch die künstlerischen Ideen und instrumentalisierten die Ausstellung in ihrem Sinne. Sie hegten Zweifel an den Avantgardisten, da deren Kunstpolitik in den Jahren vor der Ausstellungseröffnung nach ihrer Meinung misslungen war. Die avantgardistischen Künstler waren genötigt, ihre Ziele indirekt durchzusetzen, indem sie ihre Kunstwerke auf einem separaten Stockwerk, also abgesondert von den anderen Kunstrichtungen, ausstellten und die Außendarstellung der Ausstellung (Plakat, Umschlag des Kataloges, Mehrheit der Abbildungen im Katalog) im avantgardistischen Stil gestalteten.

Die in der Einführung zum vorliegenden Kapitel gestellte Frage, wie sich die Kunstpolitik in der Ausstellung manifestierte, lässt sich folgendermaßen beantworten: Da die Politiker zum Projekt der Künstler ambivalent waren, und einerseits Interesse an der Ausstellung zeigten und sie finanziell förderten, sich andererseits von diesem Projekt distanzierten, ergaben sich Schwierigkeiten bei der Organisation und letzten Endes ein uneinheitlicher Inhalt der Ausstellung. Die Zielvorstellungen von Künstlern und Politikern waren letztlich von Grund auf unterschiedlich, was die Vielfalt der Exponate zur Folge hatte. Die Meinungsverschiedenheit zwischen Politikern und Künstlern führte zu einer besonderen Gestaltung der Ausstellung: Wie erwähnt, wurde die Avantgarde abgesondert auf dem oberen Stockwerk der Galerie van Diemen ausgestellt. Das heißt, dass die Kunstpolitik sowohl in der Vorbereitungsgeschichte als auch in den Inhalten der Ausstellung und in ihrer Gestaltung erkennbar wurde.

Hinsichtlich der Gestaltung der Ausstellung ist festzuhalten, dass ihre Organisatoren im Jahr 1922 die Kunstwerke ohne staatliche Einflussnahme und ohne Vorschriften präsentieren konnten. Eine gewisse Unabhängigkeit war ihnen erhalten geblieben.

Die Ausstellung kann demnach nicht als „Spiegelbild“ oder „Visitenkarte“ der sowjetischen Kunstpolitik bezeichnet werden. Zum einen war sie das Ergebnis der Arbeit der avantgardistischen Künstler. Die Avantgarde spielte jedoch kunstpolitisch im Jahr 1922 keine führende Rolle mehr. Zudem wurden in der Ausstellung nach Meinung der Politiker „schwächere“ Arbeiten nicht gezeigt, denn sie strebten ein „besseres“ Bild des künstlerischen Schaffens an als die Wirklichkeit es bot. Auch die vorgeführte Vielfalt der Kunstrichtungen und die scheinbare Toleranz gegenüber dem künstlerischen Erbe spiegelte die realen Gegebenheiten in der Kunstpolitik nicht wider. Die avantgardistischen Künstler wurden seitens der Politiker zur Vielfalt eher genötigt, während die meisten von ihnen die Kunstwerke der Vergangenheit ablehnten.

V. Lissitzkys „Prounen“-Raum 1923 in der Großen Berliner Kunstausstellung

1. Einleitung

Im folgenden Kapitel befasse ich mich mit dem „Prounen“-Raum[269], den El Lissitzky für die Große Berliner Kunstausstellung 1923, innerhalb der Abteilung der Novembergruppe, gestaltet hatte. Dieser Raum ist von besonderer Relevanz, da es sich hier um das erste seiner „Raum- und Ausstellungskunstwerke“ handelt, wie C. Oßwald-Hoffmann diese Art der Ausstellungsräume bezeichnet[270]. Bei späteren Arbeiten, etwa für die Landwirtschaftliche Ausstellung 1926 in Dresden und für die „Pressa“ Ausstellung 1928, verwendete Lissitzky das „Vokabular“ des „Prounen“- Raumes. Somit schafft die Auseinandersetzung mit dem „Prounen“-Raum Grundlagen für die Analyse weiterer Ausstellungen.
Lissitzky hat sowohl dem Konzept „Prounen“[271] als auch dem „Prounen“-Raum besonderes Gewicht beigemessen, was sich aus seinen Aussagen sowie aus anderen künstlerischen Arbeiten ableiten lässt. So betonte er die besondere Bedeutung der „Prounen“ in seinem Vortrag im Dezember 1921 im INChUK und in einem Beitrag für die Zeitschrift „Vešč-Objet-Gegenstand“. Die Wichtigkeit des „Prounen“-Raumes zeigt sich auch daran, dass er im Frühjahr 1923 einen axonometrischen und isometrischen Entwurf des Raumes als Blatt 6 der 1. Kestnermappe veröffentlichte und dass ein von ihm verfasster, erläuternder Text zum Raum im Juli 1923 in der Zeitschrift „G“ abgedruckt wurde. Außerdem benutzte er einige Motive aus dem 1923 geschaffenen Raum in späteren Kunstwerken[272].
In meiner Untersuchung wird nicht auf die Große Berliner Kunstausstellung 1922, auf die Abteilung der Novembergruppe mit den Kunstwerken von El Lissitzky und auch nicht auf seine Einzelausstellung bei der Kestner-Gesellschaft in Hannover 1923 eingegangen, da die Kunstwerke bei diesen Ausstellungen konventionell gehängt waren, während bei der Großen Berliner Kunstausstellung ein ganzer Raum von ihm gestaltet wurde. Die Gestaltung dieses Raumes als Ganzes war kunstpolitisch wirkungsvoll, wie darzustellen sein wird.
Allgemein wird in der Dissertation in Bezug auf Lissitzky gefragt, welche Ziele er mit seinen Ausstellungsgestaltungen verfolgte und ob seine Ziele von den sowjetischen Politikern instrumentalisiert wurden. Eine weitere Frage, nämlich nach den propagandistischen Inhalten, ergibt sich aus dem Vergleich zwischen den frühen und den späteren Ausstellungsgestaltungen und stützt sich auf die Annahme von C. Lodder und M. Mileeva, denen zufolge bereits die frühen Projekte von Lissitzky Propagandaelemente enthielten[273]. Diese These wird nachfolgend überprüft.

---

[269] Ich wähle die Schreibweise „Prounen“-Raum anstelle von „Prounenraum“, für die sich C. Oßwald-Hoffmann entschieden hatte, da Lissitzky im Artikel „„Prounen“-Raum. Große Berliner Kunstausstellung 1923“ in der ersten Nummer der Zeitschrift „G“ 1923 die Buchstaben „P“ und „R“ größer geschrieben hatte als die anderen Buchstaben. Das weist darauf hin, dass er damit zwei unterschiedliche Wörter meinte.
[270] Oßwald-Hoffmann, Cornelia, Zauber... und Zeigeräume: Raumgestaltungen der 20er und 30er Jahre. Die "Merzbauten" des Kurt Schwitters und der "Prounenraum" sowie die Räumlichkeiten der Abstrakten des El Lissitzky, München 2003, S. 17, Anm.1.
[271] Ich entscheide mich für die Benutzung des Wortes im Plural statt Singular, da Lissitzky in seinem Vortrag beim INChUK über „Prounen“ diese Form bevorzugt hatte. Insofern stimme ich P. Nisbet zu, dass diese Form richtig ist. Während Nisbet sich auf die deutschsprachigen Artikel der Zeitschrift „G“ bezieht, stütze ich mich auf die russischsprachigen Texte von Lissitzky. Vgl. Nisbet, P., El Lissitzky in the Proun years: a study of his work and thought, 1919-1927, New Haven 1998, S. 258.
[272] vgl. Nisbet, P., Displaying design a newly identified exhibition proposal by El Lissitzky, Berlin 1923, in: Schneider, Cynthia P. (Hrsg.), Shop talk, studies in honor of Seymour Slive, presented on his seventy-fifth birthday, Cambridge 1995, S. 191.
[273] Lodder, C., Seeing red: Lissitzky’s abstract cabinet and the ideology of display; in: Uměni 47, 1999, S. 520; Mileeva, M., The artist as a cultural emissary across the borders of interwar Europe. The case of El Lissitzky, in:

In Anbetracht der allgemeinen Fragestellung der Dissertation werden in diesem Kapitel verschiedene Aspekte erörtert. Erstens, welche Ziele Lissitzky mit seinem „Prounen"-Raum verfolgte. Zweitens, ob das „Prounen"-Konzept als politisch zu verstehen ist. Drittens, welche Bezüge es zur Gesellschaft hat. Viertens ist zu klären, in welcher Funktion Lissitzky nach Deutschland kam, d.h. ob er in die Rolle eines „Kulturbotschafters" gedrängt wurde, wie K.-U. Hemken vermutet[274], oder ob er privat nach Deutschland kam, um seinen eigenen Interessen nachzugehen.

2. Lissitzkys „Prounen"-Konzept

2.1. Biographische Angaben zu Lissitzky 1919-1921 und Entstehungsgeschichte des Konzeptes

Nach seiner Kindheit und Jugend in Smolensk und Witebsk bewarb Lissitzky sich 1909 für das Kunststudium an der Akademie für bildende Künste in Sankt-Petersburg. Da er, wie viele andere, als Jude abgewiesen wurde, reiste er nach Deutschland, wo er 1909-1914 an der Technischen Hochschule Darmstadt Architektur und Ingenieurswissenschaften studierte und mit Auszeichnung abschloss. Der Erste Weltkrieg veranlasste seine Rückkehr nach Russland. Um auch den russischen Abschluss zu bekommen und dadurch in Russland arbeiten zu können, studierte Lissitzky 1915-1918 in Moskau am Polytechnischen Institut Riga[275] und beendete sein Studium mit dem Diplom als Ingenieur-Architekt.
Schon während des Studiums in Moskau arbeitete Lissitzky in 2 verschiedenen Architekturbüros als Assistent. Außerdem pflegte er enge Kontakte mit jüdischen Künstlern, mit denen zusammen er seine Kunstwerke ausstellte, die jüdische Kultur propagierte und ethnographische Reisen zur Untersuchung der jüdischen Kultur im heutigen Weißrussland und Litauen unternahm. Während des Studiums in Moskau und anschließend illustrierte er verschiedene auf Jiddisch geschriebene Bücher. Dabei eignete er sich eine besondere Art der Buchgestaltung an. Später wird er die so gewonnenen Kenntnisse in seinen anderen künstlerischen Projekten umsetzen.
1919 wurde er von dem mit ihm befreundeten Marc Chagall nach Witebsk berufen, um die Leitung der Architekturfakultät, der graphischen Werkstätten und der Werkstätten für Druckwesen an der „Höheren Kunstwerkstätte" zu übernehmen und dort zu unterrichten[276]. Im Herbst 1919 führte er Gespräche mit Malewitsch und veranlasste ihn, nach Witebsk zu kommen, um dort zu unterrichten[277]. Gleichzeitig mit der Ankunft von Malewitsch in Witebsk schuf Lissitzky im November-Dezember 1919 seine ersten „Prounen" (russ. Projekt utveržděnija novogo, übers. Projekt der Bekräftigung des Neuen[278]). Nach Malewitsch's

---

Fleckner, U., Steinkamp M., Ziegler H. (Hrsg.), Der Künstler in der Fremde: Migration-Reise-Exil, Berlin-Boston 2015, S. 225, 231.

[274] Hemken, Kai-Uwe, El Lissitzky. Revolution und Avantgarde, Köln 1990, S. 12.

[275] Die Universität wurde wegen des Ersten Weltkrieges nach Moskau evakuiert.

[276] Lissitzky zog auch wegen Polina Chentova nach Witebsk um, einer Künstlerin, die er unerwidert liebte und die aus Moskau nach Witebsk gekommen war.

[277] Die Einladung für Malewitsch wurde von Vera Ermolaeva ausgesprochen. Außer Lissitzky ermunterte auch dessen Schüler I.G. Čašnik Malewitsch, nach Witebsk zu kommen. Vgl. Rakitin, V.I., Lissitzky Lazar' Markovič, in: Sarab'janov, A. D., Rakitin, V. I. (Hrsg.), Ėnciklopedija russkogo avangarda (übers.: Enzyklopädie der russischen Avantgarde), Moskva 2013, T. 2 (übers.: Band 2) „Biografii L-Ja" (übers.: Biographien L-Ja), S. 39; Kancedikas, A., Jargina, Z., (Hrsg.), Lissitzky- fil'm žizni (übers.: Lissitzky – Film des Lebens), Moskva 2004, Č. 2 (Teil 2), S. 9.

[278] Hemken übersetzt die Abkürzung UNOVIS, von der sich der Begriff Pro-UN (Pro UNOVIS) ableitet, als „Bejahung neuer Formen in der Kunst". Vgl. Hemken 1990, S.16. Meiner Meinung nach ist „Bekräftigung" zutreffender.

Ankunft in Witebsk am 5. November 1919 kam es zur Auseinandersetzung zwischen diesem und Chagall. Nach Diskussionen zwischen den beiden Künstlern verließ Chagall Witebsk im Dezember 1919 [279] . Malewitsch übernahm die Leitung der Witebsker Höheren Kunstwerkstätten. Lissitzky unterstützte ihn. Diese beiden Künstler gründeten die Gruppe POSNOVIS (russ. Posledovateli novogo iskusstva, übers. Anhänger der neuen Kunst), die die Ideen des Suprematismus propagierte und später in UNOVIS (russ. Utverditeli novogo iskusstva, übers. Bekräftiger der neuen Kunst) umbenannt wurde. Diese Umbenennung ist wichtig, weil sie die Radikalisierung des Ansatzes kennzeichnet.
Im Frühling 1920 begann Lissitzky, suprematistische Elemente in die Architektur speziell und in die Gestaltung allgemein einzuführen. Er erarbeitete sein „Proun"-Konzept und entwickelte ein neues Raumverständnis. Seine zunehmende Entfernung von Malewitsch's Verständnis des Suprematismus führte zur Spaltung. Im Oktober 1920 verließ Lissitzky Witebsk und reiste nach Moskau. Er war eingeladen worden, bei VChUTEMAS zu unterrichten und wurde Mitglied von INChUK[280].

2.2. Das „Prounen"-Konzept im Vortrag bei INChUK 1921

Am 23. September 1921 hielt Lissitzky vor den Mitgliedern von INChUK einen Vortrag, betitelt „Prounen (in Überwindung der Kunst)". Dieser Vortrag behandelte die Quintessenz seines Konzeptes „Proun". Darin erklärte er, was unter diesem Konzept zu verstehen war, welche künstlerisch-ästhetischen und kunstpolitischen Besonderheiten „Proun" haben sollte. Aus den kunstpolitischen Besonderheiten des „Prounen"-Konzeptes wird deutlich, welche Besonderheiten der „Prounen"-Raum hat, der sich aus diesem Konzept ableitet. Aufgrund der enormen Bedeutung dieses Vortrags befasse ich mich mit ihm im Folgenden ausführlich.
Im Weiteren vergleiche ich den Vortrag mit den anderen Texten von Lissitzky und prüfe, ob das „Prounen"-Konzept ein wissenschaftliches oder ein sozial-politisches Konzept ist.
Lissitzky hielt diesen Vortrag im Rahmen von Diskussionen, die damals im INChUK zur ästhetisch-technischen und gesellschaftspolitischen Relevanz von Konstruktivismus und Produktionskunst geführt wurden[281]. Inhaltlich ging es um die Frage, ob in einem Kunstwerk Konstruktion oder Komposition von vorrangiger Bedeutung ist. Diese Diskussionen haben sich auf Lissitzkys Verständnis von einer die Konstruktion schaffenden Bewegung ausgewirkt und beeinflussten dadurch das „Prounen"-Konzept. Lissitzkys Antwort auf dieses Problem wird weiter unten im Zusammenhang mit dem Thema „Bewegung" im „Prounen"-Konzept erläutert.
Im gesamten Vortrag geht Lissitzky nur an einer einzigen Stelle auf das Thema Konstruktion und Komposition ein. Obwohl er in seinem Vortrag dieses Problem ausführlich hätte diskutieren können, da die Sitzung ihm gewidmet war, setzte er sich stattdessen mit dem „Prounen"-Konzept auseinander. Er nutzte die Sitzung zur Erklärung seines Programms.
Lissitzky hat den Text dieses Vortrags mehrfach bearbeitet, was dessen Relevanz für ihn unterstreicht. Ursprünglich war der Text für einen Artikel vorgesehen gewesen, der 1920 im Almanach „UNOVIS" erscheinen sollte, aber letztlich nicht publiziert wurde: „Proun – nicht Weltvisionen, sondern Weltrealität"[282]. Lissitzky bearbeitete und ergänzte diesen Text. Die

[279] Einer der Angelpunkte der Diskussionen war Malewitsch's Behauptung, im Unterschied zur figurativen Kunst Chagalls sei seine abstrakte Kunst im wahren Sinne revolutionär. Schüler aus UNOVIS glaubten an die Revolution und unterstützten Malewitsch daher, wie A. Ėfros sich erinnerte. S. Ėfros, A., Chudožniki teatra Granovskogo (übers.: Die Künstler des Granovskij Theaters), in: Iskusstvo (übers.: Kunst) 1-2, 1928, S.61f. Zit. nach Kancedikas, Jargina 2004, Č. 2 (Teil 2), S. 12.
[280] Biographische Angaben bei Kancedikas, Jargina 2004, Č. 2 (übers.: Teil 2); Hemken 1990; Rakitin 2013.
[281] Kancedikas, Jargina 2004, Č. 2 (übers.: Teil 2), S. 25.
[282] Aufbewahrt in RGALI (übers.: Russisches Staatliches Archiv für Literatur und Kunst) fond 2361, op. 1, d. 25, l. 13-14. Zum ersten Mal publiziert in Kancedikas, Jargina, 2004, Č. 7 (übers.: Teil 7), S. 31-34. Statt des Titels

erweiterte Fassung erschien 1921 unter dem Titel „Die Überwindung der Kunst“ und enthielt sowohl den Inhalt aus dem Text „Proun-nicht Weltvisionen, sondern Weltrealität“, als auch die neuen Ideen über den Unterschied zwischen „Prounen“ und anderen Kunstkonzepten wie Suprematismus, Kubismus, Futurismus. Diese Textfassung lag dann dem Vortrag vor den Mitgliedern von INChUK zugrunde.
Der neue und erweiterte Text war Lissitzky so wichtig, dass er ihn verschiedentlich veröffentlichte. Im Jahr 1922 übersetzte er einige Auszüge daraus ins Jiddische. Sie wurden im jüdischen Almanach „Ringen“, Nummer 10, in Warschau publiziert. Im selben Jahr erschien ein ähnlicher, leicht veränderter Text in der holländischen Zeitschrift „De Stijl“ Nr. V/6.
Die russischen Kunsthistoriker A. Kancedikas und Z. Jargina vermuten, dass Lissitzky die im Vortrag geäußerten Ideen in Buchform zu publizieren beabsichtigte [283]. Daraus ist zu schließen, dass der Vortrag für ihn den Rang eines künstlerischen Manifestes hatte. Aufgrund seiner großen Bedeutung wird im Weiteren ausführlicher auf diesen Vortrag eingegangen.
Bei seiner Analyse stütze ich mich auf die Variante von Sophie Lissitzky-Küppers und nicht auf die spätere Version, die Kancedikas und Jargina zugrunde legen. Die Variante von Sophie Lissitzky-Küppers muss früher geschrieben worden sein als die von Kancedikas und Jargina genutzte Fassung, die für das Buch und nicht für den Vortrag bei INChUK vorgesehen war.

Dem Vortrag lagen zwei unterschiedliche Texte zugrunde und er umfasste auch zwei Teile: Im ersten Teil führte Lissitzky seine Überlegungen zur Entwicklung von Kunst und Wissenschaft vor und nach dem Anfang des Zwanzigsten Jahrhunderts aus und äußerte sich zu Suprematismus, Expressionismus, Futurismus und Tatlins Konterreliefe. Der zweite Teil war „Prounen“ gewidmet. Dort erläuterte Lissitzky die künstlerisch-ästhetischen Besonderheiten von „Prounen“.
Einleitend argumentierte Lissitzky, Kunst und Wissenschaft änderten und mischten sich in der neuesten Zeit. Er schrieb über das Wesen der alten, d.h. der antiken und der neuen, modernen Zahl:

„Die antike Zahl war stets nur konkret; die moderne ist abstrakt, gegenstandslos [Unterstreichungen im Originaltext, - N.K.]. 3 bedeutete für den Griechen stets 3 Säulen, 3 Schafe, 3 Kanten; außerhalb des Gegenstandes existierte die Zahl nicht. In der neuen Mathematik sind x,y,z keine bestimmten Größen, das sind Verbindungszeichen einer unendlichen Anzahl von möglichen Verhältnissen <…> Das Prinzip der heutigen Zahl ist: Abhängigkeit, Funktionalität“[284].

Er äußerte sich auch über das neue Raum- und Zeitverständnis: „Der antike Mensch kreiste um einzelne Dinge und die sie begrenzenden Flächen. Die heutige Mathematik kennt nur den abstrakten Raum, in dem der Punkt nicht zu sehen und nicht auszumessen ist, er ist nur ein relatives Zentrum <…> Sie [die antike Mathematik, - N.K.] begreift die Dinge außerhalb der Zeit… Die neue Wissenschaft sah ein, daß die Welt in der Zeit lebt“[285]. Diese Veränderungen verlangen Lissitzkys Ansicht zufolge nach neuer Kunst.
In dieser neuen Kunst steht das neue Raumverständnis im Mittelpunkt. Malewitsch revolutionierte das Verstehen des Raumes, wie Lissitzkys schreibt: „Die Konstruktion der Malerei, die ihren Anfang in der Komposition des Kubismus hat, bewegt sich auf irdischen Bahnen. Die Konstruktion, aus dem Suprematismus erwachsen, bewegt sich in den Geraden

---

„Proun- keine Weltanschauungen, sondern Weltrealität“ wähle ich „Weltvisionen“, da Lissitzky selbst diesen Begriff in seinem Manuskript verwendet.
[283] vgl. Kancedikas, Jargina 2004, Č. 2 (übers.: Teil 2), S. 76, Anm. 76.
[284] Lissitzky, El, Proun, Hamburg 2011, S. 3, (Übersetzung aus dem Russischen von Sophie Lissitzky-Küppers). 2011 erschien der Nachdruck seines Vortrages aus dem Jahr 1921.
[285] Lissitzky 1921, S. 3f., S. 5.

und Kurven der Luft, sie ist führend im neuen Raum. „Proun" baut auf ihm auf"[286]. Lissitzky betont zudem die Bedeutung der Farbe, die „zum Material" geworden ist, in diesem neuen Raumkonzept von Malewitsch: „Der Suprematismus hat... den Schirm des blauen Himmels durchbrochen und bestand auf dem Weiß als etwas Unendlichem. Damit hat er seinen eigenen Raum geschaffen und die Illusion bis zum Absoluten geführt"[287].
In diesem suprematistischen Raum spielen „Zeichen" eine große Rolle. „Zeichen" ist Lissitzky zufolge erstens ein „lebendiges Bild", also ein neues Bild, im Unterschied zum alten Bild. Zweitens ist es „eine Form, mittels derer die ganze Welt ausgedrückt ist"[288]. Lissitzky schreibt über die „Zeichen":

„Der Suprematismus hat jegliche Darstellung und Widerspiegelung der Dinge und Farben von der Leinwand verbannt. Er ließ nur die reine Farbe, in reiner Form beschlossen, übrig und begann aus diesen Elementen ganze Klassen, Gruppen, Gleichungen formaler Möglichkeiten in ihren funktionellen Abhängigkeiten zusammenzustellen. <…> Jegliches Material, die Farbmasse und Faktur verstärken die Malerei, doch der Suprematismus hat all dies hinsichtlich einer reinen Ausstrahlung der Farbe im Anfang abgelehnt. Das Resultat des suprematistischen Spieles [Lissitzkys Unterstreichung, - N.K.] war eine Leinwand, die gewisse bildhafte Zeichen aufweist. Das Zeichen kann zweierlei Herkunft sein. Erstens kann es vorher bestimmt sein. Auf Vereinbarung. <…> Zweitens – das Zeichen wird geboren, erhält bereits einen Namen, sein Sinn offenbart sich aber später. Uns sind die vom Künstler geschaffenen Zeichen noch nicht verständlich, weil sich die Anzahl der Windungen, anderen Dingen als nur dem Gehirn entwachsen, noch nicht genügend in der Menschheit vermehrt hat"[289].

Trotz dieses neuen Verständnisses von Raum und Farben und der neuen Überlegungen zu „Zeichen" meint Lissitzky, die suprematistische Malerei bleibe „bildähnlich", da es im suprematistischen Bild eine „senkrecht zum Horizont verlaufende Achse" gebe, wodurch es jedem „Museumsbild" ähnele[290].
Als eine Überwindung des Suprematismus postuliert Lissitzky die Notwendigkeit der Schaffung von „Prounen", welche Ausdruck eines anderen Raumverständnisses sind als die suprematistischen Kunstwerke:

„Wir sahen, daß die Oberfläche der Leinwand aufgehört hatte, ein Bild zu sein, vielmehr zu einem Gebäude wurde, das man wie ein Haus umschreiten, von oben betrachten und von unten untersuchen mußte. Die einzige, zum Horizont senkrecht stehende Bildachse erwies sich als zerstört. Wir haben die Leinwand ins Kreisen gebracht, und während wir sie drehen, schrauben wir uns selbst in den Raum hinein. Bisher wurde der Raum [Lissitzkys Unterstreichungen, - NK] auf die Fläche durch bedingte Bildgründe projiziert – wir haben begonnen, uns aus der Fläche des Bildgrundes zu der Bedingungslosigkeit der Ausdehnung zu bewegen. Bei dieser Rotation vervielfältigten wir die Projektionsachsen, standen zwischen ihnen und rückten sie auseinander. Wenn der Futurismus den Beschauer ins Innere des Bildes führte, so führen wir ihn über das Bild hinaus in den wirklichen Raum, stellen ihn ins Zentrum der neu geschaffenen Dimension"[291].

In diesem Raum spielten die „Zeichen" eine besondere Rolle, die Lissitzky folgendermaßen erläutert: „Der Aufbau und Maßstab einer Vielzahl von Kennzeichen verleiht dem Raum eine gewisse Spannung. Ändern wir die Anzahl der Zeichen, dann ändern wir damit die Spannung des Raumes, der aus ein und derselben Leere besteht"[292]. Diese Art von Kunstwerk, in dem der Raum neu begriffen wird und „Zeichen" im Verhältnis zueinander stehen, bezeichnete

[286] Lissitzky 1921, S. 16.
[287] Lissitzky 1921, S. 9.
[288] Lissitzky, Preodolenie iskusstva (übers.: Überwindung der Kunst), in: Kancedikas, Jargina 2004, Č. 7 (übers.: Teil 7), S. 45. Während die Fassung des Textes, der von Kancedikas und Jargina herausgegeben wurde, die Erläuterung zum Begriff „Zeichen" enthält, fehlt diese im Text von Lissitzky-Küppers. (Übersetzung des Zitats N.K.).
[289] Lissitzky 1921, S. 7-9.
[290] Lissitzky 1921, S. 9.
[291] Lissitzky 1921, S. 11.
[292] Lissitzky 1921, S. 11.

Lissitzky als „Proun“: „Nachdem wir gesehen haben, daß der Inhalt unseres Bildes kein bildhafter mehr ist, daß es in Rotation geraten ist, auch wenn es vorderhand noch wie eine geographische Karte, wie ein Projekt, wie ein Spiegel mit seiner Reflektion an der Wand hängt- entschlossen wir uns, ihm einen entsprechenden Namen zu geben. Wir nannten es „PROUN“[293].
Das letzte Zitat zeigt, dass Lissitzky „Proun“ als unvollendetes Konzept betrachtet, da er den Begriff „Projekt“ verwendet. Vermutlich wollte er sich hinsichtlich „Proun“ inhaltlich nicht festlegen, weil er es als etwas „Lebendiges“ betrachtete, das sich verändern kann und muss. „Statisches“ ist ihm zufolge etwas „Totes“[294].
Lissitzkys zufolge haben „Prounen“ zwei hervorstechende Besonderheiten: Sie sind nicht „bildhaft“ und ihre Raumachsen sind „in Rotation“, also in Bewegung. Bewegung spielt im „Prounen“ eine herausragende Rolle. In der damaligen Zeit stellten viele Künstler auf der ganzen Welt Überlegungen zur Bewegung an, wie Ivan Maca, ein sowjetischer Kunsthistoriker und Kunstkritiker ungarischer Herkunft aus den zwanziger und dreißiger Jahren anmerkte. Seiner Meinung nach strebten die modernen Künstler nach einem System künstlerischer Wechselbeziehungen der beweglichen Formen und sich ändernden Farben anstelle unbeweglicher Formen und sich nicht ändernder Farben (Merkmale der Tafelmalerei)[295]. Lissitzkys Streben nach Bewegung in der Kunst ist also nicht neu. Neu bei ihm ist dagegen nach meiner Meinung, dass in „Prounen“ der ganze Raum in Bewegung kommt. In seinen „Prounen“ gibt es keine flache Bildoberfläche, vielmehr wird der ganze Raum beweglich und mehrdimensional. Darin besteht der wichtigste Unterschied zwischen seiner Kunst und der von Malewitsch. Im Hinblick darauf und im Vergleich seiner suprematistischen Kunst mit Lissitzkys Ansatz sagte Malewitsch : „<…> Sie [Anrede für Lissitzky, - N.K.] führen einen anderen Spielzug aus und sogar ihre Schachfiguren sind anders, obwohl ihr Spiel auch ein Schachspiel ist“[296].
Lissitzky sieht Bewegung wie eine Konstruktion:

„Die materielle Form bewegt sich auf bestimmten Achsen im Raum – über die Diagonale oder Spirale der Treppe, vertikal im Fahrstuhlschacht, horizontal über Gleise, in Geraden und Kurven des Flugzeugs. Für jede dieser Bewegungen gestaltet die Form sich eine entsprechende Ordnung – das ist die KONSTRUKTION [Lissitzkys Hervorhebung, - N.K.]. Folglich muß die unumgängliche Bedingung für die Konstruktion die Bewegung oder die Teilnahme an der Bewegung sein. <…> Konstruktion bedeutet das Bemühen, besondere und konkrete Dinge, Gegenstände zu schaffen. Im Unterschied zu der Komposition, die nur über verschiedene formale Möglichkeiten diskutiert – bestätigt, unterstreicht die Konstruktion. Der Zirkel ist der Meißel der Konstruktion- der Pinsel das Instrument der Komposition. Die nichtkonstruktive Form bewegt sich nicht, steht nicht, sie fällt. Sie ist katastrophal”[297].

Der oben zitierte Abschnitt zeigt, dass Lissitzky sich im Diskurs zwischen den Vertretern der Produktionskunst und den Konstruktivisten als Konstruktivist versteht. Auch darin unterscheidet er sich von Malewitsch, wodurch es zur Spaltung zwischen den beiden

[293] Lissitzky 1921, S. 11.
[294] siehe als Bestätigung dieser Ideen die Ausführungen über „Statisches“ und „Dynamisches“ in Lissitzkys Artikel „Prounen Raum. Große Berliner Kunstausstellung 1923“ in der Zeitschrift „G. Material zur elementaren Gestaltung“ in diesem Kapitel.
[295] zit. nach Kancedikas, Jargina 2004, Č. 3 (übers.: Teil 3), S. 49; Originalzitat- Maca, Iskusstvo sovremennoj Evropy (übers.: Kunst des modernen Europa), Moskva-Leningrad 1926, S. 133.
[296] Zit. nach Gorjačëva, T.V., Proun, in: Sarab’janov, A. D., Rakitin, V. I. (Hrsg.), Ėnciklopedija russkogo avangarda (übers.: Enzyklopädie der russischen Avantgarde), Moskva 2013, T. 3 (übers.: Bd. 3) „Teorija i istorija M-Ja“ (übers.: Theorie und Geschichte M-Ja), Kn. 2 (übers.: Bd.2), S. 163. Originalzitat- Vakar, I.A., Michienko T.N. (Hrsg.), Malewitsch o sebe. Sovremenniki o Malewitsche: pis’ma, dokumenty, vospominanija, kritika (übers.: Malewitsch über sich. Die Zeitgenossen über Malewitsch: Briefe, Unterlagen, Erinnerungen, Kritik), Moskva 2004, T. 1 (übers.: Bd.1), S. 166. (Übersetzung N.K.).
[297] Lissitzky 1921, S. 16.

Künstlern kam. Lissitzky zufolge sollten „Prounen“ in sich Bewegung haben, das heißt, dass deren Raum nicht statisch bleiben sollte. Das verlangte von einem Kunstschaffenden eine Anordnung von „Zeichen“ bei „Prounen“, die dynamisch und beweglich sein musste. Diese Anordnung entsteht durch Wechselbeziehungen zwischen „Zeichen“. Ein Betrachter von „Prounen“ wird dazu aufgerufen, sie aus unterschiedlichen Perspektiven zu betrachten. Der Betrachter muss sich folglich bewegen. Durch seine Bewegung entsteht eine Konstruktion, „Prounen“ werden dadurch mehrdimensional.
Neben der Bewegung spielt Lissitzky zufolge Farbe eine wichtige Rolle, da sie “für die ersten Stadien der “Prounen” das Material sei[298]. Er versteht Farbe folgendermaßen:

“Der Suprematismus hat sich in seiner Vollendung von dem Individualismus der grünen, orange und violetten Farben gereinigt und sich für Weiß und Schwarz entschieden. Hier sehen wir die Reinheit der kollektiven Kraft. Wenn wir die Farbskala als Gruppe von Menschen annehmen, so sehen wir im Schwarzen und Weißen und zwischen Schwarz-Weiß den Ausdruck der Menschlichkeit, Gemeinsamkeit; während uns in den grünen, orangefarbenen und violetten Tönen ihre Subjektivität entgegentritt, als sei der eine schwarz, der andere brünett und der dritte blond. Tatsächlich kann heute nur hartnäckiger Individualismus Farbigkeit in unserem Alltag von Stahlbeton und Kohle erlangen. Wenn das Spektrum als Ring angenommen wird, wo die Farben vom Ultraviolett zu Violett über Rot bis zum infraroten Wärmestrahl übergehen, wandelt sich weiter das Infrarot in Schwarz und läuft in das kalte Weiß über. So zerfällt dieser Ring in einen ästhetischen Teil, einen chemischen, einen physikalischen und einen materiellen Teil. Wir bewegen uns in der zweiten Hälfte des Spektrums, wo Schwarz zu Weiß übergeht. Die Farbe ist für uns zum Barometer des Materials geworden”[299].

Dieses Zitat lässt erkennen, dass Lissitzky Schwarz, Weiß und Grau nicht nur künstlerisch-ästhetisch verstand, sondern auch sozial, als Ausdruck einer Gemeinschaft, Verkörperung eines Kollektivs. Das Streben nach diesem Ausdruck von Kollektivität in der Kunst ist politisch und entspricht der Richtlinie, die für die Kunstpolitik der damaligen Zeit galt. Es wurde von den Künstlern gewünscht, Kunstwerke für die breiten Bevölkerungsschichten und nicht für einzelne Individuen zu schaffen. Politische Losungen, die auf den Aufbau der kommunistischen Gesellschaft abzielen, sind jedoch bei Lissitzky in diesem Abschnitt des Vortrages nicht zu erkennen. Er spricht dort eher von Gemeinschaft allgemein, von “Menschheit“ insgesamt. Es sei daran erinnert, dass dieses politische Verständnis von Farbe bei Lissitzky seinen Ursprung im Suprematismus hat.
Lissitzky und Malewitsch betrachteten jedoch die Farben mit unterschiedlichem Verständnis. Malewitsch schrieb im Jahr 1920, das Schwarz sei “ein Kennzeichen der Ökonomie [im Sinne des Aussparens - N.K.]” und das Rot “das Signal der Revolution“[300]. Bei Lissitzky dagegen verweist die rote Farbe auf „Leben“ und das Schwarz auf Objekte, wie Kancedikas und Jargina meinen[301]. Das Rot und das Schwarz stünden somit bei Lissitzky nicht in einem politischen Zusammenhang, anders als bei Malewitsch. Wenn man jedoch den oben zitierten Abschnitt aus dem Vortrag über die Farbigkeit berücksichtigt, wird erkennbar, dass Lissitzky alle Farben - ähnlich wie Malewitsch - sozial und politisch verstand. Er entschied sich für Schwarz, Weiß und die Zwischentöne zwischen beiden als Ausdruck von Kollektiven. Das heißt, er folgte sozialen und nicht nur rein künstlerisch-ästhetischen Auswahlkriterien. Außerdem waren für ihn Schwarz-Weiß, die Farben von Stahlbeton und Kohle, Sinnbilder für die Materialien der Moderne, der Gegenwart, das heißt auch, Materialien des “Lebendigen”. Ob Lissitzky jedoch einzelne Farbtöne spezifisch zuordnete, politisch interpretierte, lässt sich

[298] Lissitzky 1921, S. 13f.
[299] Lissitzky 1921, S.14f.
[300] zit. nach Kancedikas, Jargina 2004, Č. 3 (übers.: B. 3), S. 47; Originalzitat- Malewitsch, Suprematizm. 34 risunka (übers.: Suprematismus. 34 Zeichnungen), in: Kazimir Malewitsch. Sobranie sočinenij v pjati tomach (übers.: Gesammelte Werke in 5 Bänden), T.5 (übers.: Bd.5), Moskva 1995, S. 188.
[301] zit. nach Kancedikas, Jargina 2004, Č. 3 (übers.: Bd. 3), S. 47; Originalzitat - RGALI, f. 2361, op.1, d. 31, l. 11.

nicht eindeutig beantworten. Der rote Keil im Plakat "Schlag die Weißen mit dem Roten Keil" aus dem Jahr 1920 ist eindeutig politisch[302]. Kancedikas und Jargina, die zwar die Ansicht vertreten, die Farbe sei nicht politisch gemeint, stimmen jedoch in einer Fußnote einer weiteren russischen Kunsthistorikerin - A. Šatskich - zu, der zufolge in Witebsk 1919-1921 die Darstellung des roten Quadrates politisch war und Lissitzky dazu beigetragen hatte[303]. Zur Bestätigung ihrer Ansicht nennt A. Šatskich die Aufforderung auf dem Flugblatt von UNOWIS vom 20. November 1920: "Tragt das Schwarze Quadrat als Zeichen der weltlichen Ökonomie. Zeichnet in Euren Werkstätten das rote Quadrat als Zeichen der weltlichen Revolution der Künste". Bemerkenswert ist an diesem Zitat, dass es darin vor allem um die Revolution der Künste auf der ganzen Welt und nicht unbedingt um die kommunistische Revolution ging. Lissitzkys Farbinterpretation war in einem übergreifenden Sinne politisch, lässt sich aber einer bestimmten Ausrichtung nicht eindeutig zuordnen.

Meiner Meinung nach galten für Lissitzky unterschiedliche Interpretationen des Roten. Er betrachtete es sowohl als „Leben" wie auch als „Revolution". Zudem hat sich höchstwahrscheinlich sein Verständnis des Roten im Laufe der Jahre geändert. In den Witebsker Jahren deutete er es politisch, in den späteren Jahren interpretierte er es als „Leben".

Lissitzky begriff die Farben nicht nur politisch, sondern auch wissenschaftlich. Er verstand sie als Ausdruck des physikalischen Spektrums der Wärmeverhältnisse, wie Licht. Somit verknüpfte er Kunst und Wissenschaft. Auch seine Ausführungen zu und Überlegungen über den Raum stellte er in einen Zusammenhang mit den damals neuesten physikalischen Entwicklungen, etwa mit der Relativitätstheorie von A. Einstein.

„Prounen" ist Lissitzkys künstlerisches Konzept, in dem sich sein neues Raumverständnis ausdrückt. Der neue Raum sollte ihm zufolge dynamisch und beweglich sein, im Gegensatz zum „alten" statischen Raum. Dynamik wird in solchem Raum durch Wechselbeziehungen zwischen den „Zeichen" geschaffen. „Zeichen" können dabei abstrakte geometrische Formen, verschiedene Figuren, Buchstaben, Ziffern und Ähnliches sein. Das Verhältnis der „Zeichen" zueinander schafft beim Betrachter den Eindruck, sie würden in einem „leerem" Raum schweben. „Zeichen" treten aus dem Bild heraus oder in es hinein, sie drehen sich, sie bilden Achsen. Das Dargestellte wird nicht komponiert, sondern konstruiert.

Im Weiteren geht es um die kunstpolitischen Aspekte des „Prounen"-Konzeptes und darum, wie Lissitzky selbst sein Konzept verstand. Am Ende des Vortrages spricht er über die Wichtigkeit von "Prounen": "Nachdem wir uns anfangs auf die zweidimensionale Fläche orientiert hatten, gehen wir zu den dreidimensionalen Modellen über und weiter zu den Forderungen des Lebens. Er [Proun, - N.K.] baut jetzt auf dem neuen kommunistischen Fundament aus Stahlbeton für die Völker der ganzen Erde, und durch "Proun" werden wir auf diesem gemeinsamen Fundament die einheitliche Weltstadt ins Leben erbauen für alle Menschen der Erdkugel"[304].

Lissitzky versteht „Prounen" als Beitrag zur Bildung eines gesellschaftlichen Fundaments kommunistischer Prägung. Sie dienen sozialen und politischen Zwecken. Lissitzkys Vorstellungen von einer „einheitlichen Weltstadt" für die ganze Menschheit sind natürlich utopisch, sie stehen jedoch im Zusammenhang mit der realen politischen Situation der damaligen Zeit und gewinnen aus diesem Kontext ihre Bedeutung.

Lissitzky rief seine Zuhörer und Leser zum Handeln auf: Zum einen sollten seine Künstlerkollegen (und im Falle der Veröffentlichung des Buches seine Leser) künstlerisch

[302] Lissitzky hatte den Auftrag von der Politischen Verwaltung des Westfronts (russ. Politupravlenie) bekommen. Dieser Auftrag wurde zu Propagandazwecken gegeben. Das Plakat sollte Soldaten begeistern, die im April 1920 gegen den Vormarsch der polnischen Armee kämpften. Vgl. Kancedikas, Jargina 2004, Č. 2 (übers.: B. 2), S. 34, Anm. 25.

[303] Kancedikas, Jargina 2004, Č. 3 (übers.: Bd. 3), S. 68, Anm. 53.

[304] Lissitzky 1921, S. 18.

aktiv sein und am politischen Geschehen teilnehmen, zum anderen sollten sie seinem Konzept "Proun" folgen, das die kommunistische Idee unterstützte.

Bemerkenswert ist, dass Lissitzky trotz dieser eindeutigen kunstpolitischen Aussage im Vortrag kein weiteres Wort über die Kunstpolitik und "Prounen" verliert. Er äußert sich dazu nur in einem einzigen Abschnitt. Dieser steht jedoch am Ende des Vortrages, was seine Bedeutung hervorhebt.

Lissitzkys Äußerungen über die Wichtigkeit einer Gemeinschaft, eines Kollektivs stehen in Übereinstimmung mit der damaligen politischen Linie in Russland. Wie oben erwähnt, war für ihn das Schwarz-Weiß ein Ausdruck der Menschheit allgemein, die Ablehnung von Individualismus. Ähnlich schreibt er über die Rolle des schöpferisch Tätigen für die "Prounen": "Proun" verändert die Produktionsformen der Kunst. Er läßt den werkelnden Individualisten hinter sich, der im verschlossenen Kabinett seine Bilder auf der dreibeinigen Staffelei ausführt, von ihm allein begonnen und nur von ihm beendet. "Proun" hingegen führt in den Schaffensprozess eine Vielzahl von Produzierenden ein, erfaßt mit jeder Drehung des Radius ein neues schöpferisches Kollektiv. Die Persönlichkeit des Autors verschwindet in dem Werk, und wir sehen die Geburt eines neuen Stils nicht einzelner Künstler, sondern namenloser Autoren, die gemeinsam das Gebäude der Zeit meißeln"[305]. An anderer Stelle und in der von Kancedikas und Jargina veröffentlichten Fassung des Textes schreibt Lissitzky über die Materialien, die einem Kollektiv von Nutzen sind. Das sind seiner Meinung nach Eisen, Glas, Beton, Holz und dergleichen, die er als „Kollektivmaterialien" bezeichnet. Sie sind insofern von Bedeutung, als „sie für unterschiedliche technische Bedürfnisse für ein Kollektiv hergestellt wurden"[306]. Sein Streben nach Kollektivem, nach Allgemeinem, spiegelt die Tendenz der damaligen Kunstpolitik wieder. Das impliziert jedoch nicht, dass es sich um ein kommunistisches Kollektiv handeln muss. Vielmehr denkt er an ein Kollektiv aller Völker der Welt. In diesem Sinne geht es ihm um die Ausweitung des demokratischen Gedankens in das künstlerische Schaffen.

Eine der wichtigsten Fragen zum „Prounen"-Kozept ist, wie Lissitzky selbst es verstand, wie er „Prounen" der Entwicklung der Kunstgeschichte allgemein zuordnete, welche Bedeutung er den „Prounen" im Rahmen der allgemeinen Kunstentwicklung beimaß.

Am Ende seines Vortrages schreibt Lissitzky über die große Bedeutung der Architektur, sie sei für die moderne Zeit wichtiger als andere Kunstgattungen. Zur Begründung führt er an, erstens schließe sie alle Kunstgattungen in sich ein, zweitens seien die Epochen der Malerei und Skulptur-Malerei seiner Meinung nach beendet, drittens sei sie für die heutige Zeit, die er als das „elektro-dynamische Zeitalter" bezeichnet, relevanter als die anderen Kunstgattungen. Im Zuge seiner weiteren Überlegungen führt er aus: „Darüber erlauben Sie mir dann zu sprechen, wenn die Architektur, ebenso wie „Proun" in seinem ersten Stadium, einige Ergebnisse aufzuweisen hat. So ist der Weg der Kunst durchschritten"[307]. Wenn man berücksichtigt, dass Lissitzky sich in seinem Vortrag und in späteren Vorträgen kritisch über die anderen Kunstrichtungen äußerte, folgt daraus, dass er „Prounen" als die letzte Stufe der Kunstentwicklung verstand, als ein vollendetes Konzept.

Anderen Aussagen in seinem Vortrag ist dagegen zu entnehmen, dass er „Prounen" als ein unvollendetes Konzept betrachtete. So heißt es am Anfang: „Prounen nannten sie die Station auf unserem Wege zu neuen Formen..."[308]. An anderer Stelle betont er: „Während das Bild in sich vollendet zu Ende geführt ist, stellt jeder „Proun" nur ein Glied in der Kette, eine kurze

[305] Lissitzky 1921, S. 17.
[306] Lissitzky, Preodolenie iskusstva (übers.: Überwindung der Kunst), in: Kancedikas, Jargina 2004, Č. 7 (übers.: Bd. 7), S. 40.
[307] Lissitzky 1921, S. 18.
[308] Lissitzky 1921, S.1.

Haltestelle auf dem Wege zur Vollendung dar“ [309] . Auch über die „Zeichen“ im Suprematismus, aus denen die „Zeichen“ bei „Prounen“ sich herleiten, schreibt er, deren Sinn werde sich erst später klären und die Künstler selbst verstünden die von ihnen geschaffenen „Zeichen“ nicht ganz[310].
Dies deutet auf eine Mehrdeutigkeit in Lissitzkys Vorstellungen von der Rolle von „Prounen“ in der Kunstentwicklung hin, die das „Prounen“-Konzept für seine Kritiker angreifbar machte. Dem rudimentären Charakter des „Prounen“-Konzeptes entspricht die Bemerkung von Šterenberg im Katalog zur Ersten Russischen Kunstausstellung 1922, wo er die Arbeiten der Avantgardisten als „Laboratoriumsarbeiten“ bezeichnet[311]. Wie auch Šterenberg schrieb Lissitzky somit seiner avantgardistischen Idee, in seinem Fall dem „Prounen“-Konzept, keine zukunftsweisende Bedeutung zu. Beide Aussagen offenbaren eine allgemeine Tendenz in der russischen Avantgarde: Trotz ihres nach außen hin selbstbewussten Auftretens zweifelten die avantgardistischen Künstler an ihrer Bedeutung, was ihre Gegner (auch die kunstpolitischen Gegner) sich zunutze machen konnten.
Das Fragmentarische des „Prounen“-Konzeptes sollte jedoch nicht nur negativ gesehen werden. Vielmehr ist es Merkmal eines dynamischen Prozesses, verweist auf etwas Lebendiges, das sich fortlaufend entwickelt und nicht statisch verharrt. Darin zeigt sich seine der Zukunft zugewandte Offenheit. Der unfertige Charakter der „Prounen“ erlaubt es außerdem, dass mehrere Kunstschaffende zusammenarbeiten können, anders als bei einem Gemälde, wobei ein einziger Maler die Arbeit anfängt und beendet.

2.3. Lissitzkys Übersiedlung nach Deutschland und Weiterentwicklung des Konzeptes

Ende 1921 kam El Lissitzky nach Deutschland. Die genauere Begründung seiner Entscheidung ist in der Forschung umstritten. Es lässt sich nicht eindeutig beantworten, ob er einem politischen Auftrag zur Übersiedlung folgte oder ob er „privat“ handelte. Eindeutig ist jedoch, dass die sowjetischen Offiziellen ihm das Visum für die Ausreise nach Deutschland ausstellten. Daraus folgt jedoch nicht zwangsläufig, dass er einen „Staatsauftrag“ bekommen hatte. Ursprünglich hatte Lissitzky ein Visum für Frankreich beantragt, was jedoch abgelehnt wurde. Stattdessen wurde ihm offiziell ein Visum für Deutschland erteilt[312].
Das Motiv der russischen Politiker, ihre Aufmerksamkeit gerade auf Deutschland zu konzentrieren war deren Erwartung, den Kommunismus mithilfe von Deutschland in Westeuropa verbreiten zu können. Die geographische Lage Deutschlands mitten in Westeuropa schien dafür gute Bedingungen zu bieten. Außerdem war Deutschland nach dem Ersten Weltkrieg politisch geschwächt und wurde von den Politikern als „Schnittstelle“ zur kommunistischen Weltrevolution betrachtet. Zinov’ev, der Leiter der III. Internationalen, unterstrich die Bedeutung von Deutschland mit den Worten: „Wenn uns das Offensichtliche nicht trügt, geht der Weg der Revolution des Proletariats von Russland über Deutschland“[313].
Diese Zusammenhänge könnten erklären, warum Lissitzkys Antrag auf eine Ausreise nach Frankreich abgelehnt wurde. Für die Erteilung des Visums nach Deutschland dürfte eine Rolle gespielt haben, dass die sowjetischen Politiker Lissitzky und dessen Kunst zur Propagierung kommunistischer Ideen benutzen wollten.

---

[309] Lissitzky 1921, S. 17.
[310] Lissitzky 1921, S. 9.
[311] Erste Russische Kunstausstellung, Aust. Kat. Galerie van Diemen und Co Berlin, Berlin 1922, S. 3. Ausführlicher s. im Kapitel „Die Erste Russische Kunstaustellung 1922 in Berlin“.
[312] Über Lissitzkys Absicht nach Frankreich auszureisen schrieb C. Oßwald-Hoffmann. vgl. Oßwald-Hoffmann 2003, S. 230, Anm. 362.
[313] Golomštok, I., Totalitarnoe iskusstvo (übers.: Totalitäre Kunst), Moskva 1994, S. 63. Zit. nach Kancedikas, Jargina 2004, Č. 2 (übers.: Bd. 2), S. 42, Anm. 48.

In der Forschung wird kontrovers diskutiert, inwieweit Lissitzky einen offiziellen Auftrag bekommen hatte und in der Rolle des offiziellen „Kulturbotschafters“ zur Verbesserung der diplomatischen Beziehungen zwischen Deutschland und der Sowjetrepublik reiste. Die deutschen Forscher gehen nicht von politischen Beweggründen aus, während die russischsprachigen Forscher die Meinung vertreten, Lissitzky sei bei seiner Ausreise nach Deutschland politisch reglementiert gewesen[314].
Mitte November 1921 in Deutschland angekommen [315] , nahm Lissitzky vielfältige künstlerische Aktivitäten auf. Er knüpfte viele Kontakte sowohl mit den progressiven westeuropäischen, als auch mit den ausgewanderten, in Berlin wohnenden russischen Künstlern und Schriftstellern. Er gab die russisch-, französisch- und deutschsprachige Zeitschrift „Vešč-Objet-Gegenstand“ zusammen mit seinem Landsmann, dem Schriftsteller Il’ja Ėrenburg heraus. Er organisierte die Weiterleitung der Ersten Russischen Kunstausstellung aus Berlin nach Amsterdam.
Im Mai 1922 nahm er in Düsseldorf am Ersten Internationalen Kongress Progressiver Künstler teil, dessen Organisatoren, die Künstlervereinigung „Das junge Rheinland“, auf die Gründung einer „Union internationaler fortschrittlicher Künstler“ abzielten. Teilnehmer waren unter anderem die Berliner Novembergruppe, die Darmstädter Sezession, die Dresdener Sezession Gruppe 1919, die Hallesche Künstlergruppe, der Deutsche Werkbund, Herwarth Walden von der Zeitschrift „Der Sturm“, Vertreter der italienischen Futuristen. Es war vorgesehen, gemeinsame Ausstellungen, Feste und eine Zeitschrift zu organisieren. Die Fraktion der Konstruktivisten, bestehend aus der De Stijl-Gruppe (federführend Theo van Doesburg) aus Holland, sowie aus den Konstruktivisten aus Rumänien, der Schweiz, Skandinavien, Deutschland (zu ihnen zählte unter anderen Werner Graeff), zu denen auch Lissitzky gehörte, wollte eine internationale Kunst schaffen. Sie hielten „Demonstrationsausstellungen“, bei denen für jeden Menschen verständliche, einfache, vom Subjektiven befreite Kunst gezeigt wird, für ein gutes Mittel zu diesem Zweck. Während des Kongresses kam es jedoch zu Spaltungen, so dass die „Internationale Fraktion der Konstruktivisten“ sich von den anderen Künstlergruppierungen absonderte.
Im September 1922 trafen sich in Weimar die Vertreter der „Internationalen Fraktion der Konstruktivisten“ erneut, wiederum mit dem Ziel, Grundlagen für eine internationale Kunst zu schaffen. Auch diese Zusammenkunft misslang, da die Dadaisten versuchten, die Federführung zu übernehmen. Van Doesburg stand zunehmend unter Einfluss der Dadaisten, während Lissitzky, Graeff und Hans Richter sich in Berlin wiedertrafen und die Zeitschrift „G - Material zur elementaren Gestaltung“ gründeten. Mit dieser Zeitschrift wollten sie einen weiteren Versuch unternehmen, alle Künstler zu vereinen, um einen internationalen „Stil“ zu schaffen[316].
Hauptredakteur war Hans Richter, der bei der Arbeit an den unterschiedlichen Ausgaben von Werner Gräff, El Lissitzky, Mies van der Rohe und Kiesler unterstützt wurde. Bedeutende

[314] Als Vergleich s. Hemken 1990, S. 23; Oßwald-Hoffmann 2003, S. 230, Anm. 362; Kancedikas, Jargina 2004, Č. 2 (übers.: Bd. 2), S. 42, Anm. 46; Krusanov, A., Futurističeskaja revoljucija: 1917 – 1921 (übers.: Futuristische Revolution 1917-1921), Moskva, 2003, T.2, Kn. 1, S. 161. Meiner Meinung nach hatte sich Lissitzky aus mehreren Gründen entschieden, die Sowjetrepublik zu verlassen. Einerseits folgte er Polina Chentova, die er unerwidert liebte, wie Kancedikas und Jargina anmerken, dem ich zustimme. Andererseits pflichte ich Hemken bei, der meint, in Westeuropa habe Lissitzky sich künstlerisch weiter entwickeln wollen. Ich setzte aber Hemkens Überlegungen fort und führe sie weiter. Ich bin der Meinung, Lissitzky wollte den westeuropäischen Künstlern und diesem Publikum sein „Prounen“-Konzept vorstellen und es bekannt machen. Er verfolgte ehrgeizige Gründe. Ich stütze mich auf seinen Brief vom 22. Januar 1921 an Malewitsch, in dem er schreibt, er würde auch ohne Hilfe der Abteilung für Bildende Künste nach Westeuropa gehen, um seine Kunst dort zu zeigen. S. Kapitel über die Erste Russische Kunstausstellung 1922 in Berlin. Die Absicht, bei der Organisation der Ersten Russischen Kunstausstellung zu helfen, verstehe ich eher als Vorwand und nicht als tatsächlichen Grund, nach Westeuropa zu übersiedeln.
[315] Datierung entnommen von Kancedikas, Jargina 2004, Č. 2 (übers.: Bd. 2), S. 42, Anm. 48.
[316] vgl. Hemken 1990, S. 27-31.

Künstler wie Theo van Doesburg, Ludwig Hilbersheimer, Raoul Hausmann, Hans Arp, Kurt Schwitters, Piet Mondrian, Viking Eggeling, Naum Gabo, Antoine Pevsner, Ernst Schön, George Grosz, John Heartfield, Tristan Tzara und Man Ray haben Artikel sowie Abbildungen ihrer Kunstwerke beigetragen[317]. In der Zeitschrift wurden Fragen zu Film, Architektur, Ingenieurwesen, Automobilen, Mode und Design diskutiert.
Die Abkürzung „G" im Titel steht für das Wort „Gestaltung". Unter dem Oberbegriff „elementare Gestaltung" wurde von den Verfassern ein verständlicher, zweckmäßiger, ökonomischer (ohne viele Dekorationselemente) Schöpfungsprozess verstanden, der sich an jedermann, nicht nur an Kunstliebhaber richtet.
El Lissitzky veröffentlichte in der ersten Nummer der Zeitschrift vom Juli 1923 nicht nur seinen Artikel über den „Prounen"-Raum, er war auch redaktionell tätig, wie im Impressum erwähnt. In der zweiten und in weiteren Nummern wird er im Impressum nicht mehr aufgeführt, da er aufgrund gesundheitlicher Probleme ein Sanatorium in der Schweiz aufsuchen musste[318].
In allen seinen künstlerischen Aktivitäten nach der Übersiedlung beschäftigte sich Lisssitzky immer wieder mit den „Prounen". Interessanterweise geschah das nicht nur im Rahmen von Ausstellungen, sondern er verfasste mehrere Artikel zu diesem Thema. In der Ersten Russischen Kunstausstellung 1922 stellte er ein Kunstwerk mit dem Titel „Proun" aus. Im gleichen Jahr folgte dann die Veröffentlichung des Artikels „Proun" in der Zeitschrift „De Stijl" mit ähnlichem Inhalt wie im Vortrag bei INChUK. Ein Jahr später entstand der „Prounen"-Raum in der Großen Berliner Kunstausstellung. Es erschien der Artikel „Prounen"-Raum. Große Berliner Kunstausstellung 1923" in der ersten Nummer der Zeitschrift „G". 1923 bekam Lissitzky von der Kestner-Gesellschaft in Hannover den Auftrag, eine Mappe mit seinen Kunstwerken herzustellen. Als Motiv wählte er „Prounen". 1924 spielte Lissitzky mit dem Gedanken, den Vortrag über „Prounen" in Form eines Buches zu veröffentlichen, wie die russischen Kunsthistoriker Kancedikas und Jargina vermuten und sich dabei auf einen Entwurf von Lissitzky stützen, der einem Cover für ein Buch ähnelt[319].
Wurde das Konzept im Zuge von Lissitzkys Übersiedlung nach Deutschland so geändert, dass es weniger politischen Inhalt hatte? Diese Vermutung ist nicht abwegig, denn da Lissitzky als freier Künstler in Deutschland, d.h. in einem kapitalistischen und nicht kommunistischen Land, ausstellen und seine Kunstwerke verkaufen wollte, könnte er sein „Proun"-Konzept inhaltlich abgewandelt und es weniger politisch gemacht haben, um seine Kunstwerke bei den deutschen privaten Kunsthändler leichter veräußern zu können. Die weiterführende Frage lautet, ob Lissitzky seine politische Einstellung nach außen hin anpassen musste und dabei auch seine politische Meinung änderte.
Um diese Fragen beantworten zu können, müssen drei spätere, in Deutschland verfasste Texte mit dem früheren, in Russland angefertigten Text über „Prounen" verglichen werden. Im Weiteren wird auf diese Texte eingegangen.

Victor Margolin, Professor em. für Geschichte des Designs an der Universität in Illinois, setzte sich mit Lissitzkys Artikel „Proun" aus der Zeitschrift „De Stijl" aus dem Jahr 1922, nachdem Lissitzky nach Westeuropa übersiedelt war, auseinander. Margolin zufolge ging es Lissitzky bei seinem „Proun"-Konzept vor allem um Wissenschaft und Technologie, weil er dadurch Distanz zum Kommunismus halten konnte[320]. Insgesamt versteht Margolin

[317] vgl. Oßwald-Hoffmann 2003, S. 238, Hemken 1990, S. 30.
[318] vgl. Oßwald-Hoffmann 2003, S. 238, Anm. 384. Sein Aufenthalt in der Schweiz schließt seine Mitarbeit nicht aus, ist aber nicht belegt.
[319] vgl. Kancedikas, Jargina 2004, Č. 2 (übers.: Teil 2), S. 76, Anm. 76.
[320] Margolin, Victor, The struggle for utopia, Chicago 1997, S. 68.

„Prounen“ als ein wissenschaftliches System. Um diese These zu überprüfen, muss Lissitzkys Artikel in „De Stijl“ 1922 mit dem Vortrag beim INChUK 1921 verglichen werden[321].

Der Artikel „Proun“ aus „De Stijl“ setzt sich aus Auszügen aus dem Vortrag beim INChUK zusammen.

Wie im Vortrag schreibt Lissitzky über die Vorbedingungen von „Prounen“:

„1) Die Gestaltung außerhalb des Raumes = 0.

2) Die Gestaltung außerhalb des Materials = 0.

3) $\frac{\text{Gestaltung}}{\text{Material}} = \frac{\text{Masse}}{\text{Kraft}}$

4) Das Material bekommt Gestalt durch die Konstruktion

5) Zeitgemäße Forderung und Ökonomie der Mittel bedürfen einander wechselseitig“[322].

Fast wortgleich mit dem Vortrag, schreibt Lissitzky am Ende des Artikels über die Bedeutung der Gemeinschaft bei Prounen im Gegensatz zum individualistischen Kunstschaffenden: „Proun verändert selbst die gewerkschaftliche Form der Kunst und verläßt das Gemälde des individualistischen Kleinerzeugers, welcher in seinem abgeschlossenen Kabinette, verkrochen hinter seiner Staffelei sitzend, allein sein Gemälde beginnen und allein dieses beenden kann. Proun führt in der Schöpfung das Pluralis ein, indem es mit jeder Wendung eine neue schöpferische Gesamtheit umfaßt“[323]. Es fällt auf, dass Lissitzky statt des Wortes „Kollektiv“, das er im Vortrag verwendet, im Artikel in der Zeitschrift „De Stijl“ die Begriffe „Pluralis“ und „schöpferische Gesamtheit“ benutzt. „Kollektiv“ ist ein Begriff aus dem kommunistischen Kontext, während „Pluralis“ politisch neutral ist. Dass Lissitzky anstelle des Ausdrucks „kommunistisches Fundament“ in der späteren Fassung des Vortrages aus dem Jahr 1924, wie oben erwähnt „sozialistisches Fundament“, schreibt und den Begriff „Pluralis“ statt „Kollektiv“ wählt, deutet auf eine Anpassung seines Vokabulars an die deutsche politische Realität. Daraus ließe sich folgern, Lissitzky habe seine politische Einstellung geändert. Dies ist jedoch insofern fraglich, als es nur um einzelne Begriffe geht und nicht um den gesamten Kontext, in dem er schöpferisch tätig war.

Lissitzky merkt am Ende des Artikels in „De Stijl“ an, der Text sei im Jahr 1920 in Moskau geschrieben worden. Aufgrund der oben beschriebenen sprachlichen und inhaltlichen Veränderungen dürfte der Text jedoch eher im Jahr 1922 von ihm bearbeitet worden sein. Die Datierung weist auf die frühere Version des Vortrags beim INChUK hin, aber nicht auf die spätere Überarbeitung.

Margolin berücksichtigt in seiner Analyse des Artikels in „De Stijl“ nicht, dass der Vortrag bei INChUK die „Ausgangsquelle“ für den Artikel war. Im Vortrag erläuterte Lissitzky nicht nur die sozial-politische Bedeutung von „Prounen“, sondern betonte deren wichtigen Bezug zur modernen Wissenschaft und Technik. Er verknüpfte die wissenschaftlich-technische und die sozial-politische Rolle von „Prounen“. Der Artikel in „De Stijl“ enthielt diese beiden Aspekte ebenso wie der ursprüngliche Text, aus dem der Artikel hervorgegangen war. Daher weise ich die Interpretation von Margolin zurück.

Im Großen und Ganzen geht es in Lissitzkys Vortrag und in seinem „Proun“-Konzept um ein neues Verständnis von Raum in der Kunst sowie um den Bezug von „Prounen“ zur modernen

---

[321] Nicht nur V. Margolin, sondern auch M. Tupitsyn sowie K.-U. Hemken beschäftigten sich mit der Frage, wie „Prounen“ einzuordnen sind. vgl. Tupitsyn, M., Zurück nach Moskau, in: Tupitsyn, M., (Hrsg.), El Lissitzky. Jenseits der Abstraktion - Fotografie, Design, Kooperation, Aust.-Kat. Sprengel-Museum Hannover, München 1999; Hemken, K.-U., Proun, Proun und nochmals Proun. El Lissitzky – die Technik und die Mittel der Kommunikation, in: Nobis, N. (Hrsg.), El Lissitzky. Retrospektive, Aust.-Kat. Sprengel-Museum Hannover, Frankfurt am Main 1988. Ich beziehe mich auf Margolin, der meint, Lissitzky halte Distanz zur Kunstpolitik, indem er das „Prounen“-Konzept der Wissenschaft und Technik zuordnet. Andere Autoren gehen auf diesen Aspekt nicht ausdrücklich ein.

[322] vgl. Lissitzky, El, Proun, in: De Stijl, 5. Jg., Nr. 6, Juni 1922 und Lissitzky 1921, S. 12.

[323] Lissitzky, El, Proun, in: De Stijl, 5. Jg., Nr. 6, Juni 1922.

Gesellschaft und Politik. Margolins Ansicht, es gehe nur um Wissenschaft, wird durch Lissitzkys selbstbewusste Aussage gestützt:

„Wir sprechen von der physikalischen Schwerkraft, von der Anziehungskraft, von der Gravitation, von der magnetischen Kraft... deren wissenschaftlichen Kern Einstein heute durch bestimmte elliptische Integrale darstellt. Er korrigiert damit Gesetze, die einst von Newton aufgestellt worden waren. Die gleichbleibende Wirkung dieser Kraft hat ihre Richtung, aber sie setzt sich in jeder Epoche aus neuen Komponenten zusammen. Die Komponenten unserer Epoche baut der Proun“[324].

Dieses Zitat lässt erkennen, welches Gewicht Lissitzky seinem Konzept zubilligte, indem er es mit der Relativitätstheorie in Verbindung brachte, die die damalige Physik revolutionierte. Wenn man die Analogie ausspinnt, übernähme er selbst die Rolle von Einstein, Malewitsch die von Newton. „Prounen“ sind ein aktives Konzept, das zur gesellschaftlichen Veränderung beitragen kann. In diesem Sinne sind sie mit Einsteins Relativitätstheorie vergleichbar. Gleichzeitig implizieren sie eine Aufforderung an die Politiker, die durch ihre Stellung und Macht die Gesellschaft ändern können. So verstanden, ist das „Proun“-Konzept der Entwurf für eine verbesserte Gesellschaft, für ein umgestaltetes Leben. Das macht sein politisches Potenzial aus und darin liegt seine kunstpolitische Bedeutung. Lissitzky sieht die „Prounen“ als genauso bedeutend an wie die Entwicklung moderner Technik, die jedoch trotz ihres enormen Einflusses auf das Weltgeschehen von der Politik unterschieden ist.

Eine weitere Quelle, anhand derer sich die Überlegungen von Lissitzky über die sozial-politische Rolle von „Prounen“ aufschlüsseln lassen, ist sein Artikel „„Prounen“-Raum. Große Berliner Kunstausstellung 1923“ in der Zeitschrift „G. Material zur elementaren Gestaltung“. Da Margolin sich für seine Analyse auch auf diesen Artikel stützt, ist dieser Artikel mit dem Vortrag bei INChUK zu vergleichen, um zu überprüfen, wie Lissitzkys Überlegungen sich geändert haben. Sein Artikel über den „Prounen“-Raum in der Zeitschrift „G“ umfasst die wichtigsten Informationen über den Raum und daher wird auf diesen Artikel an späterer Stelle in einem anderen Kontext genauer eingegangen.
Der Artikel „„Prounen“-Raum. Große Berliner Kunstausstellung 1923“ widmet sich der Frage, wie das „Proun“-Konzept im real existierenden Raum realisierbar ist. Obwohl Lissitzky in diesem Artikel nicht über die sozial-politische Bedeutung von „Prounen“ schreibt (er weist aber auf die Artikel über das „Prounen“-Konzept in den anderen Zeitschriften hin), stellte er die soziale Bedeutung des „Prounen“-Raumes heraus, als dem für einen Menschen und seine Bedürfnisse dienenden Raum. Am Beispiel eines Ausstellungsraumes stellt er dar, wie solch ein Raumtypus unter Berücksichtigung von dessen möglicher Erfüllung sozialer Aufgaben gestaltet werden könnte, das heißt, wie er einem Ausstellungsbesucher von Nutzen sein könnte. Seine Antwort ist, dass die Wände einer Ausstellung nicht „bemalt“ sein sollten und dass eine konventionelle Bildhängung den modernen Lebensanforderungen nicht mehr entspräche. Darin liegt diesem Artikel zufolge eine sozial-politische Bedeutung des „Prounen“-Raumes.
Obwohl Lissitzky in seinem Artikel in der Zeitschrift „G“ die Begriffe „Kollektiv“, „kommunistisch“, „Gemeinschaft“, anders als im Vortrag beim INChUK, nicht mehr verwendet, bleibt die Intention beider Texte gleichermaßen sozial-politisch: Sie sind als Aufruf zur aktiven Teilnahme am Kunstprozess und nicht als Aufruf zur Kunst-Anschauung zu verstehen. Im Artikel geht es darum, dass ein Besucher der Ausstellung mit dem „Prounen“-Raum an dieser Ausstellung teilnehmen und nicht Betrachter von an die Wände gehängten Bildern sein sollte. Im Vortrag beim INChUK ging es dagegen um den Kunstschaffenden, der eine aktive, den Anforderungen des Lebens entsprechende „Proun“-Kunst schaffen sollte.

[324] Lissitzky 1921, S. 13.

Der entscheidende Unterschied zwischen Lissitzkys Überlegungen im Vortrag im Vergleich zum Artikel liegt darin, dass er im Artikel nicht mehr über den utopischen Aufbau einer einheitlichen Weltstadt auf der ganzen Erde schreibt. Das dürfte darauf zurückzuführen sein, dass der Versuch gescheitert war, alle Künstler in einer Internationale der Konstruktivisten zu vereinigen.
Margolin schreibt, Lissitzky habe sich im Artikel für die Zeitschrift „G" zur sozialen Bedeutung der Teilnahme eines Besuchers des „Prounen"-Raumes nicht geäußert. Außerdem fehlten Ausführungen über die Funktion des Raumes und die Rolle der Architektur. Indem Lissitzky sich auf die Darstellung formaler „elementarer Mittel" konzentriere, distanziere er sich von den sozialen Anforderungen, die im russischen Konstruktivismus gestellt worden seien[325]. Obwohl ich diese Sichtweise nachvollziehbar finde, bin ich der Meinung, Lissitzkys Intention bei der Schaffung des „Prounen"-Raumes insgesamt ist sozial-politisch, wie oben ausgeführt. Anstatt über die sozial-politische Bedeutung der Kunst Überlegungen anzustellen und Debatten zu führen, wie es in der damaligen Zeit im russischen Konstruktivismus in der Sowjetrepublik weit verbreitet war, macht Lissitzky meiner Ansicht nach einen Schritt weiter: Er versucht, die sozial-politische Kunst durch „Prounen" zu gestalten. Unter diesem Gesichtspunkt ist der Artikel in der Zeitschrift „G" wie eine Anweisung zur Gestaltung eines sozialen Ausstellungsraumes, das heißt eines „Prounen"-Raumes, zu verstehen. Während seine Kollegen noch nach dem richtigen Ausdruck des sozialen Lebens in der Kunst suchten und darüber miteinander diskutierten, war Lissitzky überzeugt, er habe diesen Weg mit „Prounen" bereits gefunden[326].

Es muss noch der dritte Text aus dem Jahr 1924 zum Vergleich mit dem Vortrag vom Jahr 1921 herangezogen werden. In der von Kancedikas und Jargina herausgegebenen Version des Textes aus dem Jahr 1924 wählte Lissitzky für den wichtigen und schon oben zitierten Abschnitt am Ende seines Vortrages anstelle von „kommunistisch" den Begriff „sozialistisch"[327]. Ich zitiere diesen Abschnitt zur Erinnerung hier nochmals:

"Nachdem wir uns anfangs auf die zweidimensionale Fläche orientiert hatten, gehen wir zu den dreidimensionalen Modellen über und weiter zu den Forderungen des Lebens. Er [Proun, - N.K.] baut jetzt auf dem neuen kommunistischen Fundament aus Stahlbeton für die Völker der ganzen Erde, und durch "Proun" werden wir auf diesem gemeinsamen Fundament die einheitliche Weltstadt ins Leben erbauen für alle Menschen der Erdkugel"[328].

In der frühen Fassung, im sozusagen ursprünglichen Text für den Artikel von 1920 aus dem Almanach „UNOVIS" mit dem Titel „Proun- nicht Weltvisionen, sondern Weltrealität" findet sich wiederum die Formulierung „kommunistisch"[329]. Die Wahl des Wortes "sozialistisch" in der späteren Version des Textes anstelle von "kommunistisch" in den beiden früheren

[325] Margolin 1997, S.71f. Margolin bezieht sich auf den gesamten Diskurs in den konstruktivistischen Künstlerkreisen und vergleicht Lissitzkys Aussagen mit den Überlegungen von B. Arvatov und A.Gan, sowie mit Rodčenko.
[326] Hierbei ist zu berücksichtigen, dass Lissitzkys Vortrag beim INChUK 1921 bei seinen russischen Künstlerkollegen keine Zustimmung fand. Auch nach seiner Übersiedlung nach Deutschland setzte er die Diskussion über die sozial-politische Funktion der Kunst mit russischen Künstlern fort. So wurde die von ihm mitbegründete Zeitschrift „Vešč-Objet-Gegenstand", die seine Künstlerkollegen auf Russisch in der Sowjetrepublik gelesen hatten, von Arvatov und Gan stark kritisiert. Arvatov und Gan meinten, Lissitzky und Ėrenburg seien nicht kommunistisch genug, da sie den westlichen Weg gewählt hätten. Das könnte erklären, warum Lissitzky Abstand von seinen Kollegen hielt und sich nicht in deren kunst-politische Debatten einmischen wollte.
[327] Lissitzky, Preodolenie iskusstva (übers.: Überwindung der Kunst), in: Kancedikas, Jargina 2004, Č. 7 (übers. B. 7), S. 47f.
[328] Lissitzky 1921, S. 18.
[329] Lissitzky, Proun ne mirovidenie- no miroreal'nost' (übers.: Proun- nicht Weltvisionen, sondern Weltrealität), in: Kancedikas, Jargina 2004, Č. 7 (übers.: Bd. 7), S. 34.

Fassungen ist auffallend. Sie deutet darauf hin, dass Lissitzky seine politische Einstellung im Verlauf der Zeit änderte.
Da er am späteren Text während seines Aufenthaltes in der Schweiz 1924 gearbeitet hatte, wie Kancedikas und Jargina vermuten[330], dürfte das Leben im Ausland seine politischen Vorstellungen beeinflusst haben. Zudem spielte bei der Entscheidung für den Begriff "sozialistisch" vermutlich eine Rolle, dass er den Text in Form eines Buches veröffentlichen wollte und ihn daher für eine breite Leserschaft mit unterschiedlichsten politischen Einstellungen akzeptabel formulieren musste. Weniger wahrscheinlich ist, dass Sophie Lissitzky-Küppers das Wort "kommunistisch" anstelle von "sozialistisch" in ihre Übersetzung aus dem Russischen ins Deutsche einsetzte, weil sie Lissitzkys Texte der kunstpolitischen Richtlinie der DDR anpassen wollte. Ich stütze mich für meine Interpretation in diesem Falle auf die Übersetzung des im Original deutschsprachigen Textes, die Kancedikas und Jargina vorgenommen und veröffentlicht haben. „Quelltext" war für sie Lissitzkys Fassung, die er selbst bearbeitet hatte[331].

2.4. Zusammenfassung

Das „Prounen"-Konzept ist, wie die Analysen der vorherigen Texten gezeigt hatten, nicht nur dem Kontext von Wissenschaft und Technologie zugeordnet, vielmehr ist damit eine Gesellschaftsform antizipiert, in der die Bevölkerung in ihrer ganzen Breite zur Teilnahme am Kunstprozess aufgerufen ist und veraltete Gesellschaftskonzepte geändert werden. Analog zu den großen Entdeckungen in Technologie und Wissenschaft beeinflussen "Prounen" das Leben der Menschen und erlauben es, dieses zu verbessern. Obwohl "Prounen", bzw. das besondere Raumverständnis im „Prounen"-Konzept, sich der Technik und den physikalischen Entdeckungen nähert, ist es kein technisches, sondern ein künstlerisches Konzept.
Trotz der großen Bedeutung des kunstpolitischen Aspektes im „Prounen"-Konzept spielen Technologie und Wissenschaft ebenfalls eine große Rolle. Zur Bekräftigung dieser These muss an dieser Stelle widerholt werden, dass der Vortrag beim INChUK nur in einem einzigen Abschnitt auf den Zusammenhang der „Prounen" mit der Kunstpolitik eingeht, nämlich im Abschnitt über den Aufbau des neuen kommunistischen Fundaments durch „Prounen". Der Vortrag ist ansonsten der Erklärung der Besonderheiten von „Prounen" gewidmet und gibt Informationen über „Prounen" und technologische Entwicklungen. Das könnte erklären, warum das „Prounen"-Konzept sowohl von den Rezipienten in den 1920er Jahren als auch in der heutigen Forschung als ein technisches Konzept wahrgenommen wurde und wird.
Ernst Kallai, der erste Kunstkritiker, der 1922 im Westen einen Artikel über „Prounen" in „Das Kunstblatt" veröffentlichte, verstand dieses Konzept technisch-wissenschaftlich und berücksichtigte nicht, wie Lissitzky „Prounen" mit Kunstpolitik verband. Für Kallai waren „Prounen" eine ganz besondere Welt mit neuem Raum, in dem Formen wie im Kosmos schwebten. Auch Lissitzkys Frau, Sophie Lissitzky-Küppers, verglich „Prounen"-Bilder mit dem Kosmos. Ebenso wie Kallai betrachtete sie „Prounen" nicht unter kunstpolitischem Aspekt[332]. Das könnte eine weitere Erklärung dafür sein, warum „Prounen" im Westen aus

[330] vgl. Kancedikas, Jargina 2004, Č. 2 (übers.: Teil 2), S. 76, Anm. 76.
[331] Preodolenie iskusstva (übers.: Überwindung der Kunst) im Archiv von Chardžiev-Čaga, Box 121/174 und Proun ne mirovidenie- no miroreal'nost' (über.: Proun- keine Weltvisionen, sondern Weltrealität) in RGALI, f. 2361, op. 1, d.25, l. 13-14.
[332] Kallai, Ernst, Lissitzky, in: Das Kunstblatt, 6. Jg., H.1, 1922; Lissitzky-Küppers, S., (Hrsg.), El Lissitzky. Erinnerungen, Briefe, Schriften, Dresden 1976, S.5. Auf die Ähnlichkeit zwischen Kallai und Lissitzky-Küppers wies Margolin hin. Er schreibt außerdem, Kallai habe dazu beigetragen, dass „Prounen" im Westen als ein wissenschaftliches System verstanden wurden. vgl. Margolin 1997, S. 68, 71.

dem Kontext der sowjetischen Kunstpolitik, in dem sie geschaffen wurden, „herausgerissen“ wurden.
Nach meiner Meinung verlor das Konzept trotz Lissitzkys Übersiedlung nach Deutschland seinen kunstpolitischen Aspekt nicht. Das Konzept wurde politisch neutraler formuliert, aber es beinhaltete immer noch die Ideen, die aus der Realität der sowjetischen politischen Situation heraus entwickelt worden waren. Das Konzept richtete sich jetzt an andere Rezipienten, blieb aber inhaltlich unverändert[333].
Das „Prounen“-Konzept zielt auf einen Nutzen im allgemeinen gesellschaftlichen Leben ab. “Prounen” sollten für jeden Menschen von Nutzen und daher für jedermann verständlich gestaltet sein, das heißt „elementar“[334]. Daher wird in “Prounen” auf dekorative Elemente verzichtet. In der sozialen Funktion des „Prounen“-Konzeptes liegt seine politische Bedeutung.
Besonders bemerkenswert ist am „Prounen“-Konzept, dass Lissitzky mit ihm alle Sphären des menschlichen Lebens erfassen wollte. Diese Idee entwickelte er als ein künstlerisches Programm, das seinen Ausdruck in vielen Kunstgattungen fand. So wandte Lissitzky “Prounen” bei der Gestaltung von Büchern und der Schaffung von Figurinen-Bildern für das Theater an. Bei der Arbeit an Kinoprojekten oder Fotoaufnahmen verfuhr er nach Methoden, die er durch “Prounen” entwickelt hatte[335]. Auch für die Gestaltung eines Ausstellungsraumes für die Große Berliner Kunstausstellung 1923 wählte er “Prounen”. Die sowjetische Kunstpolitik der damaligen Zeit bewirkte, dass das „Proun“-Konzept nach Totalität strebte.[336] Diese Totalität führte dazu, dass Lissitzkys Vision einen utopischen Charakter bekam. Lissitzky unternahm den Versuch, durch seine Ideen Vertreter aller Kunstrichtungen zu überzeugen und sie zu vereinen und damit durch “Prounen” die künstlerischen Diskussionen zu beenden. In dieser Vision liegt die Radikalität des Konzeptes und erklärt, warum Lissitzkys Kollegen von ihm Abstand hielten. Sein Versuch, ein einheitliches künstlerisches System zu schaffen, sollte dazu beitragen, die vielen Diskussionen und erbitterte Auseinandersetzungen innerhalb unterschiedlicher Künstlergruppierungen zu überwinden. Er ist auch vor dem Hintergrund des Bürgerkrieges in jenen Jahren und der politischen Forderung zu sehen, die Künstler sollten die Position der kommunistischen Regierung durch ihre Arbeiten unterstützen.
Das „Proun“-Konzept entstand zwar in der Sowjetrepublik, wurde aber architektonisch erst in Deutschland realisiert. Vermutlich hatte das mit der damals finanziell schwierigen Situation in Russland zu tun, die keine Verwirklichung von Architekturprojekten erlaubte.

[333] Ich bin der Meinung, Margolins Verständnis des „Prounen“-Konzeptes beeinflusste Kallai und Lissitzky-Küppers. Ich widerspreche seiner Ansicht, durch Bezug der Prounen zur Wissenschaft habe Lissitzky Distanz zur Kunstpolitik gehalten.
[334] Einerseits war es nach der Oktoberrevolution in der Sowjetunion politisch erwünscht, die Kunst sozialen Erfordernissen anzupassen. Andererseits waren die avantgardistischen Künstler selbst bestrebt, die Kunst in den Dienst der Gesellschaft zu stellen. Da ihrer Ansicht nach die vorherige Kunstentwicklung stagniert hatte, waren sie radikalen Veränderungen gegenüber offener als die “Realisten”, die ein eher konservatives Weltbild hatten und Veränderungen aktiv und offensiv ablehnten.
[335] Ausführlicher dazu s. Kancedikas, Jargina 2004, Č. 3 (übers.: Bd. 3), S. 39, 41, 53 und Drutt, Matthew, Lissitzky in Deutschland, in: Tupitsyn, M., (Hrsg.), El Lissitzky. Jenseits der Abstraktion - Fotografie, Design, Kooperation, Aust.-Kat. Sprengel-Museum Hannover, München 1999, S. 9-24.
[336] Zur Totalität bei „Prounen“ dürften darüber hinaus zwei weitere Gründe beigetragen haben. Zum einen gab es im Suprematismus, aus dem das „Prounen“-Konzept sich ableitet, eine allgemeine Tendenz, das Dargestellte zu vereinheitlichen und Bilder durch Details nicht zu „zerstückeln“. Zum anderen gibt es in den orthodoxen Kirchen eine lange Tradition, die gesamte architektonische und malerische Gestaltung als eine Einheit zu verstehen. Für einen Russen wäre dann der „Prounen“-Raum mit seinem totalen Charakter weniger befremdlich als für einen Deutschen.

3. Quellen für die Beschreibung des „Prounen“-Raumes in der Großen Berliner Kunstausstellung 1923

3.1. Quellenlage

Die folgenden Ausführungen thematisieren die Realisierung des „Prounen“-Konzeptes und informieren über das Aussehen des „Prounen“-Raumes. Gestützt auf die Quellen aus dem Jahr 1923 befasse ich mich mit der Großen Berliner Kunstausstellung 1923 und der Beschreibung des Raumes. Bevor die Realisierung des Konzeptes am Beispiel des „Prounen“-Raumes behandelt wird, ist auf die Quellenlage einzugehen.
Für die folgende Darstellung ziehe ich ausschließlich Materialien heran, die mit dem „Prounen“-Raum zu tun haben. In der Zeitschrift „G“, sowie in der 1. Kestnermappe wird der „Prounen“-Raum abgebildet. Anhand dieser Quellen komme ich zur Beschreibung des Raumes. Es existieren noch weitere Skizzen und Gemälde, auf denen einzelne Objektkompositionen des Raumes dargestellt sind. Eine Skizze zeigt die Gestaltung der Wand 1, eine weitere stellt eine Objektkomposition mit drei Vierecken, ein Kugel-Relief und Holzstäbe der Wand 2 dar. Das Ölgemälde „Proun G.B.A.4“ widerholt die Objektkomposition mit Vierecken von Wand 2, zeigt jedoch kein Kugel-Relief und keine Holzstäbe[337]. Auf diese Quellen werde ich mich bei der Beschreibung ebenfalls beziehen.
Für die Große Berliner Kunstausstellung 1923 wurde ein Katalog angefertigt. Er umfasst den Grundriss der gesamten Ausstellung, ein Verzeichnis der ausgestellten Künstler und deren Kunstwerke mit der Angabe, in welchem Saal sie ausgestellt waren, sowie schwarz-weiße Reproduktionen einiger der ausgestellten Kunstwerke. Somit liefert der Katalog viele Informationen über die Ausstellung. Leider fast nichts über den „Prounen“-Raum. Es gibt weder Angaben darüber, wo der „Prounen“-Raum sich befand, noch wie er ausgesehen haben könnte. Aufgrund dieses Mangels beziehe ich mich bei der Beschreibung des „Prounen“-Raumes nicht auf diesen Katalog. Ich greife jedoch im Abschnitt über allgemeine Informationen zur Großen Berliner Kunstausstellung auf ihn zurück.
Im Jahr 1965 schuf Jan Leering für die Wanderausstellung Lissitzky im van Abbe-Museum Eindhoven eine Rekonstruktion des „Prounen“-Raumes (Abb. 28). Der Vergleich dieser Rekonstruktion mit den historischen Quellen, der Abbildung aus der Zeitschrift „G“, sowie mit dem Blatt 6 der 1. Kestnermappe lässt viele Unstimmigkeiten der Rekonstruktion erkennen (Abb. 29, 33). So sind die Holzplatten beider Reliefe der Wände 1 und 3 in der Abbildung der Zeitschrift „G“ und in der Kestnermappe eher quadratisch und nicht rechteckig, wie in der Rekonstruktion. Das Kugel-Relief hat in der Rekonstruktion einen anderen Winkel und ist anders angeordnet. Das Brett am Ende des Holzstabes der Wände 1-2 ist im Original kleiner als in der Rekonstruktion. Auch das andere Brett des Holzstabes der Wände 2-3 ist im Original kleiner. Die sich entlang des Fußbodens ziehende Fußleiste, die in der Abbildung der Zeitschrift „G“ zu erkennen ist, wurde nicht rekonstruiert. Die weit verbreitete Fotoaufnahme der Rekonstruktion des „Prounen“-Raumes gibt ihn aus der Zentralperspektive wieder. Das widerspricht Lissitzkys Vorstellungen von der Bewegung im Raum gegen den Uhrzeigersinn. Aufgrund dieser Unstimmigkeiten beziehe ich mich nicht auf die Rekonstruktion und schließe mich damit C. Oßwald-Hoffmann an, die sich ebenfalls nicht auf die Rekonstruktion stützt.
Daher bleiben Lissitzkys Artikel aus der Zeitschrift „G“ und die Blätter in der 1. Kestnermappe für mich die wichtigsten Quellen. Obwohl in chronologischer Reihenfolge

[337] Diese Kunstwerke sind bei C. Oßwald-Hoffmann unter Nummer 32-34 abgebildet. S. Oßwald-Hoffmann 2003.

zuerst die 1. Kestnermappe und danach der Artikel erschien, werden im Folgenden zuerst der Artikel und danach die Mappe analysiert, denn er ist bedeutsamer als die Mappe, da Lissitzky in ihm seinen „Prounen"-Raum erläutert.

3.2. Artikel aus der Zeitschrift „G"

Lissitzkys Artikel über den „Prounen"-Raum besteht aus zwei Teilen: aus der Beschreibung des Raumes und aus einem Textteil mit manifestartigem Charakter, in dem er seine Ziele erklärt und das nach seiner Meinung veraltete Konzept „Bemalung der Wände" oder die konventionelle Hängung der Bilder an die Wände kritisiert (Abb. 30).
Den ersten Teil beginnt er, indem er die Funktion des Raumes darlegt. Es sei kein Wohnzimmer, sondern ein Ausstellungraum, in dem man „rings herum geht". Auch an anderer Stelle, bei der Beschreibung der Reliefe an den Wänden, wiederholt er mit Nachdruck, es handele sich nicht um ein Wohnzimmer. Die Wiederholung ist ein Hinweis auf die Bedeutung, die er diesem Unterschied zuschreibt. Dass er überhaupt die Beschreibung des Raumes mit der Benennung von dessen Funktion anfängt, zeigt deren Wichtigkeit für ihn. Seiner Ansicht nach bestimmt sie die Gestaltung (und in diesem Artikel folgerichtig auch die Beschreibung der Gestaltung).
Aufgrund der Bedeutung, die er dem „Herumgehen" beimisst, beschreibt Lissitzky als Erstes die Bewegung des Besuchers im „Prounen"-Raum und wie er sie zuwege gebracht hat:

„Die erste Form, welche die vom großen Saal Kommenden hinein „führt", ist diagonal gestellt und „führt" ihn zu der großen Horizontalen der Vorderwand und von dort zu der 3. Wand der Vertikalen. Beim Ausgang – HALT! das Quadrat unten, das Urelement der ganzen Gestaltung. Das Relief an der Decke, im selben Blickfeld liegend, wiederholt die Bewegung. Der Fußboden konnte aus materiellen Gründen nicht zur Realisation kommen"[338].

In diesem Abschnitt beschreibt Lissitzky eine Bewegung gegen den Uhrzeigersinn. Nachfolgend, bei der Beschreibung der Reliefe, schildert er eine Bewegung im Uhrzeigersinn: vom Würfel an der 3. Wand zur Kugel an der 2. Wand zum Holzstab an der 1. Wand. Da Lissitzky beide Richtungen beschrieben hatte, hätte ein Besucher sich auch im Uhrzeigersinn bewegen können. Lissitzky wollte jedoch eine strenge Bewegung nur gegen den Uhrzeigersinn und markierte deshalb auf dem Plan des Raumes zusätzlich noch die Nummerierung der Wände. Somit gab er von vornherein eine bestimmte Richtung vor.
Er beschreibt die von ihm benutzten Materialien und Formen und bezeichnet sie als „elementar". Dazu zählt er „Linie, Fläche und Stab, Würfel, Kugel, Schwarz, Weiß, Grau und Holz". Ungewöhnlich ist sein Verständnis von Materialien: Geometrische Figuren, sowie die Kolorierung gestalten ihm zufolge ein Objekt. Weiter beschreibt er, wie er die Volumina im Raum verstärkt: mittels auf die Wand „hingestrichene" geometrische Flächen und „zur Wand senkrecht gestellte" Holzformen. Danach beschreibt er, dass die Reliefe „die Problemstellung und Kristallisation der ganzen Wandflächen geben" und erklärt das mit dem in Klammern gesetzten Satz, der Würfel der Wand 3 stehe in einer Beziehung zur Kugel der Wand 2 und diese in einem Zusammenhang mit dem Stabe der Wand 1. Lissitzky gibt an dieser Stelle die Bewegung im Uhrzeigersinn wieder. Da diese Bewegungsrichtung jedoch am Ende seiner Beschreibung steht und in Klammern gesetzt ist, dürfte sie für ihn nicht von maßgeblicher Bedeutung gewesen sein. Stattdessen betont er Bezüge unterschiedlicher, gegensätzlicher geometrischer Formen zueinander im ganzen Raum. Mit diesen Überlegungen beendet er den ersten Teil des Textes.

[338] Lissitzky, El, Prounen Raum Große Berliner Kunstausstellung 1923, in: G. Material zur elementaren Gestaltung, H. 1, Berlin, Juli 1923.

Den zweiten Teil leitet er mit der Wiederholung seiner Aussage zur Funktion des Raumes ein: „Der Raum ist kein Wohnzimmer“. Später erklärte er die von ihm entwickelten Prinzipien der Gestaltung, die er im ersten Teil beschrieben hatte, als „grundsätzlich“. Daraus folgt, dass jeder, der seine künstlerischen „elementaren“ Mittel verwendet, einen „Ausstellungs-Schau-Raum“- was einem „Demonstrationsraum“ entspricht- gestalten kann. Danach polemisiert Lissitzky gegen diejenigen, die Wände „bemalen“ oder „Bilder an die Wände hängen“. Er setzt dem seine eigenen Gestaltungsprinzipien entgegen: „Der neue Raum braucht und will keine Bilder, - ist kein Bild, das in Flächen transponiert ist“. Lissitzky versteht also den „Prounen“-Raum als den neuen Raum und schafft einen neuen „Typus“ für Ausstellungsräume. Anschließend führt er seine Vorstellungen von einem Raum allgemein aus: Er solle Gleichgewicht und Einheit enthalten, die durch ein „elementares Gliederungssystem“ und Bewegung erreicht werden können.
Der letzte, abschließende und dadurch wichtigste Satz des Textes wird vom Verfasser mittels einer Schriftvariante hervorgehoben und zusätzlich mit durchgezogenen Linien unterstrichen, was seine Bedeutung betont. Er lautet: „Wir wollen den Raum als ausgemalten Sarg für unseren lebenden Körper nicht mehr“. Dieser letzte Satz verleiht dem ganzen Text einen programmatischen, manifestartigen Charakter. Offensichtlich ist es Hauptaufgabe des Artikels, der Leserschaft klar zu machen, welche neue Raumgestaltung in der neuen Zeit gebraucht wird, und das veraltete Raumkonzept zu kritisieren, nämlich mit den Worten: „Wir zerstören die Wand als Ruhebett für ihre Bilder“. Für diese Einschätzung spricht, dass der zweite „programmatische“ Teil des Artikels die Hälfte des Gesamttextes ausmacht.
Zusammenfassend: Wie die Analyse zeigt, hat Lissitzkys Text einen deutlich ausgeprägten kunstpolitischen Charakter, was sich an seiner Kritik der „gegnerischen“ Kunstrichtung zeigt, die die Bourgeoisie verkörpert und überwunden werden soll. Nicht zufällig wurde der Artikel in einer Zeitschrift veröffentlicht, deren Herausgeber und Autoren nicht nur künstlerische, sondern auch politische Fragen behandelten und mit der politischen Linken sympathisierten (wie das oben erwähnten Zitat von K. Marx nahelegt). Die Herausgeber und Mitarbeiter der Zeitschrift „G“ plädierten für Veränderungen der Menschheit allgemein. Der Vermutung von C. Oßwald-Hoffmann, Lissitzky habe seinen Artikel mit Absicht in der Zeitschrift „G“ veröffentlicht, obwohl ihm auch andere Publikationsorgane zur Verfügung gestanden hätten, ist beizupflichten. Grund für diese Entscheidung dürfte nicht nur der künstlerisch programmatische Charakter der Zeitschrift „G“ gewesen sein, wie Oßwald-Hoffmann schreibt, sondern vor allem deren kunstpolitische Ausrichtung, die allen Beitragenden eine Plattform gab, um ein ausdrücklich politisches Kunstprogramm zu formulieren und der Öffentlichkeit vorzustellen.
Die Analyse lässt nachvollziehen, welche Ziele Lissitzky mit der Schaffung des „Prounen“-Raumes verfolgte. Durch seine Kritik der gegnerischen Kunstrichtung sonderte er seine eigene Kunstvorstellung und sein Kunstprogramm von den anderen Kunstrichtungen ab. Als Alternative schlug er den „Prounen“-Raum als neuen Typus für Ausstellungsräume vor.
Der Artikel dient der Erläuterung seines Programms „Proun“. Einleitend weist Lissitzky auf andere Veröffentlichungen über „Proun“ hin, die in den Zeitschriften „MA“ und „De Stijl“ erschienen waren. Diese Artikel befassen sich mit den unterschiedlichen Aspekten des „Prounen“-Programms allgemein, behandeln aber nicht den „Prounen“-Raum der Großen Berliner Kunstausstellung 1923. Durch den Hinweis auf diese Artikel steht der Text über den „Prounen“-Raum in der Zeitschrift „G“ im Kontext des gesamten „Proun“-Programms, dessen theoretischen Teil seine Texte und dessen praktischen Teil die Gestaltung des „Prounen“-Raumes in der GBK 1923 bilden.

Bei der Abbildung in der Zeitschrift „G“ handelt es sich nicht nur um eine Dokumentation der Ausstellung – ich verstehe sie vielmehr auch als ein eigenständiges Kunstwerk.

Oberhalb der horizontalen, schwarzen Linie auf der Titelseite der Zeitschrift „G. Material zur elementaren Gestaltung“ befinden sich Illustrationen zu Lissitzkys Artikel: auf der linken Seite eine Fotomontage[339], rechts davon und oben ein Plan des quadratischen „Prounen“-Raumes und rechts unten der Titel des Artikels „Prounen Raum Große Berliner Kunstausstellung 1923“ (Abb. 29). Die Fotomontage besteht aus drei Übereck-Aufnahmen des „Prounen“-Raumes in unterschiedlichen Größen, die miteinander verbunden sind. Es sind teilweise Fußböden, Decke und eine Seite des Türrahmens zu sehen. Die Lichtquelle ist nicht an der Decke angebracht, sondern beleuchtet die Wände seitlich.
Über der Fotomontage sind gegen den Uhrzeigersinn Ziffern von 1 bis 4 angebracht, die die Wände markieren. Die in dieser Weise nummerierten Wände sind auch auf dem Plan zu sehen. Daraus wird erkennbar, wie die Wände im Raum angeordnet waren. Damit gab Lissitzky einem Besucher die Bewegungsrichtung gegen den Uhrzeigersinn vor. Das war die erste Bewegungsrichtung im Kreis innerhalb eines Raumes. Die zweite Bewegungsrichtung für Eingang und Ausgang markierte Lissitzky rechts vom Plan des Raumes mittels einer horizontalen (Eingang) und einer vertikalen (Ausgang) Linie mit Pfeilen. Dass Lissitzky den Gang durch den Raum sowie den Ein- und Ausgang sehr deutlich darstellte, zeigt, wie wichtig ihm die Bewegung allgemein sowie die Bewegung in einer bestimmten Richtung war.
Die Wände sind unterschiedlich dargestellt: Die Wände 2 und 3 nehmen den größten Platz ein und sind vollständig gezeigt, dagegen gibt die Montage nur einen Teil der Wände 1 und 4 wieder (Abb. 29). Auf den Aufnahmen der Wand 1 ist eine Hälfte des schwarzen Rechtecks unten sowie die Hälfte eines Holzstabes und ein Relief zu sehen. Die Fotografie der Wand 4 zeigt die Wandhälfte mit dem „Schwarzen Quadrat“ und nicht die ganze Fläche. Da die Wände 2 und 3 den meisten Platz einnehmen, sind sie für Lissitzky von größerer Bedeutung.
Die Abbildungsteile mit den Wänden 1 und 4 sind vertikal, die der Wände 2 und 3 horizontal angeordnet. Durch diese Anordnung und die schmale Form bilden sie vertikale Achsen, die durch Horizontalen (in erster Linie horizontale Linien des schwarzen Rechtecks auf Wand 2 und eine horizontale Linie des Holzstabes auf Wand 3) in der Mitte unterbrochen werden. Die zusätzlichen vertikalen Linien in der Abbildung entstehen dort, wo die einzelnen Aufnahmen zusammengesetzt sind. Entsprechendes gilt für die Vertikalen, die durch die Ecken des Raumes entstehen. Das Zusammenspiel von Vertikalen und Horizontalen macht die Fotomontage dynamisch.
Bemerkenswert ist, dass Lissitzky die Wand 2 doppelt abgelichtet und die Aufnahmen in der Mitte der Darstellung des schwarzen Rechtecks verbunden hat, wodurch er die Zentralperspektive aufgibt (Abb. 29). Das Rechteck ist „geknickt“, seine rechte Seite scheint dadurch aus dem Raum hervorzutreten. Die rechte Seite des Rechtecks bekommt so ein besonderes Volumen und wirkt massiver. Wenn Lissitzky ein anderes Verfahren gewählt und das Rechteck in die Mitte der Fotomontage ohne „Knickverfahren“ gesetzt hätte, würde das Rechteck in die Oberfläche der Wand 2 hineingedrückt. Offensichtlich wollte Lissitzky erreichen, dass das Rechteck aus der Wand herausragt und wie ein Relief wirkt.
Die Fotomontage kann „gefaltet“ werden. „Gefaltet“ sein könnten die vertikalen Linien, die einzelne Aufnahmen miteinander verbinden, und die kaum merkbaren Linien der Ecken des Raumes. Ein Betrachter könnte ein kleines Raummodell anfertigen und damit spielen. Der Betrachter wird so zum Teil des Kunstwerkes. Somit bekommt die Montage einen spielerischen Charakter und ähnelt in diesem Sinne dem Aufriss für den „Raum für konstruktive Kunst“, der drei Fotos aus dem Jahr 1926 für die Ausstellung in Dresden aufweist, sowie dem Aufriss für das „Abstrakte Kabinett“ in Hannover 1927 (Abb. 35, 38). Dadurch bekommt der Betrachter einen direkten Zugang zu Lissitzkys Ausstellungen.

[339] Aufgrund der Unzulänglichkeit der historischen Unterlagen ist nicht belegbar, wer der Autor der Fotoaufnahmen war. C. Oßwald-Hoffmann vermutet, Lissitzky selbst habe fotografiert. Oßwald-Hoffmann 2003, S. 241, Anm. 392. Ihrer Ansicht ist beizupflichten.

Die Abbildung in der Zeitschrift „G“ illustriert, wie wichtig Lissitzky die Bewegung eines Besuchers in einer bestimmten, von ihm vorgegebenen Richtung im Kreis war, das heißt gegen den Uhrzeigersinn. Dadurch gibt es keine Zentralperspektive und die Gestaltungen treten mehr oder weniger aus den Wänden heraus. Durch das „Knickverfahren“ mit der Wand 2, wobei die rechte Bildhälfte mit den vertikalen Rechtecken so fotomontiert wurde, als ob sie aus der Wand herausträten, erreicht Lissitzky beim Betrachter der Abbildung eine Raumvorstellung. Er wollte bewirken, dass ein Besucher die Wand 2 konkret und den „Prounen“-Raum allgemein als ein Zusammenspiel von Tiefen und Ebenen wahrnimmt. Mit der Illustration in „G“ verfolgte er ein bestimmtes Ziel: Ein Besucher des “Prounen“-Raumes sollte durch eine bestimmte Richtung geführt werden und, was noch wichtiger ist, den Raum in bestimmter Art und Weise wahrnehmen. Mit der Abbildung zu seinem Artikel in „G“ hat Lissitzky versucht, die Wahrnehmung eines Besuchers des „Prounen“-Raumes zu lenken.

3.3. Blatt 5 und 6 der 1. Kestnermappe

Weitere Primärquellen für das Verständnis des „Prounen“-Raumes sind zwei Blätter aus der im Jahreswechsel 1922-1923 geschaffenen „1.Kestnermappe“. Das 5. Blatt gibt ein Detail aus der Wand 3 mit dem Würfel-Relief wieder (Abb. 32). Das 6. Blatt ist „ein isometrischer Kavalierriß und Wandabwicklung (Normalprojektion)“ des ganzen „Prounen“-Raumes[340], laut Interpretation von C. Oßwald-Hoffmann (Abb. 33).
El Lissitzky hatte über Kurt Schwitters mit der Hannoverschen Kestner-Gesellschaft Kontakte geknüpft. Im Januar- Februar 1923 wurden seine Arbeiten durch die Gesellschaft zusammen mit denen von Max Burchartz zum ersten Mal ausgestellt[341]. Die Ausstellung war so erfolgreich, dass Eckhardt von Sydow, der Vorsitzende der Gesellschaft, Lissitzky beauftragte, als Jahresgabe für die Mitglieder der Gesellschaft eine lithografische Graphikmappe zu schaffen und sie zum Verkauf anzubieten. 50 Exemplare der Mappe mit dem Titel „Proun“ wurden gedruckt und alle verkauft. Aufgrund dieses Erfolgs gab eine Privatperson Lissitzky den Auftrag, eine weitere grafische Mappe zu veröffentlichen. So entstand im Sommer 1923 eine weitere sogenannte Kestnermappe mit dem Titel „Sieg über die Sonne. Die plastische Gestaltung der elektromechanischen Schau“ mit Figurinen-Bilder in Form von „Prounen“[342].
Die 1. Kestnermappe „Proun“ umfasst 6 Blätter mit Darstellung der „Prounen“, ein Deckblatt und ein Textblatt mit einer kurzen Vorbemerkung. Der Umschlag zeigt die Aufschrift „1 Kestnermappe, Proun, El Lissitzky“. Die Eins, der Buchstabe „P“ mit dem eingezeichneten „Roun“ und der Vorname „El“ sind von Lissitzky durch Größe und schwarze Farbe hervorgehoben. Die „Eins“ bildet eine große vertikale Linie, während die Hälfte des Buchstabens „P“ diagonal in die Oberfläche des Blattes gesetzt ist. Die zweite Hälfte des Buchstabens „P“ und der Nachname „Lissitzky“ bilden einen Halbkreis. Das Wort „Kestnermappe“ unterhalb der Eins und der Vorname „El“ sind horizontal auf dem Blatt komponiert. Insgesamt erinnert der Umschlag zur Kestnermappe „Proun“ an den Katalogumschlag zur Ersten Russischen Kunstausstellung 1922 (Abb. 24, 31). Im Vergleich zum Titelbild des Ausstellungskatalogs ist die Mappe noch strenger und einfacher gestaltet.
Das Textblatt enthält Angaben über den Verlagsort, darüber, wer den Druck ausführte, nennt den Herausgeber Eckart v. Sydow und dass Lissitzky 50 Exemplare nummeriert und signiert hatte. Bezüglich des Inhalts der Mappe heißt es nur kurz: “Diese Arbeiten-PROUN-sind

[340] Zur ausführlichen Argumentation, warum dieses Blatt so bezeichnet werden kann, siehe Oßwald-Hoffmann 2003, S. 235f.
[341] vgl. Schmied, Wieland (Hrsg.), Wegbereiter zur modernen Kunst. 50 Jahre Kestner-Gesellschaft, Hannover 1966, S. 260.
[342] Hemken 1990, S. 43-45.

entstanden in den Jahren 1919-23, Moskau, Berlin“[343]. Es wird nicht erklärt, was „der Proun“ bedeutet und nichts Näheres über Lissitzky gesagt. In der oberen rechten Ecke des Blattes befindet sich die mit roter Farbe geschriebene Nummer des jeweiligen Exemplars und Lissitzkys Signatur.
Da Eckart v. Sydow Herausgeber der Mappe war, hat vermutlich auch er und nicht Lissitzky den Text verfasst. Die Gestaltung des Blattes mit den vertikalen und horizontalen Linien, die Hervorhebung der Zahlen, die besondere Komposition mit leer gelassenen Stellen auf der rechten Seite des Blattes und unten stammt jedoch von Lissitzky.
Die Mappe hat unterschiedliche Motive: Auf Blatt 1 und 3 sind Figurinen zu sehen, auf Blatt 2 eine Komposition mit einem schwarzen Kreis, Parallelepipedon und einem grauen Prisma, Blatt 4 zeigt ein schwarzes Dreieck mit einem Parallelogramm, das sich auf eine eckige, weiße Form, wie auf einen Luftballon stützt. Allen diesen Kompositionen ist gemeinsam: Die dargestellten Figuren und Formen, außer Blatt 5 und 6, existieren in einem abstrakten Raum ohne Oben und Unten, ohne seitliche Grenzen. Sie scheinen den Gravitationsgesetzen nicht zu gehorchen und in der Luft zu schweben.
Die Blätter 5 und 6 haben zwei Besonderheiten: Erstens zeigen sie einen realen Raum, wie er in der Ausstellung zu sehen ist. Zweitens bilden sie das Ende der Mappe und zeigen, wie aus „Prounen“ eine reale Raumgestaltung werden kann (Abb. 29, 33). Damit ist die Mappe wie eine Anleitung zur Umsetzung des „Prounen“-Konzeptes zu sehen. Gleichzeitig sind die Blätter 5 und 6 eine Einführung in den „Prounen“-Raum
Beide Veröffentlichungen (sowohl der Artikel in der Zeitschrift „G“ als auch die 1. Kestnermappe) haben abgesehen von ihrer unmittelbaren Funktion die Aufgabe, den Zusammenhang von Bewegungsrichtung und Wahrnehmung eines Betrachters und potenziellen Besuchers des „Prounen“-Raumes klar zu stellen.

4. Die Große Berliner Kunstausstellung 1923

4.1. Allgemeine Informationen über die Große Berliner Kunstausstellung 1923

Die meisten Informationen über das Ausstellungsgebäude, über Dauer und Eröffnung der Ausstellung, über teilnehmende Künstler und ausgestellte Werke liefert der Ausstellungskatalog, wie oben erwähnt. Weitere Angaben darüber, welche Kunstwerke in der Abteilung der Novembergruppe gezeigt wurden und eine Gesamtbewertung der Ausstellung sind den Rezensionen von Ludwig Hilberseimer in „Sozialistische Monatshefte“ und von Willi Wolfradt in „Der Cicerone“ vom Jahr 1923 zu entnehmen[344]. Hilberseimer erwähnte den Namen El Lissitzky und den „Prounen“-Raum in zwei kurzen Sätzen, nämlich, Lissitzky habe einen Raum als „Demonstrationsraum seiner Gestaltungsabsichten ausgebildet“ und dabei „elementare“ Mittel benutzt. Anders als Hilberseimer verlor Willi Wolfradt kein Wort über Lissitzkiys „Prounen“-Raum. Beide Rezensenten betonten die große Bedeutung der Abteilung der Novembergruppe und konnten bei ihrer Leserschaft Sympathien für diese Kunstgruppierung wecken.
Die Große Berliner Kunstausstellung war eine jährliche Veranstaltung, die 1893-1969 bei einigen zwischenzeitlichen Pausen mit staatlicher Unterstützung stattfand. Die Große Berliner

[343] Lissitzky, El, 1. Kestnermappe Proun, Hannover 1923. Die vollständig digitalisierte 1. Kestnermappe ist zu finden unter https://www.museum-digital.de/st/index.php?t=serie&serges=61 (letzter Zugriff 26.01.2018).
[344] Wolfradt, Willi, Große Berliner Kunstausstellung, in: Der Cicerone, XV, H. 11, Leipzig 1923, S. 522f.; Hilberseimer, Ludwig, Berlin. Große Ausstellung 1923, in: Bloch, Joseph (Hrsg.), Sozialistische Monatshefte, Jg. 29, Bd. 60, Berlin 1923, S. 451.

Kunstausstellung 1923 dauerte vom 19. Mai bis zum 17. September, wie aus dem Ausstellungskatalog folgt. Einige Kunstwerke konnten während der Ausstellung gekauft werden. Die Ausstellung war in drei große Abteilungen aufgeteilt: die Abteilung des Vereins Berliner Künstler, die Abteilung für angewandte Kunst des Bundes deutscher Architekten, sowie die Abteilung der Novembergruppe. Die Abteilung des Vereins Berliner Künstler fand ihren Platz in 19 Ausstellungssälen, die des Bundes deutscher Architekten in 3 Räumen, die der Novembergruppe in 5 Sälen. Als Ausstellungsort wurde das Landesausstellungsgebäude am Lehrter Bahnhof in Berlin gewählt. Die Kunstwerke wurden von Künstlern der jeweiligen Abteilungen selbst ausgewählt.

„Anderthalb Tausend Nummern“ [345] von Kunstwerken wurden in großen Hallen ohne besonderes Ausstellungskonzept und besondere Auswahlkriterien gezeigt. Es war eine „Massenausstellung“, wie C. Oßwald-Hoffmann schreibt [346]. Gekennzeichnet war die Ausstellung des Jahres 1923 durch den großen Kontrast der ausgestellten Werke und Künstler, wie Willi Wolfradt ausführte: „Wie in der Politik, leben hier beide antipodischen Parteien vom Kontrast“[347]. Unter anderem zeigte die Ausstellung Kunstwerke, die sich mit neuen Fragen in der Kunst auseinandersetzten. So gab die Ausstellung einen Eindruck von der Beschäftigung vieler Künstler mit Raumgestaltungen und Raumkonstruktionen oder mit Fragen des Lichtes [348]. Besonders viele neuartige Kunstwerke, die von einem neuen Kunstverständnis zeugten, waren in der Abteilung der Novembergruppe zu sehen. Die Kunstwerke, die den Fragen der Raum- Konstruktionen und –Gestaltungen gewidmet waren, zeigen, dass Lissitzkys Ideen von einem neuen Raumverständnis auch von anderen Künstlern geteilt wurden und von der allgemeinen Tendenz in der Kunst der damaligen Zeit beeinflusst waren. Im Unterschied zu den anderen Künstlern hatte sich Lissitzky jedoch für eine umfassende und radikale Gestaltung des Raumes entschieden. Im Vergleich mit den konventionell ausgestellten Kunstwerken war sein „Prounen“-Raum für einen Besucher überraschend.

Lissitzky war von der Abteilung der Novembergruppe zur Teilnahme an der Großen Berliner Kunstausstellung eingeladen worden. C. Oßwald-Hoffmann vermutet, dass er von einem Mitglied der Novembergruppe und einem der Leiter der Ausstellung, Rudolf Belling, unterstützt wurde, der ihn schon ein Jahr zuvor zur Teilnahme eingeladen hatte [349]. Die Novembergruppe war an Lissitzky insofern interessiert, als ihr im Jahr 1921 von den Berliner Dadaisten vorgeworfen worden war, ihre Kunstwerke seien weitgehend unpolitisch. Die Einladung Lissitzkys erlaubte es den Mitgliedern der Gruppierung zu zeigen, dass sie mit dem politisch „engagierten“ Lissitzky zusammenarbeiteten, wodurch sie ihr Ansehen steigern konnten[350]. Nicht zuletzt aufgrund des Vorwurfs der Dadaisten dominierten 1923 in der Abteilung „revolutionäre“ russische und ungarische Künstler. Neben ihnen wurden die weniger „politischen“ Vertreter der Gruppe „De Stijl“ aus Holland, sowie die Teilnehmer des Ersten Internationalen Kongresses Progressiver Künstler ausgestellt, der im Mai 1922 in Düsseldorf stattgefunden hatte.

---

[345] Wolfradt, Willi, Große Berliner Kunstausstellung, in: Der Cicerone, XV. Heft 11, Leipzig 1923, S. 522.

[346] vgl. Oßwald-Hoffmann 2003, S. 225.

[347] Wolfradt, Willi, Große Berliner Kunstausstellung, in: Der Cicerone, XV. Heft 11, Leipzig 1923, S. 522.

[348] Angaben dazu bei Hilberseimer, Ludwig, Berlin: Große Ausstellung 1923, in: Bloch, Joseph (Hrsg.), Sozialistische Monatshefte, Jg. 29, Bd. 60, Berlin 1923, S. 451. Beispiele für Experimente mit Raumgestaltungen sind: 3 Räume, die der Architekt Leo Nachtlicht unter Mitwirkung der Maler Cesar Klein, Willy Jaeckel, Eugen Schüfftan und des Bildhauers O. Herzog geschaffen hatte, Installationen von Laszlo Peri. Vgl. Oßwald-Hoffmann 2003, S. 231.

[349] vgl. Oßwald-Hoffmann 2003, S. 228, Anm. 358.

[350] vgl. Oßwald-Hoffmann 2003, S. 226f., Anm. 352; Hemken 1990, S. 12.

4.2. Beschreibung des „Prounen“- Raumes

Anhand der Beschreibung des „Prounen“-Raumes, mit Fokus auf der Raumgestaltung, soll die Realisierung des „Prounen“-Konzeptes transparent gemacht werden.

Der Holzstab der Wand 1 zieht sich entlang der ganzen Wand und endet am Anfang der Wand 2, hinter einem vertikalen grauen Viereck (Abb. 29). Der Stab ist etwas schräg zum Fußboden angeordnet. Dank dieser Anordnung „zeichnet“ der Holzstab eine sich von rechts unten nach links oben ziehende Diagonale, die ihren Kulminationspunkt in der Komposition mit drei Vierecken erreicht. Der Blick eines Besuchers des „Prounen“-Raumes folgt der Ausrichtung des Holzstabes und wandert nicht nur von der Wand 1 zur Wand 2, sondern auch von unten nach oben, schräg zur Linie des Fußbodens. Die Komposition der Wand erhält durch die vom Holzstab vorgegebene Diagonale Dynamik.
Die erste Form der Wand 1, die direkt an die Wand 4 angrenzt, ist eine Art Brett, das mit einer Schmalseite an der Wand befestigt ist. Unmittelbar darüber, auf Tuchfühlung, ist ein kleineres schwarzes Viereck an der Wand befestigt. Das zur Wand senkrecht „gestellte“ Brett wiederholt die Ausrichtung des Holzstabes. Die Kombination aus Brett und Viereck befindet sich näher der Wand 4. Der Anfang des Holzstabes ist weiter auf der Wand vorgeschoben. Dadurch wird die Objektkomposition zum „Blickfang“ und leitet den Blick des Betrachters zur Wand 2. Die Objektkomposition kontrastiert mit dem dickeren Holzstab und dem Relief, einer Holzplatte, die auf den oberen Abschnitt des Holzstabes so aufgebracht ist, dass ihr unterer Rand parallel zum Fußboden verläuft.
An Wand 1 befinden sich - außer dem aus der Oberfläche hervortretenden Relief mit dem Holzstab und dem rechtwinklig zur Wand angebrachten Brett - 2 flache Formen, nämlich ein größeres schwarzes Viereck und ein kleineres oberhalb des Brettes. Beide Formen wiederholen die Bewegungsrichtung des Holzstabes.
Somit sind alle Formen der Wand 1 mit Ausnahme des „Reliefs“ wie durch den diagonalen Verlauf des Holzstabes vorgegebenen ausgerichtet, nämlich schräg zur Linie des Fußbodens und von rechts unten nach links oben. Durch diese Diagonale wird die Gestaltung der Wand 1 nicht nur dynamisch, sondern zusätzlich ist die Objektkomposition der Wand 2 mit drei übereinander „gelegten“ Vierecken betont. Durch diese Gestaltung entsteht ein Zusammenhang zwischen Wand 1 und Wand 2.
Das Relief am Holzstab besteht aus einer großen rechteckigen Platte auf der in diagonalen Ausrichtung von links unten nach rechts oben weitere Formen aufgebracht sind: ein schwarzes flaches, zweidimensionales Viereck und darauf im unteren Teil zwei in den Raum hervortretende, dreidimensionale Platten. Im rechten Winkel zum Holzstab sind zwei dunkelgraue, schmale Bretter angebracht, sowie am oberen Rand des Quadrates ein weiteres schmales Brett, das in den Raum hineinragt.
Diese Komposition ähnelt der Objektkomposition von Wand 2. Auch dadurch sind Wand 1 und Wand 2 miteinander verbunden.
Die Objektkomposition der Wand 2 befindet sich hinter dem Holzstab. Das Relief der Wand 1 dagegen ist an die Oberfläche des Holzstabes angebracht. Dadurch treten die Vierecke auf dem Relief in den Raum hervor, verglichen mit den Vierecken der Wand 2, die hinter dem Holzstab etwas in die Wand „hineingedrückt“ erscheinen. Dadurch wird die Objektkomposition mit den 3 Vierecken der Wand 2 und dem Relief der Wand 1 mehrdimensional.

Der Holzstab der Wand 1 verläuft weiter an der Wand 2 und endet links neben dem grauen Viereck dieser Wand (Abb. 29). Knapp vor dem Ende dieses Holzstabes an Wand 2 ist wiederum ein schmales Brett rechtwinklig zur Wand angebracht. Auf diese Weise wird eine Verbindung in der Gestaltung der Wände 1, 2 und 3 geschaffen und es wird Einheitlichkeit

erzielt. Der weitere Holzstab an den Wänden 2 und 3 verläuft parallel zum Fußboden. Er hat seinen Anfang an einem ähnlich schmalen, rechtwinklig zur Wand angebrachten Brett. Dadurch sind die Wände 1, 2 und 3 miteinander verbunden. Die Gestaltung ist somit einheitlich.
Die Platzierung des Brettes an der Wand 1 unterscheidet sich jedoch von der der beiden anderen Bretter der Wand 2. Die von dessen Schmalseite vorgegebene Linie verläuft parallel zur Linie des Holzstabes, während die Bretter der Wand 2 sozusagen vertikal zur Linie des Fußbodens „stehen". Das Brett an Wand 1 nimmt zwar Bezug zur Bewegungsrichtung des Holzstabes auf, wurde aber, anders als die beiden anderen Bretter an ihren jeweiligen Holzstäben, nicht an ihm angebracht. Somit hat es eine ganz andere Funktion: Mit ihm beginnt die Bewegungsrichtung des Holzstabes der Wand 1, die der Bewegung „den Ton angibt". Die Bretter der Wand 2 sind Haltepunkte, die die Bewegungsrichtung des Holzstabes entweder beenden (Diagonale von Wand 1 und Wand 2) oder anfangen (der horizontale Holzstab der Wände 2 und 3).
Es fällt auf, dass der Holzstab in seinem Verlauf von Wand 1 zu Wand 2 ungefähr in einem Drittel der Objektkomposition bei drei Vierecken endet, und zwar nicht in der Mitte der Komposition, sondern leicht verschoben zu deren rechtem Abschnitt. Das macht die Komposition asymmetrisch und dadurch dynamisch. Wenn man die Linie der Holzstäbe weiter fortsetzte, würde sie erst am Ende des horizontal „liegenden" schwarzen Vierecks der Objektkomposition enden. Das schwarze horizontale Viereck steht dadurch in Verbindung mit dem Holzstab.
Am Ende des schwarzen horizontalen Vierecks ändert sich die Blickrichtung. Der Blick richtet sich von oben nach unten zum „Kugel-Relief". Hierbei handelt es sich um eine dreidimensionale Objektkomposition. Sie besteht aus zwei gekreuzten Holzstäben (im Weiteren als „Achslinien" bezeichnet) und einem kugelförmigen Objekt, das zwischen den beiden Holzstäben aufliegt. Die Bewegungsrichtung folgt weiter dem Holzstab, der die Wände 2 und 3 miteinander verbindet und parallel zum Fußboden verläuft.
Durch ihre Gestaltung ist die Wand 1 nach oben zur Objektkomposition mit drei Vierecken der Wand 2 ausgerichtet. Diese Objektkomposition weist mehrere geometrische Formen auf, und somit liegt hier der Kulminationspunkt des gesamten „Prounen"-Raumes. Ein Vergleich der Gestaltung der Wände 3 und 4 mit der Wand 2 bestätigt diese Ansicht: Die Wand 3 zeigt drei Formen (ein schwarzes, vertikales Viereck und einen Holzstab mit aufgesetztem Relief). Die Wand 4 zeigt zwei Formen (das schwarze Quadrat und das graue Viereck). Die Bewegung, die entlang des Holzstabes der Wand 1 und der Wand 2 verläuft, lässt in der Wand 3 nach und kommt in der Wand 4 vollständig zum Erliegen.
Das „Kugel-Relief" befindet sich in der Mitte der Wand 2 und scheint im Raum zu schweben. Obwohl es physisch an der Wand „befestigt" ist, spreche ich an dieser Stelle von „schweben", da die weiße Farbe nicht als Hintergrund für dieses Relief und auch nicht als Bemalung der Wand zu verstehen ist. Es ist der Raum selbst. Im Vortrag beim INChUK hatte Lissitzky betont: „Der Suprematismus hat... den Schirm des blauen Himmels durchbrochen und bestand auf dem Weiß als etwas Unendlichem. Damit hat er seinen eigenen Raum geschaffen und die Illusion bis zum Absoluten geführt"[351]. Durch dieses „Schweben" unterscheidet sich das „Kugel-Relief" von den Reliefen der Wand 1 und der Wand 3, die auf die Oberflächen der Holzstäbe angebracht sind. Der von den Reliefen gebildete Raum auf den Holzstäben ist anders als der Raum des „Kugel-Reliefs". Die längere, helle Achslinie des „Kugel-Reliefs", zieht sich von unten rechts nach oben links, fast parallel zur Linie des Holzstabes der Wand 1. Dadurch steht dieses Relief im Zusammenhang mit der Bewegungsrichtung dieses Holzstabes. Außerdem gibt diese Linie des „Kugel-Reliefs" die Bewegung des Blickes weiter zur Wand 3 vor. Somit steht dieses Relief auch in Verbindung mit der Wand 3. Eine Studie

[351] Lissitzky 1921, S. 9

"Proun G.B.A.4" zeigt eine andere Anordnung des „Kugel-Reliefs" und andere Achslinien[352]: Die Achslinie, die von unten links nach oben rechts zieht, ist dort etwas länger als die Achslinie von unten rechts nach oben links. Die Anordnung der Achslinien ist in der Studie „spiegelverkehrt" zur realisierten Variante. Lissitzky verwarf jedoch die erste Variante aus der Studie. Möglicherweise und wie ich vermute, hatte er bemerkt, dass die realisierte Anordnung mehr Zusammenhänge zwischen den Wänden 1, 2 und 3 anbietet. Verliefe die längere Achslinie nicht parallel zum Holzstab der Wand 1, hätte das „Kugel-Relief" keinen Bezug zum Holzstab dieser Wand. Die Bewegungsrichtung des Holzstabes wäre unterbrochen. Mit seiner Entscheidung machte Lissitzky die Gestaltung der Wände einheitlicher. Außerdem steuert die realisierte Variante der Anordnung der Achslinien die Blickrichtung des Betrachters. Lissitzky betont dadurch die Wichtigkeit der Bewegungsrichtung des Betrachters gegen den Uhrzeigersinn.
K.-U. Hemken zufolge verkörpert die Kugel des Reliefs die Sonne und auch die Erdkugel. Die Achslinien verstand er als die „drei Koordinaten des Raumes". In der Anordnung der Achslinien abweichend vom rechten Winkel sah Hemken den Ausdruck der Dynamik, die Lissitzky mit diesem Verfahren hervorheben wollte[353]. Meiner Meinung nach könnte die kürzere Achslinie, die sich von unten links nach oben rechts zieht, die Drehachse der Kugel darstellen. Das würde bedeuten, dass die Kugel um sich rotiert wie die Erdkugel, die sich gleichzeitig um sich selbst und um die Sonne dreht.

Die Bewegungsrichtung der Wand 3 wird durch die horizontale, parallel zum Fußboden verlaufende Linie des Holzstabes vorgegeben (Abb. 29). Im Unterschied zur Linie des Holzstabes der Wand 1 erstreckt sie sich nicht diagonal zur Linie des Fußbodens und wirkt dadurch statisch. Der Kontrast zwischen dem parallel zum Fußboden verlaufenden Holzstab der Wand 3 und dem diagonal ziehenden Holzstab der Wand 1 macht die Gestaltung des Raumes insgesamt dynamisch.
Das „Würfel-Relief" der Wand 3 am Ende des Holzstabes stellt einen auf der Kante stehenden Würfel dar, an der Grenze zwischen zwei Rechtecken (Abb. 32). Das eine Rechteck ist schwarz, das andere grau[354]. Am oberen und unteren Rand des grauen Rechtecks befinden sich zwei mit ihren Schmalseiten gegen das graue Rechteck gerichtete Bretter, an der rechten Seite eine schmale graue Leiste. Der auf der Kante stehende Würfel „springt" in den „Prounen"-Raum hinein. Durch ihre Ausmaße ähneln die Vierecke auf dem Relief den Brettern der Wände 1 und 2. Aufgrund ihrer Anordnung vertikal zur Linie des Fußbodens erinnern sie sogar eher an die Bretter der Wand 2, die auf die Holzstäbe angebracht sind. Berücksichtigt man jedoch die von Lissitzky im Raum vorgesehene Bewegungsrichtung gegen den Uhrzeigersinn und vergleicht die Anordnung der Bretter der Wand 2 mit den Vierecken auf dem „Würfel-Relief", dann sind die beiden Vierecke des „Würfel-Reliefs" spiegelverkehrt: Auf dem Relief ist zuerst das kürzere und danach das längere Viereck zu sehen, auf den Holzstäben der Wand 2 befindet sich zuerst das längere und danach das kürzere Viereck. Diese Anordnung macht die Gestaltung des Raumes dynamisch.
Neben der Objektkomposition mit dem auf der Kante stehenden Würfel ist auf dem Relief rechts vom Betrachter eine durchgezogene schwarze Linie zu sehen. Sie wiederholt die Linie

[352] Es handelt sich um eine Studie für die spätere Version des Ölgemäldes. Abbildung 33 in Oßwald-Hoffmann 2003, S. 395.
[353] Hemken 1990, S.36.
[354] Die genauere Betrachtung der Illustration aus der Zeitschrift „G" lässt erkennen, dass das Rechteck rechts vom Würfel und rechts vom Betrachter grau ist, die Oberfläche des Würfels, rechts vom Betrachter, weiß. Auf dem Blatt 5 der 1. Kestnermappe ist dagegen die andere Oberfläche des Würfels, links vom Betrachter, weiß. Vermutlich hatte sich Lissitzky für die graue Farbe des Rechtecks auf dem „Würfel-Relief" anstelle der weißen entschieden, da sie besser mit dem grauen, vertikal angeordneten Viereck der Wand 2 und mit dem grauen Viereck des Reliefs auf dem Holzstab der Wand 1 übereinstimmt.

des schwarzen, „flachen“ Vierecks. Diese Linie verbindet das schwarze, „flache“ Viereck auf der Oberfläche der Wand mit dem „Würfel-Relief“.
Das Würfel-Relief -wiederholt die Gestaltung der gesamten Wand 3. Darauf weisen viele Elemente hin: die durchgezogene, vertikale, dünne Linie rechts vom Betrachter, die „schwebenden“ Vierecke, sowie das schwarze, vertikal ausgerichtete, „flache“ Viereck, das sich links vom Würfel befindet. Das „flache“ schwarze Viereck wiederholt Farbe, Ausrichtung und Form des gleichen Vierecks an der Wand hinter dem Holzstab.
Die gesamte Gestaltung dieser Wand ist in sich geschlossen und es scheint, als ob es keine Bezüge zwischen ihrer Gestaltung und der Gestaltung der Wände 1 und 2 gäbe. Durch ihre Gestaltung unterscheidet sie sich beträchtlich von Wand 1 und Wand 2: Der Holzstab ist vertikal zur Linie des Fußbodens ausgerichtet, wie oben erwähnt, das schwarze, große, „flache“ Viereck ist vertikal ausgerichtet und steht im Gegensatz zum horizontalen Viereck der Wand 2. Die dynamische, vom Holzstab der Wand 1 vorgegebene Bewegung lässt in dieser Wand nach.
Nach meiner Meinung dominiert in der Gestaltung der Wand 3 eine andere Bewegungsrichtung, die von dem auf der Kante stehenden Würfel vorgegeben wird: Sie geht von der Tiefe des schwarzen „flachen“ Vierecks über das schwarze kleinere Viereck auf dem „Würfel-Relief“ zur Mitte des Raumes durch den auf der Kante stehenden Würfel. Diese Bewegungsrichtung zur Mitte des Raumes hin regt den Besucher dazu an, einen Schritt zur Mitte des Raumes zu machen und sich umzudrehen, sodass er beim Hinausgehen die Wand 4 in den Blick nehmen kann.

Die nächste Wand trägt die Nummer 4 (Abb. 29). Wenn ein Besucher des „Prounen“-Raumes mit dem Gesicht zur Eingangs- und Ausgangstür steht, sieht er vor sich rechts unten das schwarze Quadrat und links oben das graue Viereck. Das schwarze Quadrat nimmt fast den ganzen Platz auf dem unteren Abschnitt der Wand 4 ein. Seine Oberkante endet auf Höhe der Mitte des Türrahmens. Das graue Viereck ist vertikal ausgerichtet und zur linken Ecke, näher zur Wand 1 „verschoben“. Die untere Kante des Vierecks endet, von oben gesehen, bei einem Drittel des Türrahmens. Die unterschiedliche Anordnung von grauem Viereck (oben links) und schwarzem Quadrat (unten rechts) entspricht Lissitzkys Ausführungen im Artikel der Zeitschrift „G“: Das schwarze Quadrat markiert den Ausgang, das graue Viereck den Eingang.
Die Bewegungsrichtung im gesamten Raum ist von Lissitzky in folgender Weise vorgegeben: von oben links zum Holzstab der Wand 1, von der Wand 1 zum Kulminationspunkt der Wand 2, nach unten zur Mitte der Wandfläche zum „Kugel-Relief“, vom „Kugel-Relief“ wieder hoch links zum Holzstab der Wand 2 und der Wand 3, vom Ende des Holzstabes mit dem „Würfel-Relief“ der Wand 3 nach unten zum schwarzen Quadrat der Wand 4. Der Blick eines Besuchers bewegt sich in diesem Raum also wellenartig: von oben nach unten, wieder von unten nach oben. Beim Verlassen des Raumes bleibt der Blick unten beim schwarzen Quadrat, das als „Blickfang“ wirkt.
Ich verstehe das schwarze Quadrat als den zweiten Kulminationspunkt der gesamten Gestaltung. Lissitzky zufolge ist es deren Ursprung. Er schreibt im Artikel: „Beim Ausgang – HALT! das Quadrat unten, das Urelement der ganzen Gestaltung“[355]. Ein Besucher soll sich also zuerst die Realisierung des „Prounen“-Konzeptes ansehen und wird zum Schluss, beim Verlassen des Raumes, zu Gedanken über den Suprematismus und Malewitschs Lehre hingeleitet. Im Grunde verbindet Lissitzky mit der Gestaltung dieses Raumes sein „Prounen“-Konzept mit dem Suprematismus. Er stellt diese beiden Kunstrichtungen nicht einander gegenüber, sondern zeigt sozusagen die Wurzeln des „Prounen“-Konzeptes.
Die Wichtigkeit der Quadratform ergibt sich aus ihrer Wiederholung in der gesamten Gestaltung. Die Holzplatten sind sowohl beim Relief an Wand 1, als auch beim Würfel-Relief

[355] Lissitzky 1923.

quadratisch. Alle Vierecke bestehen aus mehreren Quadraten. Das weiße Quadrat ist außerdem an der Decke zu sehen[356].
Das graue Viereck an der Wand 4 ähnelt aufgrund seiner Platzierung und seiner Farbe dem Viereck in der Objektkomposition der Wand 2, sowie zwei kleineren grauen Bretter im Relief der Wand 1. Durch Farbe und Komposition ist das graue Viereck der Wand 4 mit den Wänden 1 und 2 verbunden. Das schwarze Quadrat der Wand 4 steht eher im näheren Zusammenhang mit der Wand 3.
Die Gestaltung dieser Wand ist im Vergleich mit den anderen Wänden ziemlich schlicht, denn sie weist im Unterschied zu diesen nur zwei Formen auf. Solch eine „zurückhaltende" Gestaltung deutet auf den Abschluss der gesamten Komposition.
Obwohl es an dieser Wand keine Holzstäbe gibt, die die Bewegungsrichtung vorgeben, ist ihre Gestaltung wie auch die der anderen Wände dynamisch. Diese Dynamik wird durch die Anordnung der Formen erreicht: das graue Viereck oben links und das schwarze Quadrat unten rechts. Die Formen befinden sich nicht auf einer Linie, sondern sind an der Wand gegeneinander verschoben.

Ursprünglich hatte Lissitzky vorgehabt, an der Decke einen in das Quadrat eingezeichneten Kreis zu gestalten, wie in seiner „Vorlage zur Lithographie"[357] für das 6. Blatt der 1. Kestnermappe zu sehen (Abb. 34). Er gab jedoch seine Absicht auf. Schon bei der Realisierung des 6. Blattes der 1. Kestnermappe ist eine vereinfachte Version der Decke zu sehen: ein großes, weißes Quadrat mit einer schmalen vertikalen und einer schmalen horizontalen sich kreuzenden Linie (Abb. 33). Diese Variante realisierte Lissitzky im „Prounen"-Raum. Durch diese Entscheidung betonte er nochmals, wie wichtig ihm das Quadrat für die Gestaltung des Raumes war. Der Kreis (oder im Fall des „Kugel-Reliefs" die Kugel) als geometrische Form spielte in der Gestaltung insgesamt keine große Rolle. Im „Prounen"-Raum dominieren Linien, Rechtecke, Quadrate. Seinen plastischen Ausdruck fand das Quadrat in Form der Holzplatten von beiden Reliefen an den Holzstäben. Malerisch wurde das Quadrat im "Würfel-Relief" dargestellt. Architektonisch ist der realisierte „Prounen"-Raum ein Würfel. Die Gestaltung des Quadrates an der Decke des Raumes anstelle des Kreises ist dadurch logisch und folgt aus der gesamten Idee Lissitzkys über das Quadrat als „Urelement".
Die - im Verhältnis zum Blick des untenstehenden Betrachters - schmale vertikale Linie im Quadrat, das in die Decke eingezeichnet ist, verläuft parallel zur Linie des Holzstabes an Wand 1. Dadurch entspricht diese Linie wiederum der Bewegungsrichtung eines Besuchers des Raumes entlang der Wand 1 und gegen den Uhrzeigersinn. Die horizontale Linie im Verhältnis zum Betrachter wiederholt die Bewegungsrichtung des horizontalen Holzstabes der Wand 2 und die Anordnung des schwarzen horizontalen Vierecks. Auch diese Linie betont die Bewegungsrichtung gegen den Uhrzeigersinn. Beide schmalen, schwarzen Linien im Quadrat an der Decke markieren den Anfang der Bewegung im Raum. Durch diese beiden Linien einsteht ein Bezug zwischen der Gestaltung der Decke und der Wände 1 und 2. Dadurch wird der Raum einheitlich.

[356] Darüber hinaus war vorgesehen, das Quadrat auch auf der Oberfläche des Fußbodens darzustellen, was jedoch nicht realisiert wurde.
[357] Die Bezeichnung der Studie als "Vorlage zur Lithographie" stammt aus dem Katalog des Sprengel-Museums 1988, worauf Oßwald-Hoffmann sich stützt. vgl. Nobis, N. (Hrsg.), El Lissitzky. Retrospektive, Aust.-Kat. Sprengel-Museum Hannover, Frankfurt am Main 1988, Abb. 56-58; Oßwald-Hoffmann, S. 236f.

5. Besondere künstlerisch-ästhetische und kunstpolitische Aspekte des „Prounen“-Raumes

Wenn man den „Prounen“-Raum insgesamt betrachtet, stellt sich die Frage, ob es sinnvoll ist, die Wände einzeln zu beschreiben, das heißt, ob sie aufgrund ihrer Gestaltung als autonom, unabhängig voneinander oder als eine Einheit zu sehen sind.

Wie anhand der obigen Beschreibung des „Prounen“-Raumes gezeigt werden konnte, wurden alle Wände von Lissitzky so gestaltet, dass die beim Eingang vorgegebene Bewegung, die entlang der Holzstäbe der Wände 1 und 2, sowie der Wände 2 und 3 verläuft, beim Ausgang an der Wand 4 vollständig zum Erliegen kommt. Die Achslinien des „Kugel-Reliefs“ verlaufen parallel zur Linie des Holzstabes der Wände 1 und 2 (Abb. 29). Desgleichen verläuft die vertikale schwarze, schmale Linie an der Decke parallel zum Holzstab der Wände 1 und 2. Das weist darauf hin, dass die einzelnen Wände miteinander in Übereinstimmung gestaltet wurden. Die Gestaltung der Holzstäbe bestätigt diese Einschätzung: Der von den Holzstäben vorgegebene Bewegungsverlauf beginnt an einer Wand und endet an der folgenden Wand. Die Holzstäbe verbinden also beide Wände miteinander. Die Linien der Holzstäbe ziehen sich durch die Ecken des Raumes. Dadurch geben sie ihm mehr Tiefe und mehr Volumen, was besonders in der Illustration in der Zeitschrift „G“ zu erkennen ist (Abb. 29). Auch die einzelnen Formen an den Wänden sind durch ihre Anordnung aufeinander abgestimmt, zum Beispiel das horizontale, schwarze Viereck der Wand 2 mit dem vertikalen, schwarzen Viereck der Wand 3. Das vertikale Viereck kontrastiert mit dem horizontalen und dadurch geben sie der Gestaltung des Raumes insgesamt mehr Dynamik. Offensichtlich bilden die Wände des „Prounen“-Raumes eine Einheit. Auch das Zusammenspiel einzelner Objektkompositionen der Wände, ihre Verhältnisse zu einander, betonen diese Einheitlichkeit[358].

Des Weiteren ist zu fragen, ob jede einzelne Wand ihren eigenen Raum bildet oder ob sie einen gemeinsamen Raum definieren? Die Antwort auf diese Frage lässt sich aus den oben angeführten Überlegungen über die Einheit der Gestaltung ableiten. Da die Wände in ihrer Gestaltung miteinander verbunden sind, bilden sie einen einheitlichen Raum. Warum waren Lissitzky die Einheit der Wände und ein einheitlicher Raum so wichtig? Es war ihm wichtig, weil dadurch die bestimmte Bewegungsrichtung beeinflusst wurde.

Aus der Frage der Räumlichkeiten ergibt sich, ob die von Lissitzky vorgegebene Bewegungsrichtung gegen den Uhrzeigersinn die einzig mögliche ist oder ob es im „Prounen“-Raum mehrere Bewegungsmöglichkeiten gibt. Da Lissitzky die Decke mit einem weißen Quadrat gestaltete und auch ursprünglich einen Fußboden mit einem schwarzen Quadrat vorgesehen hatte[359], geben diese Formen die Bewegungsrichtung von unten nach oben oder von oben nach unten vor. Diese vom Quadrat auf dem Fußboden oder an der Decke vorgegebene Bewegungsrichtung verläuft weiter in den von unten nach oben ausgerichteten vertikalen, schwarzen oder grauen Rechtecken der Wände 2, 3 und 4. Auch die grauen Rechtecke des Reliefs an der Wand 1 wiederholen diesen Verlauf. Alle vertikalen Formen wiederholen diese Bewegungsrichtung. Eine weitere Bewegungsrichtung geht von der Tiefe zur Oberfläche. Die flachen, schwarzen geometrischen Formen, sowie die schwarzen Linien auf den hellen Oberflächen führen in die Tiefe. Die dreidimensionalen, hervortretenden Objektkompositionen dagegen streben in die Mitte des Raumes. Das heißt, sie vergrößern beziehungsweise verkleinern das Volumen des Raumes. Der auf der Spitze stehende Würfel

[358] Einige Objektkompositionen aus dem „Prounen“-Raum wiederholte Lissitzky in seinen Gemälden oder Studien (z.B. Gemälde „Proun G.B.A.4“ 1923). Das kann als Gegenargument angeführt werden und könnte darauf hinweisen, dass die einzelnen Elemente der Wandgestaltungen als eigenständig zu betrachten sind. Die einzelnen Objektkompositionen bilden eine Reihe neuer Kunstwerke, die unabhängig vom „Prounen“-Raum analysiert werden können. Die gleichen Objektkompositionen im „Prounen“-Raum bilden dagegen eine Einheit, da sie im Verhältnis zu einander stehen und nur im Kontext des Raumes zu verstehen sind.

[359] Zur Gestaltung des Fußbodens kam es jedoch nicht, wie oben erwähnt.

und zwei Vierecke des Würfel-Reliefs treten noch weiter in den Raum hinein als die anderen Formen, sie fallen aus dem „Rahmen“ des Reliefs heraus. Zudem vermitteln mehrere aufeinander „gelegte“ Objektkompositionen ein Gefühl der Tiefe: So bilden zum Beispiel die drei Vierecke der Wand 2 unterschiedliche „Schichten“ der Tiefe. Das Würfel-Relief ist so angebracht, dass das schwarze Viereck den Hintergrund seines rechten Abschnittes bildet.
Anders die dem Uhrzeigersinn folgende Bewegungsrichtung: Mit dem schwarzen Quadrat der Wand 4 angefangen, setzt sich die Bewegungsrichtung entlang des Holzstabes der Wand 3 fort, verläuft weiter nach unten zum „Kugel-Relief“, nach oben zur Mitte der Objektkomposition mit drei Vierecken der Wand 2, kommt zum Erliegen in der Wand 1 und endet mit dem grauen Rechteck. Solch eine Bewegungsrichtung ist jedoch statischer als die von Lissitzky vorgesehene, weil sie von dem parallel zum Fußboden ziehenden Holzstab der Wand 3 vorgegeben ist und weil sie als Kulminationspunkt das sich ganz in der Mitte befindende „Kugel-Relief“ und nicht die asymmetrische Objektkomposition mit drei Vierecken hat. Die asymmetrische Anordnung der Objektkomposition mit drei Vierecken gibt der gesamten Gestaltung Dynamik. Die Gestaltung des „Prounen“-Raumes gestattet dem Betrachter natürlich eine Bewegung im Uhrzeigersinn, aber Lissitzky hatte die gegenläufige Bewegungsrichtung vorgesehen, wie sich aus der Platzierung des schwarzen Quadrates ergibt. Zudem zeigen die Illustration aus der Zeitschrift „G“ und das Blatt 6 aus der 1. Kestnermappe, dass Lissitzky der Leserschaft der Zeitschrift und den Betrachtern der Mappe nur die Bewegungsrichtung gegen den Uhrzeigersinn nahelegte. Betrachter beider Illustrationen waren das potenzielle Publikum der Großen Berliner Kunstausstellung. Da die 1. Kestnermappe vor Eröffnung dieser Ausstellung und die Zeitschrift „G“ während der Eröffnung des „Prounen“-Raumes publiziert worden waren[360], ist anzunehmen, dass Lissitzky die Wahrnehmung der potenziellen Besucher des Raumes von vornherein lenken wollte. Anders gesagt: Besucher sollten im Raum nur der von ihm vorgesehenen Bewegungsrichtung folgen. Die einheitliche Gestaltung der Wände, wie oben beschrieben, die miteinander abgestimmt waren, bekräftigte den Verlauf der Bewegungsrichtung.
Lissitzkys Ziel war die Teilnahme der Besucher an seinem Kunstwerk und dessen aktive Wahrnehmung. Bei diesem Bemühen ging es ihm um die Ausweitung des demokratischen Gedankens in das künstlerische Schaffen. Gleichzeitig beabsichtigte er, diese Teilnahme zu lenken, und dafür nutzte er die Vorgabe, den „Prounen“-Raum gegen den Uhrzeigersinn abzuschreiten. In dieser Absicht sehe ich andeutungsweise eine Ausweitung des autoritären Gedankens auf das künstlerische Schaffen. Als Schöpfer des „Prounen“-Raumes beanspruchte Lissitzky die Position eines Lenkers der Wahrnehmung. Ich erkenne im „Prounen“-Raum Ansätze, die Lissitzky in der zweiten Hälfte der Zwanziger Jahre bei der Arbeit an den Propaganda-Ausstellungen verwenden wird.
Vor diesem Hintergrund ist zu fragen, ob ein Besucher des „Prounen“-Raumes passiv oder aktiv war. Lissitzkys Artikel in der Zeitschrift „G“ zufolge sollte ein Ausstellungsraum so gestaltet sein, dass „man durch ihn selbst veranlasst wird, in ihm herum zu gehen“[361]. Durch seine Gestaltung war eben dies im „Prounen“-Raum gegeben. Ein Besucher bewegte sich im Raum, er schaute sich den Raum nicht nur an, wie in einem konventionellen Ausstellungsraum durch die Gestaltung vorgesehen, sondern er war in Lissitzkys Raum physisch aktiv. Er wurde zum Teil des Kunstwerks. Andererseits und trotz seiner scheinbaren Aktivität wurde ein Besucher jedoch von Lissitzky in einer bestimmten, vorgegebenen Bewegungsrichtung durch den Raum „geführt“, seine Wahrnehmung war gelenkt. Die Wahrnehmung des Raumes trotz der physischen Aktivität blieb somit passiv. Ein Besucher konnte sich nur so verhalten, wie durch Lissitzky erwartet. Dafür benutze er eine besondere Art der Vermittlung: Der Artikel in der Zeitschrift „G“ und das Blatt 6 der 1. Kestnermappe lenkten die Wahrnehmung des „Prounen“-Raumes.

[360] Über die Datierung der Veröffentlichungen s. bei C. Oßwald-Hoffmann 2003, S. 237.
[361] Lissitzky 1923.

Kennzeichnend für den „Prounen“-Raum und dessen künstlerisch-ästhetische wie auch kunstpolitische Besonderheit ist sein Anspruch auf Allgemeingültigkeit, der sich aus dem „Prounen“-Konzept ableitet. Die sowjetischen, avantgardistischen Künstler sahen sich von den Kunstpolitikern vor folgende Bedingungen gestellt: Ihre Kunst sollte für jedermann nützlich und ihre Kunstwerke sollten für alle, unabhängig von Geschlecht, Bildungsniveau und Klassenzugehörigkeit verständlich sein. Diesen Bedingungen liegt die Überzeugung zugrunde, dass alle Menschen ein Anrecht auf Teilhabe am künstlerischen Prozess und seinen Ergebnissen haben. Dies war Lissitzkys Utopie als Künstler. Unklar ist jedoch, was in diesem Zusammenhang unter „alle“ zu verstehen ist und wie dieser Anspruch realisiert werden sollte. Das „Proun“-Konzept wurde im Kontext dieser Bedingungen geschaffen. Lissitzky wollte, dass „Prounen“ in allen Sphären des menschlichen Lebens wirksam werde, wie oben im Textabschnitt über das Konzept ausgeführt. In diesem Sinne hat das Konzept einen totalen Anspruch.
Im „Prounen“-Raum drückte sich diese Totalität in der Einheit der Gestaltung aus. Alle Details, alle Elemente des „Prounen“-Raumes stehen in Wechselbeziehung zu einander. Diese einheitliche Gestaltung des Raumes ist nach meiner Meinung ein Ergebnis nicht nur künstlerischer, sondern auch kunstpolitischer Überlegungen von Lissitzky.
Das Präsentieren von „Prounen“ entsprach auch den sowjetischen kunstpolitischen Anforderungen: Es sollte für jeden Betrachter von Nutzen sein. Das Ausstellen von neuen Kunstwerken im neuen sowjetischen Staat sollte anders sein als unter der Regierung des gestürzten Kaisers und in den Palästen des Adels vor der Oktoberrevolution. Es sollte eine neue Art der Präsentation von Kunstwerken gefunden werden. Auch in Westeuropa riefen die progressiven Künstler zu einer neuen Art von Ausstellungen auf, ohne sich auf den kommunistischen politischen Kontext wie in der Sowjetrepublik zu beziehen. Ihre Gedanken sind im Kontext der allgemeinen Demokratisierung der Kunst zu sehen. Letzten Endes waren die sowjetischen kunstpolitischen Anforderungen demokratisch.
In Westeuropa angekommen, verknüpfte Lissitzky kunstpolitische Ideen aus der Sowjetrepublik mit solchen aus Westeuropa und entwickelte sein eigenes Ausstellungskonzept. Ihm zufolge ist „der Raum für den Menschen da - nicht der Mensch für den Raum“, wie er in der Zeitschrift „G“ schreibt[362]. Damit entsprach er einerseits der sowjetischen kunstpolitischen Anforderung von Nützlichkeit, andererseits drückte er einen in Westeuropa geläufigen, allgemeinen demokratischen Gedanken aus.
In einem fiktiven Brief schreibt Lissitzky über das Ausstellen von „Prounen“:

„Sie fragen weiter, an welche Wand Sie meine Arbeit hängen sollen. Der Fußboden ist mit Teppichen belegt, und an der Decke fliegen modellierte Amoretten umher. Als ich meinen Proun machte, habe ich nicht daran gedacht, eine dieser Flächen mit einem weiteren dekorativen Flecken zu füllen. <…> Sie sagen, wir würden in den Museen an die Wand gehängt? Ich bin aber nicht daran schuld, daß die Museumsdirektoren von der ewigen Unfehlbarkeit ihrer Brillen überzeugt sind und nicht daran denken, eine andere Art des Demonstrierens ausfindig zu machen. <…> Machen Sie keinen Kohl. Übrigens haben gestern die spitzesten mathematischen Winkel erklärt, daß die “abstrakte” Geometrie und die “konkrete” Physik ganz das gleiche wären, daß die mathematische Größe von der physischen Kraft abhänge, und das ist heute zur allgemein anerkannten Wahrheit geworden”[363].

Demzufolge sind „Prounen“ nicht dekorativ und passen daher nicht zum „veralteten “ Modell des Ausstellens. Sowohl im zitierten Abschnitt als auch im Artikel über den „Prounen“-Raum in der Zeitschrift „G“ steht Lissitzky in Opposition nicht nur zum „Dekorativen “ in der Kunst, sondern er wendet sich nachdrücklich gegen die Kunst der „Bourgeoisie“ (und damit

[362] Lissitzky 1923.
[363] Lissitzky, Aus einem Brief, in: Westhaim, Paul (Hrsg.), Künstlerbekenntnisse, Berlin o.J. (Übersetzung aus dem Russischen von R. von Walter).

meint er eine gehobene soziale Klasse der Gesellschaft, die der Klasse des Proletariats gegenübersteht). Das „Dekorative" verkörpert für ihn das „veraltete". Bemerkenswert ist, dass Lissitzky im zitierten Abschnitt nicht auf die veraltete „kaiserliche" Kultur eingeht. Er bleibt politisch neutral und äußert sich nicht gegen Kaiser und Adel vor der Oktoberrevolution[364].
Lissitzky wollte mit seinem Konzept ein breites Publikum mit unterschiedlichsten Interessen erreichen. Er wollte „Prounen" national und international bekannt machen. Zu diesem Zweck präsentierte er seine „Prounen" wiederholt. In der Sowjetrepublik wurden „Prounen" schon im Sommer 1920 während der „Ersten Allrussischen Konferenz der Lehrenden und Lernenden für Kunst" ausgestellt. Im Dezember 1921 wurden sie beim INChUK während der Zweiten Ausstellung von UNOWIS gezeigt. Darüber hinaus präsentierte Lissitzky sie im Juni 1921 im Gebäude des ehemaligen Hotels „Dresden" während der Ausstellung aus Anlass der III. Internationalen. International zeigte Lissitzky die Figurinen-Bilder für die Oper „Sieg über die Sonne", für deren Gestaltung „Prounen" genutzt worden waren, sowie bei der Ersten Russischen Kunstausstellung in Berlin 1922[365]. Kai-Uwe Hemken meint, Lissitzky habe in der Zeitschrift „Vešč-Objet-Gegenstand" zu einem „kollektiven internationalen Stil" aufgerufen. Die Grundlagen dafür solle sein „Proun"-Konzept schaffen[366].
Lissitzky stellte „Prounen" oftmals aus, er betrachtete sie als Vorbild für den neuen Stil. Mit der Schaffung des „Prounen"-Raumes in der Großen Berliner Kunstausstellung 1923 verfolgte er meines Erachtens dieses Ziel: Der Raum sollte seinen Vorstellungen zufolge einen „Ausstellungstypus" darstellen, er war sozusagen ein Muster für alle Ausstellungsräume. Es ist nicht zufällig, dass der in der Zeitschrift „G" erschienene Artikel wie eine Anleitung zur Schaffung von Ausstellungsräumen erscheint. Die kunstpolitische Absicht von Lissitzky, mit dem „Prounen"-Raum einen „Ausstellungstypus" zu schaffen, ist offensichtlich. Sie ist ein Ausdruck der Totalität seines Denkens.

Der Einschätzung, wonach der „Proun"-Raum als „Ausstellungstypus" zu betrachten ist, kann jedoch nicht ohne Vorbehalt zugestimmt werden. Lissitzky projektierte ihn - seinem „Prounen"-Konzept folgend - als einen Raum, der sich außerhalb der „irdischen" Gravitation befindet. Das erhellen erstens seine Ausführungen im Vortrag beim INChUK, die im Abschnitt über das „Prounen"-Konzept analysiert worden sind [367]. Bekräftigt werden diese zweitens durch seine auf Russisch geschriebenen Anmerkungen zu einer Lithographie „Schwebende Konstruktion im Raum" aus dem Jahr 1920 mit Darstellungen von „Prounen" [368] . Zu dieser Lithographie schrieb er, dass „die im Raum schwebende Konstruktion und der Betrachter außerhalb der Grenzen der Erde gesetzt wurden, und damit er diese Konstruktion begreift, muss er die Konstruktion und sich selbst um die Achse der

[364] Seine nicht eindeutige politische Meinung unterschied sich in dieser Hinsicht deutlich von A.M. Rodčenko. Rodčenko, der für die Kunstwerke aus der Sammlung von Morosov zuständig war, schrieb: „Ich wurde mit dem Schutz der Morosow-Villa in der Sretenka-Strasse beauftragt, in der sich Stiche und Porzellan befanden. […] Ich ging jeden Tag dorthin und brachte alles künstlerisch Wertvolle in ein Zimmer, dessen Schlüssel ich besaß. […] Diese Kunstwerke interessierten mich damals fast überhaupt nicht, obwohl ich sie kannte und studierte. Sie waren für mich die "verhaßte Vergangenheit" und nichts weiter; ich verwahrte und hütete sie sorgfältig, schätzte sie aber nicht". Zit. nach Post, C., Künstlermuseen. Die russische Avantgarde und ihre Museen für Moderne Kunst, Berlin 2012, S. 28f., Anm. 20, Übersetzung aus Rodčenko, V.A. (Hrsg.), A.M. Rodčenko. Aufsäzte, Autobiographische Notizen, Briefe, Erinnerungen, Dresden 1993, S. 121. Originalausgabe: A.M. Rodčenko, Stat'i, vospominanija, avtobiographičeskie zapiski, pis'ma, Moskva 1982.
[365] Liste der Ausstellungen entnommen aus Kancedikas, Jargina 2004, Č. 2 (übers.: Teil 2), S. 18, 25.
[366] vgl. Hemken 1990, S. 28.
[367] Lissitzky betonte: „Wenn der Futurismus den Beschauer ins Innere des Bildes führte, so führen wir ihn über das Bild hinaus in den wirklichen Raum, stellen ihn ins Zentrum der neu geschaffenen Dimension". S. Lissitzky 1921, S. 11
[368] Titel und Abbildung in Nobis, N. (Hrsg.), El Lissitzky. Retrospektive, Aust.-Kat. Sprengel-Museum Hannover, Frankfurt am Main 1988, S. 97.

Erde drehen, wie ein Planet“[369]. Daraus folgt, dass der Raum von „Prounen“ nicht unter den realen physikalischen Bedingungen im realen Raum realisierbar ist. Trotzdem schuf Lissitzky den „Prounen“-Raum in der realen „Schachtel“ des Ausstellungsgebäudes. Vor diesem Hintergrund ist zu fragen, welche Funktion der „Prounen“-Raum hat und ob er in einem anderen realen Raum, bei anderen Ausstellungen mit anderen vorgegebenen architektonischen Ausmaßen realisierbar ist. Diese Frage ist von Belang, weil in der Forschung die Ansicht vertreten wird, der „Prounen“-Raum sei eine „Laboratoriumsarbeit“, für die Zukunft konzipiert und ohne notwendige Zweckmäßigkeit[370].

Diese in der Forschung vorherrschende Auffassung ist meines Erachtens auf die Widersprüchlichkeit in Lissitzkys „Prounen“-Konzept zurückzuführen. Einerseits wollte er mit „Prounen“ einen ungewöhnlichen, nicht-irdischen Raum schaffen. Andererseits musste er mit bestimmten Ausdrucksmitteln arbeiten, die einen Betrachter dazu bringen, sozusagen aus dem irdischen Raum zu „schweben“, sodass er unter den realen Gravitationsgesetzen seine „Prounen“ verstehen kann. Der „Prounen“-Raum ist so verstanden ein „Schnittpunkt“ zwischen Realität und Utopie. Meiner Meinung nach ist er ein Experiment. In dieser Hinsicht stimme ich Eva Forgásc und Matthew Drutt zu. Andererseits verwendete Lissitzky im „Prounen“-Raum einige künstlerische Methoden, an die er später bei weiteren Ausstellungsprojekten anknüpfen wird. Somit hatte der „Prounen“-Raum für ihn eine bestimmte, sozusagen „reale“ Funktion, nämlich die des „Ausstellungstypus“ und insofern war der „Prounen“-Raum Lissitzky von Nutzen. Seine Idee, den Raum als „Typus“ zu betrachten und sein „Prounen“-Konzept zum Vorbild für alle Künstler zu machen, ist allerdings zwar visionär, aber utopisch.

Des Weiteren ist bei der Betrachtung des „Prounen“-Raumes zu fragen, welcher Kunstgattung er am ehesten zuzuordnen ist – der Architektur, der Malerei oder der Skulptur? Cornelia Oßwald-Hoffmann vertritt die Ansicht, die Ideen des „Prounen“-Raumes seien von der Malerei abgeleitet[371]. Kai-Uwe Hemken zufolge hat Lissitzky mit dem „Kugel-Relief“ des „Prounen“-Raumes Architektur ausgedrückt[372]. Oßwald-Hoffmann begründet ihre Meinung, indem sie Lissitzky als Maler einstuft. Kai-Uwe Hemken legt seiner Position zugrunde, Lissitzky habe beim „Prounen“-Konzept in erster Linie die Architektur als Zielvorstellung gehabt.

Ich bin ebenfalls der Auffassung, der „Prounen“-Raum thematisiere vor allem Architektur. Darin stimme ich Hemken zu. Lissitzky verstand sich selbst eher als Architekt denn als Maler und daher entwickelte er das „Prounen“-Konzept mit architektonischen Ausdrucksmitteln. Er, ebenso wie viele seiner Künstlerkollegen - etwa Rodčenko - war ein Künstler im umfassenden Sinn dieses Wortes, er beschränkte sich nicht auf eine Kunstgattung. Obwohl seine „Prounen“ zweidimensional waren, betrachtete er sie als räumliche Objektkompositionen. Wie im Abschnitt über das „Prounen“-Konzept beschrieben, bezeichnete Lissitzky ein Bild als „Gebäude“. Bei Betrachtung der Gestaltung des „Prounen“-Raumes scheint es, als habe Lissitzky Linien und geometrische Formen auf die Oberflächen der Wände „gezeichnet“ . Das erweckt den Eindruck, der „Prounen“-Raum benutze die künstlerischen Ausdrucksmittel der Malerei. Da die Gestaltung des Raumes mehrere „Schichten“ aufweist und es nicht um graphische Linien, sondern um Tiefe und Oberfläche, um Mehrdimensionalität, um Volumen, um ein neues Raumverständnis geht, ist der „Prounen“-Raum der Architektur zu zuordnen. Es finden sich im „Prounen“-Raum besondere künstlerische Ausdrucksmittel, die das Volumen

[369] Übersetzung von N.K.

[370] s. Forgásc, Eva, Definitive space: the many utopias of El Lissitzky’s Proun room, in: Perloff, N., Reed, B. (Hrsg.), Situating El Lissitzky. Vitebsk, Berlin, Moscow, Los Angeles 2003, S. 57; Drutt, Matthew, Lissitzky in Deutschland, in: Tupitsyn, M. (Hrsg.), El Lissitzky. Jenseits der Abstraktion - Fotografie, Design, Kooperation, Aust. Kat. Sprengel-Museum Hannover, München 1999, S. 14.

[371] Oßwald-Hoffmann 2003, S. 20, 315.

[372] Hemken 1990, S. 33.

des Raumes verkleinern oder vergrößern. Das „Würfel-Relief“, das „Kugel-Relief“, drei Vierecke der Wand 2 sind Lissitzkys Aussage zufolge „konstruiert“, sie sind nicht gemalt oder an die Wandoberflächen „gezeichnet“. Alle Gestaltungselemente des „Prounen“-Raumes sind Konstruktion und keine Komposition, so wie Lissitzky es in seinem Vortrag beim INChUK postuliert hatte. Konstruktion steht im Kontext der Architektur, Komposition in dem der Malerei. Somit ist Lissitzkys „Prounen“-Raum als ein Architekturobjekt einzustufen.
Wie die Analyse des Vortrages beim INChUK ergab, billigt Lissitzky der Architektur mehr Nutzen für die Gesellschaft zu als den anderen Kunstgattungen. Da der „Prounen“-Raum mit architektonischen anstelle von malerischen Kunstmittel geschaffen wurde, baute Lissitzky künstlerisch seine Rolle in der Gesellschaft aus.
Architektur gerät in der Folgezeit immer stärker in den Fokus von Lisstitzkys Aufmerksamkeit. Die Ausstellungsgestaltungen werden für sein künstlerisches Schaffen bedeutender als die Arbeit an anderen Kunstprojekten in den anderen Gattungen. Während weiterer Diskussionen mit seinen Künstlerkollegen und basierend auf eigenen Überlegungen entwickelt er im Verlauf der späteren Jahre ein neues Ausstellungskonzept. Die Zuordnung des „Prounen“-Raumes zur Architektur betont nochmals Lissitzkys Anspruch auf Allgemeingültigkeit für seinen „Ausstellungstypus“. Nur als ein architektonisches Objekt statt eines malerischen konnte der „Prounen“-Raum den totalen Charakter bekommen und für jedermann von Nutzen sein.

6. Zusammenfassung

Die kunstpolitische Bedeutung des „Prounen“-Raumes leitet sich in erster Linie aus dem „Prounen“-Konzept ab. Mit seinem Konzept hoffte Lissitzky erstens auf Veränderungen in der Gesellschaft, die er mithilfe von „Prounen“ erreichen wollte. Zweitens wollte er damit Grundlagen für den „internationalen Stil“ schaffen, der alle Völker der Welt durch Kunst (beziehungsweise durch seine Kunst) vereinen sollte. Diese Intentionen machen das Konzept politisch relevant.
Das Besondere an der Gestaltung des „Prounen“-Raumes ist seine Einheitlichkeit. Zu dieser Einheitlichkeit führten nicht nur Lissitzkys künstlerisch-ästhetische Überlegungen, sondern auch seine Vision einer Kunst, die alle und alles vereinigen kann. Er konzipierte den „Prounen“-Raum nicht als ein einzigartiges, „vom Individualismus“ geprägtes Kunstobjekt, sondern als einen „Ausstellungstypus“. Auch in dieser Funktion des „Prounen“-Raumes spiegeln sich Lissitzkys kunstpolitische Intentionen.
Darüber hinaus ist der „Prounen“-Raum nicht auf Kunstkenner ausgerichtet, sondern auf einen Besucher auch ohne Kunstkenntnisse. Nicht zufälligerweise gab es im Raum keine Beschriftungen oder Tafeln, deren Aufgabe es gewesen wäre, die Kunstwerke zu erläutern. Die Gestaltung des „Prounen“-Raumes sollte auch solchen Menschen verständlich sein, die sich mit Texten inhaltlich nicht auseinandersetzen können oder wollen. Lissitzky schwebte vor, dass ein potenzieller Besucher den Raum betritt, sich wundert und Fragen zur Kunst stellt, dass er nachdenkt und am Kunstprozess teilnimmt[373]. Die radikale Gestaltung des „Prounen“-Raumes, in dem im Unterschied zu den Ausstellungsräumen anderer Künstler keine Bilder an die Wände gehängt wurden, sorgte für einen „Überraschungseffekt“ und

[373] In einem Brief vom 1. Juli 1924 an Malewitsch schreibt Lissitzky: „Schreiben Sie mir bitte, welche Ausstellung Sie sich wünschen, - das heißt, auf welche Frage über Kunst die Ausstellung antworten sollte. Einfach Gemälde an Wände hängen, werde ich nicht“. (Übersetzung von N.K.). Obwohl dieser Brief ein Jahr nach der Schaffung des „Prounen“-Raumes geschrieben wurde, könnte Lissitzky schon im Jahr 1923 die gleichen Gedanken gehabt haben. Zit. nach Pis’ma Kazimira Maleviča Ėl’ Lisickomy i Nikolaju Puninu (übers.: Briefe von Kasimir Malewitsch an El Lissitzky und Nikolaj Punin), mit Einführungen von Šatskich, Zykova, Moskva 2000, S. 10.

forderte zum Nachdenken auf. Die aktive Teilnahme eines Besuchers ist ein kunstpolitisches Desiderat, das die Gestaltung des Raumes beeinflusst hatte.

VI. Lissitzkys „Raum für konstruktive Kunst“ bei der „Jubiläums-Gartenbau-Ausstellung“ Dresden 1926 und das „Abstrakte Kabinett“ im Provinzialmuseum in Hannover 1927

Im folgenden Kapitel werden zwei weitere Ausstellungsgestaltungen Lissitzkys behandelt, die er in Deutschland realisiert hat. Im Fokus steht die Frage, welche weitere Überlegungen er bei der Gestaltung hinsichtlich der gesellschaftlichen und kulturpolitischen Aspekte anstellte. Wie im Kapitel über den „Prounen“-Raum ausgeführt, war sein Ausstellungskonzept durch diese Aspekte stark geprägt. Es wäre interessant zu eruieren, was Lissitzky drei und vier Jahre später entwickelt hat und ob ein Betrachter für ihn immer noch eine wichtige Rolle spielte. Mit dem Vergleich der drei Räume am Ende des Kapitels soll versucht werden, darauf Antworten zu finden.

1. Kontext, Hintergrund und Details der Ausstellungen

1.1. Biographische Angaben zu Lissitzky 1923-1926

Im Februar 1924 hatte Lissitzky ein Sanatorium in der Schweiz aufsuchen müssen. Aufgrund einer Lungentuberkulose waren eine Operation und anschließend eine Kur erforderlich geworden. Trotz der gesundheitlichen Schwierigkeiten war die Zeit 1924-1925 eine der produktivsten und wichtigsten Perioden in Lissitzkys Leben. So schrieb er 1925 zusammen mit Hans Arp das Buch „Kunstismen“, in dem er die gesamte Breite der modernen Kunstrichtungen darstellte. Mit Kurt Schwitters arbeitete er an der Zeitschrift „Merz-Nasci“ (erste Ausgabe 1923). Er übersetzte die theoretischen Texte von Malewitsch aus dem Russischen ins Deutsche. Gleichzeitig beschäftigte er sich mit Fotografie und schuf eines seiner wohl berühmtesten Fotos „Autoporträt. Konstrukteur“. Er erarbeitete „Lenin-Tribune“, ein weiteres seiner berühmten Werke. In diesem Zeitraum verstärkte Lissitzky sein Interesse an Architektur. Er entwickelte zusammen mit dem schweizer Architekten Emil Roth das letztlich nicht realisierte Projekt „Wolkenbügel“, nämlich Hochhäuser für Moskau. Sie hätten auf den Kreml ausgerichtet sein und in einem Kreis um die Stadt gebaut werden sollen. Mit Emil Roth, Hans Schmidt und Mart Stam zusammen arbeitete er an der Zeitschrift „ABC: Beiträge zum Bauen“. Außerdem pflegte Lisssitzky Kontakte mit der russischen Gruppe ASNOVA und deren Gründer, dem Architekten-Rationalisten Nikolaj Ladovskij.
Im November 1924 lehnten die Behörden der Schweiz Lissitzkys Antrag auf Verlängerung seines Visums ab. Aus humanitären Gründen erlaubten sie ihm jedoch, sechs weitere Monate in der Schweiz zu bleiben. Im Mai 1925 kehrte Lissitzky über Dresden und Berlin nach Moskau zurück[374].
In der Forschung werden verschiedene Gründe für Lissitzkys Rückkehr nach Russland angeführt[375]. Zum einen wird der Ablauf des Visums genannt. Ein weiterer Grund könnte der Selbstmord seiner Schwester gewesen sein, mit der Lissitzky eng verbunden war. Dieser

[374] Zu diesen biographischen Angaben siehe Rakitin, 2013, S. 39f.; Drutt, M., Lissitzky in Deutschland, in: Tupitsyn, M. (Hrsg.), El Lissitzky. Jenseits der Abstraktion - Fotografie, Design, Kooperation, Aust.-Kat. Sprengel-Museum Hannover, München 1999; Tupitsyn, M., Zurück nach Moskau, in Tupitsyn 1999; Gough, M., El Lissitzky, in: Elger, Krempel (Hrsg.), Sprengel Museum Hannover: Malerei und Plastik, Hannover 2003, Bd. 1.
[375] Drutt, M., Lissitzky in Deutschland, in: Tupitsyn 1999, S. 22; Tupitsyn, M., Zurück nach Moskau, in Tupitsyn 1999, S. 25.

Auffassung zufolge hatte der Suizid seiner Schwester schwere Depressionen bei ihm ausgelöst, und da seine Eltern ihn gebeten hatten zurückzukommen, entschied er sich, den Westen zu verlassen. Die Kunsthistorikerin Margarita Tupitsyn vermutet, Lissitzky habe wenig Gefallen am Westen gefunden, was ein weiterer Grund für die Rückreise sein könnte. Darüber hinaus spielte ihr zufolge seine Hinwendung zur Architektur eine entscheidende Rolle. Da seiner Meinung nach in Russland große Bauprojekte durchgeführt wurden, habe er in die Heimat zurückkehren wollen[376].
Peter Gay meint, jedes historische Ereignis sei mehrfach bedingt („overdetermined"). Das heißt, für die Erklärung eines Ereignisses gebe es immer mehr Anhaltspunkte, als Historiker ausfindig machen können[377]. Auf diesen Gedanken gestützt, vertrete ich die Auffassung, dass Lissitzkys Rückkehr nach Russland vielfältig motiviert war. Ähnlich wie bei der Entscheidung nach Deutschland zu kommen, waren für ihn möglicherweise alle genannten Gründe von Bedeutung, nicht zuletzt aber sein Wunsch, sich der Architektur zu widmen.
Am 13. Juni 1925 traf Lissitzky mit dem Schiff in Sankt-Petersburg ein. Am Hafen wurde er von Malewitsch, Suetin und Čašnik abgeholt[378]. Bis 1930 unterrichtete er in VChUTEMAS[379] an der Fakultät für Design des Interieurs[380]. Er entwarf ein letztlich nicht realisiertes Projekt zu einem Yacht-Club des Internationalen Roten Stadions in Gorki Leninskije (Vorort von Moskau)[381]. Außerdem setzte er die sehr intensive Zusammenarbeit mit dem Architekten Ladovskij fort, der ebenfalls bei VChUTEMAS tätig war und sich wie Lissitzky für Raum interessierte[382]. Mit Ladovskij zusammen veröffentlichte Lissitzky 1926 die erste und einzige

---

[376] Tupitsyn, M., Zurück nach Moskau, in Tupitsyn 1999, S. 25. Tupitsyn stützt sich auf Lissitzkys Briefe an S. Lissitzky-Küppers vom 25. Mai und vom 5. November 1925, in denen er seine Zuneigung zur Architektur erklärt. Tupityns Angaben basieren zudem auf den Briefen vom 16. Oktober und vom 1. November 1924, in denen Lissitzky sich kritisch über Westeuropa äußert. Siehe Lissitzky-Küppers 1967, S. 50, 51, 57, 67. Mir scheint jedoch wichtiger zu sein, was Lissitzky in seinem Brief vom 14. Januar 1925 im Kontext seiner Arbeit an „Wolkenbügel" an Lissitzky-Küppers schreibt: „Weder die Franzosen, noch die Holländer (etwas mehr die Deutschen) können unser tektonisches Wollen kapieren, - aber alle spüren die Kraft. Eben dieses Nichtkapierenkönnen stählt meine Überzeugung...". Siehe Lissitzky-Küppers 1967, S. 55. Auch im Brief vom 12. Dezember 1924 schreibt er kritisch über Deutschland, wo in Kunstkreisen nationale Strömungen herrschen. Lissitzky hatte dem Brief zufolge die Vision einer offenen, internationalen Kunst. Siehe Lissitzky-Küppers 1967, S. 53. Darüber hinaus bekam Lissitzky positive Rückmeldungen von den russischen, avantgardistischen Künstlern aus „ASNOVA" und VChUTEMAS, wie er in seinem Brief vom 20. März 1925 berichtet. VChUTEMAS stellte ihm sogar ein Empfehlungsschreiben für die Ausreise nach Russland aus. Diese günstigen Rückmeldungen aus Russland dürften ein weiterer Grund für seinen Entschluss zur Rückkehr sein. Siehe Lissitzky-Küppers 1967, S. 56.

[377] vgl. Birnholz, A., El Lissitzky and the spectator: from passivity to participation, in: Barron, Tuchmann (Hrsg.), The avantgarde in Russia 1910-1930. New perspectives, Aust.-Kat. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1981, S. 98; Originalzitat: Gay, P., Art and act: on causes in history- Manet, Gropius, Mondrian, New York 1976, S. 1-14.

[378] Rakitin 2013, S. 40.

[379] Obwohl aus den Briefen nicht ersichtlich ist ob er die Einladung zum Unterrichten bei VChUTEMAS schon vor seiner Ausreise bekommen hatte, ist es nicht auszuschließen, dass er schon während seines Aufenthalts in der Schweiz eingeladen worden war, da er Hilfe aus VChUTEMAS schon im März 1925 bekommen hatte, was aus seinem Brief vom 20. März 1925 folgt.

[380] vgl. Lodder, C., Seeing red: Lissitzky's abstract cabinet and the ideology of display; in: Uměni 47, 1999, S. 517f. Im Brief vom 24. September 1925 schreibt Lissitzky über die Fakultät: "Ich soll die Neuorganisation der Fakultät für Holzbearbeitung übernehmen, die mit der Architektur-Fakultät vereint werden soll. Ich denke, das in eine Fakultät für Innen-Architektur umzustellen". Siehe Lissitzky-Küppers 1967, S. 65.

[381] vgl. Duchan, I.N., Ėl Lisickij. Geometrija vremeni (übers.: El Lissitzky. Geometrie der Zeit), Moskva 2010, S. 66

[382] Ladovskij führte in VChUTEMAS ein neues Fach „Raum" ein, dessen Ziel es war, den Studenten zu helfen, besser räumlich zu denken. Um sich darin zu üben, fertigten seine Studenten dreidimensionale Architekturmodelle an. Ab dem Jahr 1923 gehörte das Fach „Raum" zu den propädeutischen Disziplinen (Grundstudium), was seine Bedeutung hervorhebt. Vgl. Ivanova-Veėn, L.I., Ladovskij Nikolaj Aleksandrovič, in: Sarab'janov, A. D., Rakitin, V. I. (Hrsg.), Ėnciklopedija russkogo avangarda (übers.: Enzyklopädie der russischen Avantgarde), Moskva 2013, T. 2 (übers.: Bd. 2) „Biografii L-Ja" (übers.: Biographien L-Ja), S. 11.

Ausgabe der Zeitschrift ASNOVA „Nachrichten ASNOVA“ (russ.: „Izvestija ASNOVA“), in der sie ihr Programm formulierten und verdeutlichten, dass sie sich in den Dienst des Staates stellen wollten. Mit Ladovskij arbeitete er an „standardisierter Serienproduktion“[383]. Mit ihm zusammen bemühte Lissitzky sich um Architekturaufträge – allerdings vergeblich, da ab Mitte der zwanziger Jahre avantgardistische Tendenzen politisch nicht mehr erwünscht waren. Aufgrund der neuen kulturpolitischen Gegebenheiten konnte sich Lissitzky der Architektur nicht weiter widmen, daher beschränkte er sich auf Architektur als Element der Ausstellungsgestaltung.
Ein intensiver Austausch in VChUTEMAS, die Zusammenarbeit mit Ladovskij und den anderen Avantgardisten bildeten die Grundlage der Welt, in die Lissitzky zurückkam. Er erhielt neue Inspiration von der russischen avantgardistischen Szene insgesamt und von den russischen Architekten im Besonderen. Meiner Auffassung nach entwickelte Lissitzky seine Überlegungen zur Standardisierung der Ausstellunggestaltungen unter dem Einfluss der Zusammenarbeit mit Ladovskij an „standardisierter Serienproduktion“. Der Kunsthistorikerin C. Lodder zufolge wurde Lissitzky unter anderem durch VChUTEMAS an der Fakultät für Design des Interieurs beeinflusst[384].

1.2. Allgemeine Informationen zum „Raum für konstruktive Kunst“ und zum „Abstrakten Kabinett“ 1926-27

Im Rahmen der großen „Fünften Jahresschau Deutscher Arbeit“ in Dresden fand 1926 die „Jubiläums- Gartenbau-Ausstellung“ statt. Teil dieser Ausstellung, die vom 23. April bis zum 10. Oktober 1926 dauerte, war die Abteilung „Internationale Kunstausstellung“, die erst am 12. Juni 1926 eröffnet und bis September gezeigt wurde. El Lissitzky gestaltete für diese Kunstausstellung den so genannten „Raum für konstruktive Kunst“.
Die Informationen über den Teil „Jubiläums-Gartenbau-Ausstellung“ liefert der von A. Teuscher bearbeitete Ausstellungskatalog „Führer durch den Schulgarten der Jubiläums-Gartenbau-Ausstellung Dresden 1926“[385]. Auskünfte über die Abteilung „Internationale Kunstausstellung“ gibt der nur dieser Abteilung gewidmete Ausstellungskatalog[386] und ein Sonderheft der Halbmonatsschrift „Der Cicerone“[387]. Der Katalog liefert die wichtigsten Daten über den Grundriss des Ausstellungsgebäudes, über die ausgestellten Kunstwerke, die Organisatoren, und darüber, aus welchen Sammlungen die Kunstwerke in der Ausstellung stammten. Das Verzeichnis der ausgestellten Werke ist in „Malerei“ und „Plastik“ aufgeteilt. Innerhalb dieser großen Kategorien wurden die Kunstwerke der „ausländischen“, „deutschen“ und „Dresdener“ Abteilung zugeordnet. Am Ende des Katalogs fanden sich auf Kreidepapier Abbildungen einiger ausgestellter Werke.
Während der Katalog auf dem Titelblatt als „amtlicher Führer und Katalog durch die Ausstellung“ bezeichnet wurde, hatte das Sonderheft einen weniger offiziellen Charakter. So fehlten in diesem Heft die Namen aller Organisatoren (unter denen besonders die deutschen Politiker hervorgehoben wurden) und der Sammlungen. Stattdessen enthielt das Heft einen Kommentar von Will Grohmann über die zeitgenössische Kunst. Außerdem waren Abbildungen der ausgestellten Werke abgedruckt, und zwar andere als im Katalog. Zudem enthielt das Sonderheft Fotoaufnahmen der Gartenanlagen, die von dem Gartenarchitekten

[383] vgl. Gough 2003, S. 141.
[384] vgl. Lodder 1999, S. 517.
[385] Teuscher, A., (Hrsg.) Führer durch den Schulgarten der Jubiläums-Gartenbau-Ausstellung 1926. Zugleich eine Einführung in die deutsche Schulgartenbewegung, Leipzig 1926.
[386] Internationale Kunst-Ausstellung Dresden. Jahresschau Deutscher Arbeit, Aust.-Kat. Dresden 1926.
[387] Grohmann, W., Allinger, G., Biermann, G. (Hrsg.), Internationale Kunstausstellung. Jubiläums-Gartenbau-Ausstellung 1926, Leipzig 1926.

Allinger gestaltet worden waren, und den Gesamtplan der Gartenbau-Ausstellung mit einem Vermerk zum Standort der Kunstausstellung. Anders als im Katalog, der nur den Grundriss des Gebäudeteils für die Ausstellung wiedergibt, zeigt das Heft den Grundriss des gesamten Gebäudes und gibt somit zusätzliche Informationen über den Ausstellungsort. Dem Katalog ist zu entnehmen, dass Dr. Hans Posse, Leiter der Staatlichen Gemäldegalerie in Dresden, Leiter der Kunstabteilung war. Im Sonderheft wird er jedoch als wichtigster Organisator der Ausstellung nicht genannt[388]. Im Vorwort des Kataloges wird Prof. Heinrich Tessenow als Ausstellungsarchitekt erwähnt. Katalog und Sonderheft ist weiter zu entnehmen, dass die deutsche Abteilung der Kunstausstellung noch durch eine große Aquarell-Ausstellung ergänzt wurde.

Es fällt auf, dass im Katalog in der Mehrzahl deutsche und französische Kunst abgebildet war, während Künstler aus den anderen vertretenen Ländern fast gar nicht reproduziert wurden. Die Ausstellung zeigte 992 Werke von 462 Künstlern aus 19 Ländern weltweit[389], was der Katalog jedoch nicht wiederspiegelt. Angesichts dessen ist besonders auffallend, dass im Katalog 3 Kunstwerke von russischen Künstlern abgebildet waren, was hervorhebt, welche Bedeutung die Ausstellungsleitung der russischen Kunst beimaß. Es waren Chagalls „Der Tod“, Gončarovas „Die Spanierinnen“ und Kandinskys „Einige Kreise“. Interessanterweise handelt es sich um emigrierte russische Künstler und nicht um solche, die im Land geblieben waren. Vermutlich waren Erstere ausgewählt worden, da sie und nicht die in Russland Verbliebenen dem deutschen Publikum bekannt waren.

Der Katalog veranschaulicht die Intention der internationalen Kunstausstellung, worauf der Kunsthistoriker Kai-Uwe Hemken in seiner Dissertation hinweist: Trotz der internationalen Ausrichtung betonte Hans Posse die Wichtigkeit der deutschen und besonders der Dresdener Künstlerschaft[390]. Diesen Aspekt bestätigt die Abbildung von Werken vor allem deutscher Künstler, was durch die Ergänzung der Ausstellung mit Aquarell-Arbeiten nur von deutschen und nicht von Künstlern anderer Nationalitäten bekräftigt wird. Die Zuordnung der Dresdener Künstler zu einer eigenen Abteilung, getrennt von den übrigen deutschen, betonte ihre Wichtigkeit.

Insgesamt gaben der Katalog und die Ausstellung ein verzerrtes Bild von der sowjetischen Kunstszene. Die zunehmend dominierende künstlerische Gruppierung „ACHRR“ war nicht vertreten. Stattdessen wurden Werke der Künstler aus den Gruppierungen „OST“ (vertreten durch Šterenberg, Dejneka, Pimenov, Tišler, Vil’jams) und „Vier Künste“ (Kuznecov, Petrov-Vodkin, Sar’jan) gezeigt. Unter insgesamt 23 sowjetischen Malern wurden die Werke von 6 Emigranten ausgestellt, die zum Zeitpunkt der Ausstellung nicht in Russland lebten. Zudem war der ebenfalls ausgewanderte Marc Chagall aufgrund der Anzahl seiner Gemälde (sechs Bilder[391]) am besten repräsentiert. Verzerrend war darüber hinaus die Zuordnung von Kandinsky und A. von Javlenskij zur Abteilung „Deutsche Kunst“. Der aus Russland stammende und emigrierte Naum Gabo wurde im Katalog „Ungarn“ zugeordnet. Der 1923 aus Deutschland in die USA ausgewanderte und 1929 nationalisierte Archipenko wurde von den Organisatoren der Ausstellung der Abteilung „Russland“ zugeordnet. Das beleuchtet die Unsicherheit der Ausstellungsmacher hinsichtlich der nationalen Zuordnung der Emigranten.

Interessanterweise wurden die Maler von „OST“ und „Vier Künste“ ausgestellt, obgleich sie Stalin einen kritischen Brief gesandt und ihre Ablehnung der Dominanz der ACHRR

[388] Zu den Gründen und den Beziehungen zwischen Posse und Grohmann s. Rudert, K., Paul Ferdinand Schmidt, Robert Sterl, Alois Schardt. Will Grohmann und Hans Posse - Allianzen zur Förderung der Moderne in Dresden während der Weimarer Republik, in: Lupfer, G., Rudert, T. (Hrsg.), Kennerschaft zwischen Macht und Moral. Annäherungen an Hans Posse, Dresden 2015, S. 314-317.

[389] vgl. Rudert 2015, S. 309.

[390] vgl. Hemken, K.-U., El Lissitzkys Raumgestaltungen in Deutschland: Projekte, Konzepte und Wechselwirkungen der Raumästhetik der Avantgarde 1920 – 1934, Diss. der Philipps Universität Marburg (Lahn) 1992, S. 83.

[391] Alle anderen Maler waren mit höchstens 3 Gemälden vertreten.

bekundet hatten. Offensichtlich hielten die sowjetischen Politiker es noch nicht für nötig zu sanktionieren. Sie erlaubten es diesen Künstlern sogar, Russland auf der internationalen Kunstausstellung zu vertreten.
Auch Lissitzky war den Angaben im Katalog zufolge als Maler der russischen Abteilung ausgestellt. Dennoch befanden sich seine Kunstwerke im „Raum für konstruktive Kunst", in einem internationalen Raum, der als Gegenpol galt. Ein weiteres Mal wurde sein Name im Vorwort erwähnt: Ihm sei zu danken, denn er habe für die Ausstellung einen Raum (im Katalog unter der Nummer 31 vermerkt) gestaltet. Er wird als Professor betitelt und im Text unmittelbar nach Heinrich Tessenow aufgeführt, der die gesamte Ausstellung architektonisch gestaltet hatte. Das unterstreicht Lissitzkys Rolle als Ausstellungsgestallter.
Kennzeichnend für die gesamte Ausstellung „Fünfte Jahresschau Deutscher Arbeit" sind die politischen und wirtschaftlichen Interessen sowohl Deutschlands als auch Russlands. Wie bei vielen anderen deutschen Ausstellungen der damaligen Zeit war es vorrangige Intention der deutschen Organisatoren, die Wirtschaft in der Region (und im Lande) nach dem Ersten Weltkrieg zu fördern und zu verbessern. Das war das innenpolitische Ziel. Außenpolitisch wollte sich Deutschland als ein wirtschaftlich starkes Land darstellen und seine Errungenschaften auch anderen Ländern präsentieren. Damit wollte man nicht nur ausländische Investitionen anziehen, sondern auch dem Ruf als Kriegsgegner entgegenwirken[392]. Auch die UdSSR verfolgte politische Interessen und wollte ihrem Ruf als kommunistischer Feind begegnen. Wie im Kapitel „Kunstpolitische Lage 1917-1928" am Anfang der Untersuchung über die außenpolitischen Entwicklungen ausgeführt, war die UdSSR im Jahr 1926 außenpolitisch isoliert. Durch die Teilnahme an der Ausstellung konnte die sowjetische Regierung ihre Offenheit gegenüber anderen Ländern und ihre Bereitschaft zeigen, sich international zu präsentieren. Die guten außenpolitischen Beziehungen zu Deutschland boten hierfür eine Gelegenheit. Die deutschen Ausstellungen dienten der UdSSR zur Verbesserung der außenpolitischen Beziehungen auch mit anderen westeuropäischen Ländern.
Außerdem bot die Schau der sowjetischen Kunstwerke der UdSSR die Möglichkeit, sich als kulturell weit entwickeltes Land darzustellen und den Ruf zu revidieren, nach der Oktoberrevolution werde in Russland nur „barbarische" Kunst geschaffen[393]. Zum Teil war dieser Ruf allerdings schon während der Ersten Russischen Kunstausstellung 1922 in Berlin korrigiert worden, sodass die deutsche Künstlerschaft im Jahr 1926 der Präsentation sowjetischer Kunst mit hohen Erwartungen entgegensah. Dem wurde jedoch von Hans Posse nicht entsprochen, was in der Entstehungsgeschichte der Ausstellung begründet ist.
Ursprünglich hatten die Erarbeitung des Ausstellungskonzeptes und die Vorbereitungen zur „Internationalen Kunstausstellung" in Händen von Prof. Robert Sterl gelegen, dem Maler und Grafiker aus der Königlichen Galerie für bildende Künste in Dresden. Wie aus seinem Brief vom 21. Juli 1921 an Grohmann hervorgeht, hatte sich Sterl schon seit 1921 mit der Ausstellung in Dresden beschäftigt [394]. Bereits 1924 knüpfte er brieflich Kontakt mit Kandinsky und bat ihn, eine von ihm – Sterl – verfasste Liste mit den Namen russischer Avantgardisten zu korrigieren und deren Zugehörigkeit zu den unterschiedlichen Gruppierungen zu klären. Kandinsky beantwortete seine Anfrage und schickte Sterl die korrigierte Liste zurück [395]. Diese beiden Briefe von Sterl belegen seine Absicht, zeitgenössische sowjetische Kunst zu präsentieren. Im April 1925 musste Sterl aus gesundheitlichen Gründen von seiner Position als Ausstellungsleiter zurücktreten. An seine Stelle trat Hans Posse und veränderte das Ausstellungskonzept. Er bevorzugte für die sowjetische Kunstabteilung die vor 1917 entstandenen Werke. Daher präsentierte sich

[392] vgl. Hemken 1992, S. 82.
[393] Auf diesen Ruf weist Hemken hin. vgl. Hemken 1992, S. 87, Anm. 52.
[394] vgl. Rudert 2015, S. 307f.
[395] vgl. Hemken 1992, S. 83, Anm. 37.

Russland zwar avantgardistisch, aber weniger revolutionär-radikal als die Künstler in der postrevolutionären Periode gearbeitet hatten.
Unstimmigkeiten in Bezug auf das Ausstellungskonzept gab es nicht nur auf deutscher, sondern auch auf russischer Seite. Hans Posse kooperierte während der Vorbereitung mit dem Leiter der staatlichen Akademie für Kunstwissenschaften in Moskau, P. Kogan, und der Leiterin von VOKS, O. Kameneva. Während P. Kogan in der russischen Kunst den Ausdruck bolschewistischer Überlegenheit sah, deswegen Kunstwerke mit ideologischer Aussage ausgestellt sehen wollte und für den neuen Realismus plädierte, wollte O. Kameneva anhand der Exponate die russische Avantgarde vorstellen, die das westliche sachverständige Publikum seit der Ersten Russischen Kunstausstellung 1922 in Berlin so sehr anzog[396].
K.-U. Hemken meint, es sei im Interesse der sowjetischen Regierung gewesen, sich „nicht als Radikale, sondern als Teil der gesamteuropäischen Kultur“ zu präsentieren[397]. Das habe mit der allgemeinen Tendenz in der sowjetischen Außenpolitik übereingestimmt. Meiner Auffassung nach war es ein Ergebnis der innenpolitischen Entwicklungen in der UdSSR. Die Avantgarde verlor ab 1926 an Bedeutung, während der Realismus und die Gruppierung ACHRR mehr Einfluss gewannen. Das nicht radikal-revolutionäre Erscheinungsbild der russischen Kunst in der Kunstausstellung 1926 ist somit Ausdruck des Bedeutungsverlustes, den die Avantgarde erlitt. Damit steht die Ausstellung 1926 im Kontrast zur Ersten Russischen Kunstausstellung 1922.
Diese These wird durch das Verhalten der sowjetischen Politiker gegenüber Lissitzky gestützt. Es ist eine in der Forschung bisher nicht gestellte Frage, ob Lissitzky einen offiziellen oder privaten Auftrag zur Raumgestaltung übernahm. Hätte es sich um einen Auftrag aufgrund privater Beziehungen gehandelt, ließe das darauf schließen, dass die sowjetische Regierung im Jahr 1926 auf Distanz zu Lissitzky gegangen war. Damit entspräche das Verhalten der Politiker ihm gegenüber demjenigen, das auch andere Künstler der russischen Avantgarde erlebten: Sie wurden nicht mehr unterstützt, sondern als „Weggenossen“ eingestuft und behandelt. In „Autobiographie“ schreibt Lissitzky: „In diesem Jahre wurde ich vom Komitee der Internationalen Kunstausstellung in Dresden aufgefordert, den Raum für Gegenstandslose Kunst zu gestalten, und von ‚WOKS’ (der Verbindungsstelle mit dem Ausland) dorthin kommandiert“[398]. Im Artikel „Demonstrationsräume“ sagt er: „Die Leitung der Internationalen Kunstausstellung Dresden 1926 berief mich aus Moskau, um den Raum für die neue (konstruktive) Kunst zu gestalten“[399]. Das scheint auf einen offiziellen Auftrag von deutscher Seite zu deuten. Aus den privaten Briefen, die Lissitzky zwischen Januar und Ende Mai 1926 aus Moskau an Sophie Küppers in Deutschland schrieb, geht jedoch hervor, dass er den Auftrag in erster Linie aufgrund der Beziehungen zwischen Sophie Küppers und der Mäzenin Ida Bienerts bekommen hatte. Diese beiden Frauen standen in Kontakt mit Hans Posse und Tessenow[400].
Mit einiger Sicherheit darf angenommen werden, dass VOKS zwar die Reisegenehmigung für Lissitzky befürwortete, dass jedoch weder VOKS noch eine andere sowjetische Behörde ihm den Auftrag vermittelte. Vielmehr verdankte Lissitzky diesen in erster Linie dem Einsatz seiner zukünftigen Frau Sophie Küppers, sowie der Mäzenin Ida Bienert und der Anerkennung seiner Kunst durch die Deutschen, aber nicht sowjetischen Politikern. Etwas anderes wäre auch nicht im Sinne der der damaligen sowjetischen Politik gewesen, denn diese

[396] vgl. Hemken 1992, S. 87. Er stützt sich dabei auf Angaben bei Lersch, E., Die auswärtige Kulturpolitik der Sowjetunion in ihren Auswirkungen auf Deutschland 1921-1929, Frankfurt am Main 1979, S. 280 ff.
[397] vgl. Hemken 1992, S. 87, Anm. 52.
[398] zit. nach Nobis, N. (Hrsg.), El Lissitzky. Retrospektive, Aust.-Kat. Sprengel-Museum Hannover, Frankfurt am Main 1988, S. 73.
[399] zit. nach Lissitzky, Demonstrationsräume, in: Lissitzky-Küppers, S., (Hrsg.), El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf: Erinnerungen, Briefe, Schriften, Dresden 1976, S. 366.
[400] Siehe dazu Lissitzkys Brief vom 30. Januar 1926 und Erinnerungen von S. Lissitzky-Küppers. Lissitzky-Küppers 1967, S. 60, 70. Weitere Informationen zur Realisierung des Projekts auf Seite 73.

erwartete von Lissitzky, seine schöpferischen Kräfte im Dienst der Heimat und nicht im fremden Deutschland einzusetzen.
Lissitzky lernte Ida Bienert erst kennen[401], als er im Mai 1926 nach Dresden kam, um seine Raumgestaltung direkt vor Ort zu erarbeiten. Bei der Gestaltung des gesamten Raumes erhielt er vor allem von Sophie Küppers Unterstützung. Sie hatte den Ausstellungsarchitekten Tessenow von Lissitzkys Projekt überzeugt, sodass ihm erlaubt wurde, den ganzen Raum zu gestalten. Tessenow bewunderte Lissitzkys Projekt[402]. Ursprünglich hatten Robert Sterl und Hans Posse nicht vorgesehen, Lissitzky den ganzen Raum zur Verfügung zu stellen. Ähnlich wie bei der Entstehung des „Prounen"-Raumes war das in erster Linie Lissitzkys und nicht das Anliegen der Ausstellungsleitung gewesen. Wie schon die Novembergruppe in der Großen Berliner Kunstausstellung 1923 gab dann Hans Tessenow Lissitzky für die „Internationale Kunstausstellung" 1926 grünes Licht[403].
Verschiedene Details der Vorgeschichte der Ausstellung sind bezeichnend für die Ambivalenz der sowjetischen Stellen in Bezug auf Lissitzkys Engagement in Deutschland: Er hatte Schwierigkeiten ein Visum zu bekommen – was er in seiner „Autobiographie" allerdings nicht erwähnt – und brauchte ein offizielles Einladungsschreiben, damit er das Land verlassen durfte[404]. Er war nicht als offizieller Vertreter der russischen Kunst akzeptiert, weshalb seine Werke nicht in der Abteilung der russischen Künstler, sondern in dem von ihm gestalteten „Raum für konstruktive Kunst" ausgestellt wurden.
Andererseits wurde ihm die Ausreise nach Deutschland erlaubt, denn die Mitarbeiter von VOKS erkannten vermutlich das Potenzial in Lissitzkys Vorhaben. Sie realisierten, dass die deutschen Ausstellungsmacher von Lissitzkys Projekt überzeugt waren und das verhalf ihm zur Anerkennung von VOKS. Faktisch öffneten Hans Posse, Tessenow, Küppers und Bienert ihm die Türen nach Deutschland. Die offizielle „Seite" der UdSSR schloss sich den Deutschen Organisatoren und Kunstliebhabern an, obgleich die sowjetischen Behörden Lissitzky gegenüber Abstand hielten. Sie nahmen vermutlich an, durch Lissitzkys Kunst ließen sich politische Ziele erreichen und erlaubten ihm deshalb, nach Deutschland auszureisen und weitere Kontakte mit den Deutschen aufrecht zu erhalten.
Sofern Lissitzky sich als russischer Patriot verstand, befand er sich vermutlich in einem Zwiespalt, denn er realisierte die ersten Ausstellungsgestaltungen schließlich in Deutschland und nicht in Russland. Angefangen mit dem „Prounen"-Raum 1923 setzte er seine Arbeit an Ausstellungsräumen im Jahr 1926 im „Raum für konstruktive Kunst" fort. Die kulturpolitischen Entwicklungen in der UdSSR behinderten ihn in diesem Bereich, sodass er in seiner Heimat keine Ausstellungen gestalten konnte. Wie im Zusammenhang mit seiner Biographie dargestellt, konnte Lissitzky seine Architekturprojekte insgesamt nicht realisieren. Nur Deutschland gab ihm zunächst die Möglichkeit, in Ausstellungen das Element der Architektur weiter zu entwickeln. Im Jahr 1927 konnte er dann ein weiteres Projekt realisieren – das „Abstrakte Kabinett".

---

[401] Vgl. Hemken 1992, S. 71, Anm. 51.
[402] S. Lissitzky-Küppers. betont in ihren Erinnerungen die wichtige Rolle von Tessenow. Siehe Lissitzky-Küppers 1967, S. 60, S. 73.
[403] Dennoch darf die bedeutende Rolle von Hans Posse bei der Ausstellungsorganisation nicht bestritten werden. Denn er war derjenige, der sich im Laufe der Vorbereitungen auf die Ausstellung für Lissitzkys Projekt eingesetz hatte. So gelang es ihm, Kandinskys Angebot vom Mai 1926 abzulehnen, den weiteren Raum nur für das Bauhaus zu gestalten. Hans Posse lehnte außerdem im April 1926 Piet Mondrians Vorschlag ab, einen Einzelraum mit Kunstwerken und Möbelstücken zu gestalten. Lissitzkys „Raum für konstruktive Kunst" war dadurch der einzige Raum in der Ausstellung, der in eigener Weise gestalten wurde. Ausführlicher über die Konkurrenzsituation s. neuste Forschungen der Mitarbeiter im Albertinum in Dresden. Dehmer, A., Dalbajewa, B., Lissitzky, Mondrian, Kandinsky auf der Internationalen Kunstausstellung Dresden 1926: "Pointen" in der „Interpretation einer aktuellen Gegenwart", in: Zukunftsräume. Kandinsky, Mondrian, Lissitzky und die abstrakt-konstruktive Avantgarde in Dresden 1919, Aust.-Kat. Albertinum, Dresden 2019.
[404] vgl. Hemken 1992, S. 85, Anm. 46.

Die Bezeichnung „Abstraktes Kabinett“ für Lissitzkys Raumgestaltung in Hannover setzte sich nicht sofort, sondern erst im Laufe der Jahre durch. Dorner nannte sie „Raum der Abstrakten“, Lissitzky selbst bezeichnete sein Kunstwerk als „Schaukabinett im Museum Hannover“ oder „Demonstrationsraum“[405]. Während Dorner durch seine Bezeichnung die Inhalte des Raumes hervorhob, ging es für Lissitzky mehr um dessen Funktion als um die ausgestellten Kunstwerke. Hierin zeigt sich ein bemerkenswerter Unterschied zwischen dem Konzept des Museumsleiters und dem des Künstlers, der die Raumgestaltung geschaffen hatte.

Die Kunsthistorikerin A. Valstar vermutet, Lissitzky habe seinem Werk gerade diesen Namen gegeben, da „die homogene Gestaltung den Betrachter umfing“[406]. Meiner Auffassung nach knüpft er eher an das russische Wort „kabinet“ an, dessen Bedeutung „Ort für geistige Arbeit und intellektuelle Studien“ ist. Er wollte hervorheben, dass sein Raum von einem Betrachter keine Anschauung von Kunstwerken, sondern intellektuelle Auseinandersetzung mit ihnen verlangt[407].

Die Idee des „Abstrakten Kabinetts“ geht auf Alexander Dorner zurück, den Leiter des Provinzialmuseums Hannover[408]. Er hatte seine Laufbahn dort 1923 als Kustos angefangen und wurde 1925 Direktor des Museums. In dieser Position begann er, die Ausstellungsräume umzugestalten und strebte die Öffnung des Museums für ein breiteres Publikum an. Er betrachtete ein Museum als Erziehungsort und legte deshalb in den Räumen viele erläuternde Texte aus. Nach seinen Kunstvorstellungen sollte der Rundgang durch das Museum nicht mit dem Raum der Expressionisten enden, sondern durch die Präsentation der abstrakten Kunst ergänzt werden. Anfang 1925 versuchte Dorner, diese Idee umzusetzen[409]. Er erteilte anfangs nicht El Lissitzky den entsprechenden Auftrag, dessen Kunst er zu diesem Zeitpunkt bereits gut kannte und mit dem er auch persönlich bekannt war[410], sondern Theo van Doesburg. Erst als er mit dessen Entwurf nicht zufrieden war[411], beauftragte er Lissitzky im Herbst 1926 nach seinem Besuch der Dresdener „Internationalen Kunstausstellung“, den Raum zu gestalten. Dorner war vom „Raum für konstruktive Kunst“ in Dresden dermaßen beeindruckt, dass er

[405] Vgl. Valstar, A., Dorner, Lissitzky und der Raum der Abstrakten, in: Moeller, M. (Hrsg.), Malerei und Plastik des 20. Jahrhunderts. Sprengel Museum Hannover, Hannover 1985, S. 111.; Oßwald-Hoffmann 2003, S. 318, Anm. 488. Oßwald-Hoffmann merkt an, die Bezeichnung „Abstraktes Kabinett“ kombiniere beide Varianten. Ich knüpfe an die Forschungstradition an, indem ich im Weiteren die Raumgestaltung „Abstraktes Kabinett“ nenne.

[406] Valstar 1985, S. 111.

[407] Leider konnte ich keine schriftlichen Aussagen finden, die belegen, ob Lissitzky sich tatsächlich auf das russische Wort bezieht.

[408] Dorner ist den fortschrittlichsten Museumsleitern seiner Zeit zuzuordnen. Nach Angaben der Kunsthistorikerin M. Gough war er der erste deutsche Museumsleiter, der Gemälde von Mondrian kaufte. Valstar meint, er habe als Erster unter den europäischen Museumsleitern diese Werke gekauft. Vgl. Gough 2003, S. 133; Valstar 1985, S. 102

[409] vgl. Valstar 1985, S. 102.

[410] Dorner müsste El Lissitzky am 29. September 1922 in Hannover bei dem von Schwitters, Tzara, Arp, Nelly und Theo van Doesburg in der Galerie van Garvens veranstalteten Dada-Abend kennen gelernt haben. Anlässlich dieses Abends kam Lissitzky auf Schwitters Einladung zum ersten Mal nach Hannover und machte dort Bekanntschaft mit vielen wichtigen Kunstkennern (unter anderen auch mit den Vertretern der Kestner-Gesellschaft). Mit Kurt Schwitters und vielen anderen Avantgardekünstler hatte ihn George Grosz in Berlin bekannt gemacht. Grosz war der Kunsthistorikerin M. Gough zufolge ein großer „Bewunderer sowjetischer Konstruktivisten“. Vgl. Gough 2003, S. 131 (Informationen über Grosz und den Dada-Abend); Valstar 1985, S. 112, Anm. 3 (Angaben über Dorner beim Dada-Abend). Für Dorners Wertschätzung von Lissitzkys Kunst spricht, dass er 1923 während der Ausstellung von Lissitzky und Buchartz in der Kestner-Gesellschaft seine Gouche auf Karton „Proun schwebender Körper“ (aus dem Jahr 1919) für das Provinzialmuseum kaufte. Gough 2003, S. 131.

[411] Theo van Doesburg gestaltete für ihn nur ein Fenster an der Wand gegenüber dem Eingang. Alexander Dorner wollte jedoch eine Gestaltung für den Raum insgesamt. Über van Doesburgs Entwurf und weitere Details zur Entstehungsgeschichte s. Valstar 1985.

meinte, mit Lissitzky eine bessere Alternative zu van Doesburg für die Realisierung seines Projekts gefunden zu haben.
Im Jahr 1927 bereitete Lissitzky in Moskau die Entwürfe vor. Er fertigte die bis heute erhaltene Gesamtansicht in Mischtechnik, zwei Gouachen und vier Planzeichnungen an[412]. Neben den historischen Fotoaufnahmen und dem Ausstellungskatalog geben diese Entwürfe die wichtigsten Hinweise auf die ursprünglich vorgesehene Erscheinung des Raumes. Die Realisierung erfolgte in Hannover unter der Bauleitung von Dorner, aber ohne Lissitzkys Anwesenheit. Der Raum wurde 1928 gestaltet. Dorner nahm einige Abweichungen vom ursprünglichen Plan vor. Dennoch war Lissitzky mit der Realisierung des „Abstrakten Kabinetts" zufrieden, als er Hannover 1928 besuchte und sich den Raum ansah[413].
Trotz Dorners Bemühungen um den Erhalt des Raumes, wurde das „Abstrakte Kabinett" 1937 von den Nationalsozialisten vollständig zerstört. Unter der Leitung des Architekten Arno I. Bayer und mit Unterstützung von Frau Lydia Dorner und Frau Ilse Bode wurde der Raum 1968 in der Landesgalerie Hannover mit einigen Abänderungen von Lissitzkys Plänen rekonstruiert. Letztendlich wurde der Raum 1979 von Sprengel Museum übernommen[414].
Dorners Entscheidung, Lissitzky mit dem Projekt zu betrauen, könnte darauf deuten, dass er und Lissitzky hinsichtlich des Ausstellungskonzeptes im Wesentlichen übereinstimmten. Die unterschiedliche Bezeichnung des Raumes spricht gegen diese Annahme. Dorner und Lissitzky differierten gravierend im Verständnis der Funktion des Raumes. Für Lissitzky war das „Abstrakte Kabinett" eine leicht abgeänderte Wiederholung der Gestaltung in Dresden. Da er von Dorner den Auftrag bekommen hatte, einen ähnlichen Ausstellungsraum in Hannover zu schaffen, durfte er davon ausgehen, dass diese Variante von Ausstellungsräumen gelungen war. Er entwickelte daraus seine Überlegungen über den „Ausstellungstypus", die in seinem Text „Demonstrationsräume" folgendermaßen formuliert sind:

„Der Raum sollte keine private Salondekoration sein. Er sollte einen Standard darstellen für Räume, in denen der Allgemeinheit neue Kunst gezeigt wird. <...> Durch die Gestaltung dieser eindeutigen Prinzipien ist es gelungen, kein nur gewöhnliches Kunstgewerbe-Objekt zu realisieren, sondern einen Typ aufzustellen, der seine weitere Standardisierung erwartet"[415].

Lissitzky wollte den Text „Demonstrationsräume" als „Begleitheft" im „Abstrakten Kabinett" auslegen lassen, und schickte ihn mit diesem Ziel aus Moskau an Dorner[416]. Dieser legte stattdessen die Tafel mit Beispielen für die Anwendung zeitgenössischer Kunst in Typographie, Reklame, Innenraumgestaltungen aus[417]. Oßwald-Hoffmann vermutet, Dorner sei mit Lissitzkys Überlegungen zur Standardisierung nicht einverstanden gewesen und habe deswegen diesen Text nicht ausgelegt. Die historischen Unterlagen lassen nicht nachvollziehen, warum Dorner den Text ablehnte. Eindeutig ist jedoch, dass er das „Abstrakte Kabinett" etwas anders verstand als Lissitzky.
In einer Hinsicht intendierten jedoch beide dasselbe: Lissitzky und Dorner beabsichtigten, im „Abstrakten Kabinett" einen Zuschauer aktiv zu machen. So schreibt Lissitzky in „Demonstrationsräume" in Bezug auf Dresden:

[412] Gesamtansicht-Gouache und Collage, im Sprengel Museum, Hannover; 2 Entwürfe mit der Darstellung des ganzen Raumes in Zentralperspektive in Aquarell, Farbstift, Bleistift; 4 Planzeichnungen im Busch-Reisinger-Museum, Harvard University, Cambridge, Massachusetts, USA.
[413] vgl. Oßwald-Hoffmann 2003, S. 319. In Anmerkung 495, S. 321 fügte sie hinzu, Lissitzky habe Hannover während der Vorbereitungen auf die Einrichtung des Pavillions „Pressa" für die internationale Polygraphische Ausstellung in Köln besucht.
[414] Valstar 1985, S. 102, 111,112.
[415] zit. nach Lissitzky, Demonstrationsräume, in: Lissitzky-Küppers 1976, S. 366.
[416] vgl. Oßwald-Hoffmann 2003, S. 372.
[417] vgl. Valstar 1985, S. 110.

"Die großen internationalen Bilder-Revuen gleichen einem Zoo, wo die Beschauer gleichzeitig von tausend verschiedenen Bestien angebrüllt werden. In meinem Raum sollten die Objekte den Beschauer nicht alle auf einmal überfallen. Wenn er sonst durch das Vorbeiziehen an den Bilderwänden in eine bestimmte Passivität eingelullt wurde, so soll unsere Gestaltung den Mann aktiv machen. Dies sollte der Zweck des Raumes sein"[418].

Dorner schreibt 1924: „Ein Kunstmuseum ist in erster Linie ein Erziehungsinstitut der großen Masse des Publikums... als Erziehungsinstitut aber muß das Museum unter allen Umständen aus seiner passiven Position heraustreten"[419].

2. Beschreibung der Räume

In Anbetracht von Lissitzkys Überlegungen zu einem „Standardtyp" der Ausstellungsräume stellt sich die Frage, ob der Ausstellungsraum für die „Internationale Kunstausstellung" in Dresden dem „Abstrakten Kabinett" in Hannover ähnelt. Sollten die Räume mehr Ähnlichkeiten als Unterschiede aufweisen, hieße das, es ist Lissitzky gelungen, einen „Ausstellungstypus " zu realisieren. Sollte die Gestaltung der Räume sich jedoch stark unterscheiden, hieße das, trotz seiner schriftlichen Äußerung konnte er dieses Projekt nicht realisieren. Um die Gestaltung der Räume beurteilen zu können, sollen sie zunächst beschrieben und miteinander verglichen werden.

2.1. „Raum für konstruktive Kunst" in Dresden 1926

Den besten Eindruck vom Raum in Dresden, die für dessen Beschreibung zudem am geeignetsten ist, gibt eine Collage, auf die ich mich im Folgenden stütze (Abb. 35). Sie zeigt einen „Würfel" mit vier „aufgeklappten" Wänden und zusätzlich noch drei Fotoaufnahmen von drei Raumecken. Es gilt insgesamt nicht die Zentralperspektive[420]. Die Collage zeigt drei Aspekte für Perspektive und die Möglichkeit ihrer Wahrnehmung. Erstens ist der Raum insgesamt gezeigt. Zweitens sind die Innenseiten der „aufgeklappten" Wände frontal gezeigt. Drittens sind drei Raumecken zu sehen. Die drei Fotoaufnahmen dokumentieren, wie das Projekt verwirklicht wurde, während es sich beim „Würfel" und den vier Wandgestaltungen um einen Entwurf handelt. Der „Würfel" steht auf einer grauen „Basis", bestehend aus zwei Linien. Da die horizontale Linie der „Basis" sich aus der linken unteren Ecke in die obere rechte Ecke zieht, scheint der „Würfel" sich im Uhrzeigersinn zu drehen. Ebenfalls im Uhrzeigersinn drehen sich die drei Fotoaufnahmen. Die Gestaltung des Raumes in der Collage nimmt die Bewegung eines Besuchers vorweg (Abb. 35).
Lissitzky hatte den Raum zwar als „Würfel" dargestellt, in der Ausführung hatte dieser jedoch, C. Oßwald-Hoffmann zufolge, die Form eines „Quaders, der niedriger als breit" war. Architektonisch betrachtet sei es kein Würfel, wie es der „Prounen"-Raum gewesen war[421]. Das folgt aus den Raummaßen: Länge und Breite jeweils 6 Meter und Höhe etwa 4,30 m[422].

[418] zit. nach Lissitzky, Demonstrationsräume, in: Lissitzky-Küppers 1976, S. 366.
[419] Originalzitat- Dorner, A., Überwindung der Kunst, Hannover 1959. Zit. nach Nobis, B., Das Abstrakte Kabinett in Hannover und andere Demonstrationsräume El Lissitzkys, in: Nobis, N. (Hrsg.), El Lissitzky. Retrospektive, Aust.-Kat. Sprengel-Museum Hannover, Frankfurt am Main 1988, S. 222. Es fällt auf, dass Dorner für sein Buch den gleichen Titel gewählt hat, wie Lissitzky für den Vortrag über „Prounen" bei INChUK, was wiederum auf Ähnlichkeiten zwischen den Kunstvorstellungen von Lissitzky und Dorner hinweist.
[420] Die Fotoaufnahmen stammen von Alexander Paul Walther.
[421] vgl. Oßwald-Hoffmann 2003, S. 318.
[422] Bei den Angaben der Raummaße stützt sich Oßwald-Hoffmann auf den Brief von Lissitzky vom 29. März 1926 an S. Lissitzky-Küppers. Dort schreibt er, die Raummaße seien ihm von Hans Posse genannt worden. Oßwald-Hoffmann 2003, S. 319, Anm. 486. Die Breite und Tiefe gibt neben Oßwald-Hoffmann auch K.-U.Hemken an. Siehe Hemken 1992, S. 72, Anm. 4.

Mit Blick auf Lissitzkys Überlegung zur Standardisierung könnte er, meiner Ansicht nach, den Dresdener Raum in Analogie zum „Prounen"-Raum als Würfel gestaltet haben.
Der „Dresdener Raum" befand sich in einem Teil des Ausstellungsgebäudes, der eine Art Atrium hatte. Er nahm die linke untere Ecke des Atriums ein. Er hatte keine Fenster und zwei Türen. Die Eingangstür (auf dem Plan des Gebäudes rechts vom Betrachter) führte einen Besucher aus dem Raum 30 mit den Kunstwerken von Louis Corinth in Lissitzkys Raum. Der Ausgang (auf dem Plan, vom Betrachter aus gesehen oben) führte in den Raum 32 mit den Werken von Max Liebermann (Abb. 36). Beleuchtet wurde der Raum mit einem an der Decke angebrachten elektrischen, mit Nesselstoff bespannten Leuchtkörper. Lissitzkys Beschreibung in „Demonstrationsräume" zufolge war „die Stirnwand entlang mit Blau, die andere entlang mit Gelb überzogen, so daß eine kalt, die andere warm beleuchtet"[423] war.
Ein wichtiges Merkmal der Gestaltung waren Latten aus Holz. Lissitzky schreibt darüber: „Ich habe an die Wand senkrecht dünne Latten (7 cm tief) in einem Abstand von je 7 cm aufgestellt und habe sie links weiß, rechst schwarz und die Wand selbst grau angestrichen. So sehen Sie die Wand von vorne grau, von links weiß, von rechts schwarz. Die Bilder erscheinen je nach Standpunkt des Betrachters auf Weiß, Schwarz oder Grau – sie erhalten ein dreifaches Leben"[424].
Ein weiteres wichtiges Merkmal des Raumes – neben den Latten – war ein „Kassettensystem", das Lissitzky folgendermaßen beschreibt:

„Ich habe das sich abwickelnde Lattensystem durch in die Ecken des Raumes gestellte Kassetten unterbrochen (5 Stück in Breiten von 1,10 m bis 1,90 m). Sie sind zur Hälfte durch eine verschiebbare Fläche (gestanztes Eisenblech) verdeckt. Unten und oben ist je ein Bild untergebracht. Wenn eines sichtbar ist, schimmert das andere durch das Gitter. Dadurch habe ich erreicht, daß in dem Raum eineinhalb mal soviel Arbeiten wie in anderen Räumen untergebracht sind, aber gleichzeitig sieht man nur die Hälfte davon"[425].

Der Fußboden war ebenso wie die anderen Ausstellungsräume mit einem Teppich bedeckt, wie die Fotoaufnahmen in der Collage zeigen. Allerdings ist aus den schwarz-weißen Fotoaufnahmen die Farbe des Teppichs nicht ersichtlich (Abb. 35).
Lissitzkys Äußerungen machen nicht klar, in welcher Weise er die Bewegungsrichtung eines Besuchers vorgesehen hatte. Aus dem Plan des Ausstellungsgebäudes ist ersichtlich, dass ein Besucher aus dem Raum 30 in den Raum 31 kam. Wie die historische Fotoaufnahme zeigt[426], hatte ein Besucher als Erstes die Wand mit extra für diese Ausstellung von Lissitzky gefertigten Kunstwerken vor sich, nämlich der „Runde Proun" und das Fotogramm „Hand" (Abb. 37). Der „Runde Proun" ließ sich drehen. Das war die Stirnwand. Die Bewegungsrichtung hatte ihren Anfang jedoch nicht an dieser Wand. Ein Besucher ging zunächst entlang einer Wand mit 4 Gemälden von Mondrian[427] und einem Kassettensystem rechts vom Betrachter, bis er die Stirnwand erreichte. Oben in der Kassette war Francis Picabias „Poincaré Portrait" ausgestellt. Diese Wand ist somit die Wand 1 und Ausgangspunkt der Bewegungsrichtung. Die Wand 2 ist die Wand mit Lissitzkys Werken, wie oben erwähnt. Die Wand 3 ist die Wand mit der Ausgangstür und dem Übergang zum

[423] zit. nach Lissitzky, Demonstrationsräume, in: Lissitzky-Küppers 1976, S. 366.
[424] Lissitzky, Demonstrationsräume, zit. nach Lissitzky-Küppers 1976, S. 366.
[425] Lissitzky, Demonstrationsräume, zit. nach Lissitzky-Küppers 1976, S. 366.
[426] Abbildung 70 bei Hemken 1992.
[427] Die Angaben zu den ausgestellten Kunstwerken finden sich im Katalog zur Ausstellung und bei S. Lissitzky-Küppers. Wie C. Oßwald-Hoffmann jedoch richtig bemerkt, sind Abweichungen zwischen Hängung der Bilder und Katalog durchaus denkbar. Der Katalog war zuerst gedruckt worden, danach wurden Veränderungen vorgenommen. Oßwald-Hoffmann vermutet, Lissitzky habe die Hängung von Kunstwerken nach seiner Ankunft in Deutschland vorgenommen. Daher ist schwer zu rekonstruieren, genau welche Kunstwerke ausgestellt wurden. Oßwald-Hoffmann 2003, S. 318f., Anm. 484. Gestützt auf Lissitzkys Briefe an seine Frau und auf Oßwald-Hoffmann nenne ich im Weiteren die Kunstwerke, die von mir eindeutig zugeordnet wurden.

nächsten Ausstellungsraum 32, mit Kassetten rechts und links vom Betrachter. Die Wand 4 hatte ebenfalls eine Tür und führte einen Besucher in den „Raum für konstruktive Kunst". Die Wand 4 hatte eine Kassette links vom Betrachter. Die beschriebene Bewegungsrichtung im Uhrzeigersinn ist entscheidend, um den Unterschied zwischen den Ausstellungen in Dresden und Hannover zu verstehen. In Hannover verlief die Bewegungsrichtung anders, wie später ausgeführt wird.

Lissitzky betont die Bewegungsrichtung besonders, indem er den „Würfel" um 90° dreht. Er legt den Eingang nicht auf die rechte, östliche Seite, wie nach dem Grundriss des Ausstellungsgebäudes zu erwarten wäre, sondern auf die südliche Seite. Dadurch wird zum einen die besondere Rolle der Stirnwand mit seinen Werken hervorgehoben, zum anderen die „Drehbarkeit" des Würfels verdeutlicht.

Der Raum in Dresden ist durch mehrere Vertikale gekennzeichnet, was besonders die Darstellung der „aufgeklappten" Wände verdeutlicht (Abb. 35). Vertikal ausgerichtet waren die Holzlatten und die Kassettensysteme. Diese Vertikalität wurde zusätzlich durch die Türrahmen und die Beine des Skulptursockels betont. Daraus ergab sich die Dynamik der Raumgestaltung und die Blickrichtung entlang der Vertikale der Latten, Kassetten, Türen und Sockel von unten nach oben und von oben nach unten. Durch die Raumgestaltung wollte Lissitzky den Blick eines Besuchers lenken. Die Vertikalität wurde von den an den Wänden aufgehängten Kunstwerken unterbrochen. Auf dem „Würfel"-Entwurf zeigen die „aufgeklappten" Wandgestaltungen Kunstwerke, die nicht nur vertikal, sondern auch horizontal, ausgerichtet waren. Diese Kunstwerke hatten unterschiedliche Formen: Sie waren quadratisch, rechteckig und Lissitzkys „Proun" war rund. Diese Formen und ihre horizontale Ausrichtung machten die Raumgestaltung dynamisch. In der Realisierung der Collage war die Vertikalität durch den Wechsel der Farben auf den Holzlatten unterbrochen. Dieser Farbenwechsel gab noch eine weitere Blickrichtung vor, die mit der Bewegung eines Besuchers verknüpft war. Je nach Standort sah er entweder eine schwarze, graue oder weiße Wand. Diese Blickrichtung verlief horizontal, im Kreis. Trotz dieser Unterbrechungen dominierte in der Raumgestaltung die Vertikalität anstelle von Horizontalität, insofern der Raum nur wenige horizontale Elemente aufwies[428]. In der dominierenden Vertikalität liegt ein weiterer Unterschied zum „Abstrakten Kabinett" in Hannover.

Der „Raum für konstruktive Kunst" in Dresden zeichnete sich durch ein weiteres Merkmal aus. Obwohl die Wände unterschiedlich gestaltet waren, gab es ein verbindendes Element: den Sockel für die einzige hier ausgestellte Skulptur „Konstruktion" von Naum Gabo[429]. Meiner Ansicht nach spielte der Sockel nicht nur die Rolle des „Wegführers", der Ein- und Ausgang markierte[430], sondern hob, wie schon erwähnt, die vertikale Ausrichtung der Latten und Kassetten auf jeder Wand[431] hervor und betonte dadurch die Bewegungsrichtung des Blickes von unten nach oben und von oben nach unten. Darüber hinaus und durch seine runde Oberfläche lenkte der Sockel einen Besucher, den Raum im Kreis zu durchgehen. Somit

[428] Horizontal angebracht waren die kleinen Holzleisten, die die vertikalen Leisten verbanden. Sie waren nicht so breit wie die vertikalen Leisten und daher weniger auffällig als die vertikalen Leisten.

[429] Frau Heike Biedermann, die Mitarbeiterin aus dem Museum Albertinum in Dresden, hat mich freundlicherweise darauf hingewiesen, dass nicht nur die Skulptur, sondern der Sockel selbst von Naum Gabo speziell für den „Raum für konstruktive Kunst" 1926 angefertigt wurde, wie ein Interview mit Naum Gabo ergab.

[430] Über die Funktion des Sockels als „Wegführer" schreibt Lissitzky in Klammern in seinem Text „Demonstrationsräume": „... der Ein- und Ausgang ist in der Form des Ständers für die Plastik angedeutet...". Lissitzky, Demonstrationsräume, zit. nach Lissitzky-Küppers 1976, S. 366.

[431] Die von K.-U. Hemken und C. Lodder bemerkte Ähnlichkeit des Skulptursockels mit den Skulptursockeln der Brüder Stenberg auf der 3. Obmochu-Ausstellung im Frühling 1921 in Moskau ist insofern umstritten, als einige der von ihnen geschaffenen Sockel eine zusätzliche dreieckige Basis unten und eine dreieckige Oberfläche oben hatten. Lissitzkys Sockel korrespondiert mit seinem „Runden Proun" und hat oben eine runde Oberfläche. Außerdem sind die diagonalen Linien der Sockel bei den Brüdern Stenberg nicht so nah zueinander gesetzt wie Lissitzkys Diagonale. Vgl. Hemken 1992, S. 76; Lodder 1999, S. 517.

betonte er zwei Bewegungsrichtungen: von unten nach oben und im Kreis um den Sockel und im Raum herum.

2.2. Das „Abstrakte Kabinett“ in Hannover 1927 im Vergleich mit dem „Raum für konstruktive Kunst“ in Dresden

Vom „Abstrakten Kabinett“ sind einige vorbereitende Studien und Entwürfe erhalten: Aus dem Busch-Reisinger-Museum in den USA die Darstellung der Räume von oben und einzelner Wände von den Seiten, weiter zwei Farbaquarelle mit Zentralperspektive sowie aus dem Sprengel-Museum in Deutschland ein weiterer „Würfel“-Entwurf mit der Gesamtdarstellung der Raumgestaltung (Abb. 38, 39). Die nachstehende Beschreibung orientiert sich an diesen Studien und Lissitzkys Text „Demonstrationsräume“. Alle diese Entwürfe zeigen den Raum aus unterschiedlichen Perspektiven. Diese Perspektiven sind entweder eher „klassisch“ und daher gewohnt für einen Betrachter, der die Gestaltung von oben, von der Seite oder frontal anschauen kann, oder die Perspektive ist sehr ungewöhnlich, wie im „Würfel“-Entwurf mit „Blick A“ und „Blick B“. Lissitzkys Entwurf sah vor, dass der Betrachter selbst entschied, welche Perspektive er einnahm.
Anders als der Entwurf für Dresden ist derjenige für Hannover nicht analog zu einem „Kern“ mit „aufgeklappten“ Wandgestaltungen und Fotoaufnahmen gebildet. Lissitzky zeigt nur den „Kern“ des Raumes. Außerdem wird dieser in Hannover nicht von oben und im Drehen gezeigt, sondern seitlich und eher statisch, verglichen mit dem „Würfel“ in Dresden. Der Entwurf für Hannover ähnelt mehr der Axonometrie des „Prounen“-Raumes.
In „Demonstrationsräume“ hat Lissitzky den Bewegungsablauf eines Betrachters im „Abstrakten Kabinett“ beschrieben. Unter dem Titel „Schaukabinett im Museum Hannover“ beginnt er mit der Beschreibung der Wand mit dem Fenster, das die ganze Wand einnahm. Ähnlich wie in Dresden wollte er Licht regulieren, aber diesmal kein Licht von oben, sondern aus dem Fenster von der Seite. Er schreibt: „Mein Ziel war, das Fensterloch in einen tektonischen Beleuchtungskörper umzuwandeln, der nur das nötige Licht hineinläßt“. Er fährt fort: „Am Fenster sind zwei Tischvitrinen, in denen sich um eine horizontale Achse Vorrichtungen drehen, die je vier Flächen für Aquarelle und dergleichen enthalten. Die Ecke mit einem Spiegel in der Wand ist für eine Plastik ausgebaut“[432] (Abb. 38). Da Lissitzky den Textabschnitt mit der Beschreibung dieser Wand beginnt, wollte er vermutlich die Bewegung eines Besuchers auch bei dieser Wand anfangen lassen. Die nächste Wand war ihm zufolge die Wand mit einer horizontalen Vitrine. Die dritte Wand hatte eine Tür, durch die ein Besucher aus dem „Saal der Expressionisten“ unter Nummer 44 in Lissitzkys Raum Nummer 45 eintrat. Diese Wand hatte ein „Kassettensystem“ rechts vom eintretenden Betrachter. Lissitzky hatte dafür ursprünglich eine Lochblende vorgesehen, die von Dorner durch eine schwarze Holzfläche ersetzt wurde[433]. Durch die vierte Wand führte eine Ausgangstür in den Raum 43 mit den Werken von Campendonc und Klee (Abb. 40). Sie hatte ein Kassettensystem, vom Betrachter aus gesehen links. Diese Darstellung stützt sich auf Lissitzkys Text.
Aus seinem Entwurf im Sprengel-Museum ergibt sich jedoch eine andere Bewegungsrichtung, nämlich: Durch die Wand 1 mit dem Kassettensystem eintretend zur Wand 2 mit dem weiteren Kassettensystem. Danach geht der Betrachter zur dritten Wand mit der horizontalen Vitrine und am Ende zur Fensterwand. Das heißt er bewegt sich im Uhrzeigersinn.

[432] Lissitzky, Demonstrationsräume, zit. nach Lissitzky-Küppers 1976, S. 367.
[433] Informationen über Veränderungen, die von Dorner unternommen wurden, siehe Valstar 1985, S. 109.

Die Bewegungsrichtung war wie in Dresden kreisförmig. Die Funktion des Raumes war jedoch in Hannover anders. In Hannover setzte sich ein Besucher viel mehr mit den ausgestellten Werken als mit dem Ausstellungsraum selbst auseinander. In Dresden zeigte die erste Wand Lissitzkys eigene Kunstwerke in unterschiedlichen Formen auf Holzlatten. Es ging Lissitzky in Dresden mehr um die Raumgestaltung und um die Positionierung seiner eigenen Kunst in der Kunstentwicklung im Rahmen des Wettbewerbes auf der internationalen Kunstausstellung. Für Hannover hatte Lissitzky einen Auftrag bekommen und orientierte sich an der von Dorner gestellten Aufgabe, andere Kunstwerke zu zeigen. Deswegen fiel der Blick des eintretenden Betrachters als Erstes auf die Wand mit der von Hand verschiebbaren horizontalen Vitrine mit weiteren Kunstwerken. Ein Unterschied zwischen den Bewegungsrichtung in Dresden und Hannover folgt aus Lissitzkys Beschreibung, ist auf seinem Entwurf nicht erkennbar.
Die Relevanz der Bewegungsrichtung für Lissitzky wird an späterer Stelle thematisiert.
Der „Ausstellungsraum“ in Dresden hatte architektonisch eine andere Ausgangssituation als der „Museumsraum“ in Hannover geboten. In Dresden bildete Lissitzkys Raum den Eckraum eines Umgangs um das Atrium. In Hannover gestaltete er den Eckraum weiterer Ausstellungsräume (Abb. 36, 40).
Unterschiedlich sind in Dresden und Hannover auch die Wechselbeziehungen zwischen Horizontalität und Vertikalität. In Hannover dominieren an der Stirnwand durch das Fenster und an der zweiten Wand die horizontalen Linien, die die Vertikalität der Lamellen durchbrechen. In Dresden ist die Gestaltung überwiegend durch die vertikalen Holzlatten gekennzeichnet. Nur die Formen der ausgestellten Kunstwerke unterbrechen diese Vertikalität. Ansonsten weist die Raumgestaltung in Dresden keine horizontalen Elemente auf. In Hannover bot die Fensterwand wiederum eine andere Ausgangssituation für die Raumgestaltung und inspirierte Lissitzky dazu, mehr horizontale Elemente in den Raum zu bringen (Abb. 35, 39). Die horizontalen Linien dominieren an der Stirnwand durch die Formen des Beleuchtungskörpers, der die ganze Wand einnimmt, sowie durch die Vitrine, deren Linien sich fast entlang der gesamten Wand ziehen. An der zweiten Wand war eine weitere, kürzere horizontale Vitrine angebracht, die Lissitzky in „Demonstrationsräume“ mit einer Art „Schiebetür“ vergleicht[434]. Diese Horizontalität verbindet beide Wände miteinander. Im „Würfel“-Entwurf ordnet Lissitzky die Fensterwand und Wand zwei dem „Blick A“ zu. Zusammen bilden sie eine Einheit. Die Wände drei und vier sind durch Vertikalität gekennzeichnet, die durch die Tür vorgegeben ist. Sie sind im „Blick B“ zu sehen.
Der „Raum für konstruktive Kunst“ hatte vier Kassettensysteme aufgewiesen, das „Abstrakte Kabinett“ dagegen nur zwei. An der Stirnwand konnte Lissitzky wegen des Fensters keine Kassetten anbringen. An der Wand zwei wollte er das vermutlich nicht, da das Kassettensystem den gesamten Ablauf horizontaler Linien unterbrochen hätte. Die Horizontalität ist zusätzlich durch eine rote Linie betont, die in zwei Aquarellzeichnungen aus dem Sprengel-Museum deutlich zu sehen ist (Abb. 39). Wenngleich die rote Linie von Dorner nicht realisiert wurde[435], war sie ein wichtiger Bestandteil der Raumgestaltung insgesamt. Nach meiner Meinung spielte sie eine ähnliche Rolle wie der Skulpturensockel im Dresdener Raum: Sie verknüpfte die Gestaltung einzelner Wände miteinander. In dieser Funktion ähnelte sie der „Führungslinie“ im „Prounen“-Raum. Wie auch in Hannover betonte die Linie im „Prounen“-Raum in Berlin die Horizontalität, insofern sie eine entscheidende Rolle in den Wechselbeziehungen zwischen den horizontalen und den vertikalen geometrischen Formen spielte. Die Linie in Hannover verlief jedoch, anders als in Berlin, nicht nur in der Mitte der

[434] Lissitzky, Demonstrationsräume, zit. nach Lissitzky-Küppers 1976, S. 367.
[435] vgl. Oßwald-Hoffmann 2003, S. 368. Es ist aus den historischen Unterlagen nicht ersichtlich, warum Dorner die Linie nicht umgesetzt hatte. Vielleicht fand er die Farbe zu radikal, da sie ihn an die kommunistische Partei erinnerte. Wahrscheinlich wollte er in der Vorstellung der Besucher keine solche Assoziationen hervorrufen.

Wand, sondern sie erstreckte sich über den oberen und teilweise den unteren Rand und durch die Mitte der Wände zwei und drei. Oben und Unten wurden dadurch miteinander verknüpft. Diese rote Linie lenkte den Blick eines Betrachters über die Oberfläche der Wände und außerdem durch den Raum insgesamt.

Ein weiteres verknüpfendes Element neben der roten Linie sollte nach Lissitzkys Vorstellungen der Fußboden sein[436]. Hiervon ist auszugehen, da er in der Collage zwei Blickansichten miteinander verbindet (Abb. 38). Dieses Verfahren erinnert an die Zeichnung des „Prounen"-Raumes in der 1. Kestnermappe, wo Lissitzky die Wand zwei mit Wand drei durch die Gestaltung der Decke verbunden hatte (Abb. 33). Im „Würfel"-Entwurf für das „Abstrakte Kabinett" fungiert der Fußboden anstatt der Decke als „Kippmoment" für die Wände eins und zwei mit den Wänden drei und vier.

Auch in der Auswahl der Materialien für die Wände unterscheiden sich die Raumgestaltungen in Hannover und Dresden. Während Lissitzky in Dresden Holzlatten verwendete, benutzte er in Hannover Eisenlamellen. Diese Lamellen waren dünner und heller als die Latten. Außerdem standen sie enger zueinander und waren im Gegensatz zu den Latten gleich breit[437]. Aufgrund der verschiedenen Materialien wirkte das „Abstrakte Kabinett" anders als der „Raum für konstruktive Kunst".

Darüber hinaus waren die Lamellen anders gestrichen als die Holzlatten. Lissitzky schreibt darüber in „Demonstrationsräume": „Da das Licht von der Ecke kommt (nicht von oben wie in Dresden), spielt der Anstrich (auch Weiß-Grau-Schwarz) in einer anderen Folge"[438]. Außerdem wirkten die Farben auf dem Metall heller als auf dem dunklen Holz. Aufgrund dessen resümiert C. Oßwald-Hoffmann, in Hannover gelinge es Lissitzky besser, die Wechselbeziehungen zwischen Weiß-Grau-Schwarz hervorzuheben als in Dresden[439]. Diese hellen Farben in Hannover und das bessere Farbenspiel dürften Lissitzky gefallen haben, da er auf Farben besonderen Wert legte. Er schreibt in „Demonstartionsräume": „Das Gestaltungsmaterial der neuen Malerei ist die Farbe. Die Farbe ist eine Epidermis über einem Skelett. Je nach der Konstruktion des Skeletts ist die Epidermis reine Farbe oder Ton. Beides verlangt verschiedene Beleuchtung und Isolation"[440]. Obwohl Lissitzky für Hannover wie für Dresden die gleichen Farben und das Lamellensystem gewählt hatte, unterschieden sich die Raumgestaltungen voneinander. Die Farben wurden in anderer Reihenfolge gestrichen und wirkten in Hannover heller. Das Lamellensystem in Hannover erschien einheitlicher als in Dresden.

Die homogene Wirkung der Lamellen und die Wahl von Metall anstelle von Holz hätte bei einem Betrachter des Raumes den Eindruck von Mechanik und Technik hervorrufen können. Aufgrund der sich wiederholenden Gestaltungselemente in Hannover, nämlich Lamellen und Kassetten, wirkte der Raum einheitlich, aber auch „standardisiert". Die homogenen Gestaltungselemente hätten einen Betrachter auf den Gedanken bringen können, solch eine Gestaltung lasse sich in einem anderen Gebäude wiederholen. Das „Abstrakte Kabinett" in Hannover war jedoch keine Kopie des „Raumes für konstruktive Kunst" in Dresden. Dafür sprechen Unterschiede wie das andere System der Horizontalen und Vertikalen und andere verknüpfende Elemente. Insgesamt erfüllte das „Abstrakte Kabinett" eine andere Funktion als

[436] Gestützt auf den „Würfel"-Entwurf vermutet C. Oßwald-Hoffmann, der Fußboden „war grau, glatt und glänzend". Siehe Oßwald-Hoffmann 2003, S. 324, Anm. 507.

[437] vgl. Oßwald-Hoffmann 2003, S. 325f. Es werden in der Forschung unterschiedliche Gründe dafür genannt, dass Lissitzky sich für Eisenlamellen (oder wie er in „Demonstrationsräume" präzisiert „Nirosta, nichtrostender Kruppscher Stahl") entschied. Erstens war der Stahl widerstandsfähiger gegen Luftfeuchtigkeit als Holz. Zweitens ließen sich die Lamellen schneller maschinell anfertigen. Drittens „verwischte" Lissitzky durch den Stahl die „Grenze zwischen Luxuskonsum und Industrieproduktion", wie M. Gough bemerkt. Vgl. Oßwald-Hoffmann 2003, S. 326, 371; Gough 2003, S. 143.

[438] Die Reihenfolge s. bei Oßwald-Hoffmann 2003, S. 326.

[439] Oßwald-Hoffman 2003, S. 325.

[440] Lissitzky, Demonstrationsräume, zit. nach Lissitzky-Küppers 1976, S. 366.

der „Raum für konstruktive Kunst“. Trotz einiger Übereinstimmungen waren die beiden Räume sehr unterschiedlich. Das Kassetten- und das Lamellensystem in Hannover ähnelte zwar demjenigen in Dresden, auch die Gestaltung der Wand 3 in Hannover und der Wand 4 in Dresden war ähnlich, doch aufgrund der erwähnten Unterschiede kann nicht die Rede davon sein, dass in Hannover ein „Standarttyp“ realisiert wurde.

3. Lissitzkys Überlegungen zur Standardisierung

3.1. Begriffsklärung und Grundlage von Lissitzkys Überlegungen zur Standardisierung

Lissitzkys Überlegungen zur „Standardisierung“ stehen meiner Meinung nach an zentraler Stelle zwischen Kunstpolitik und Ausstellungsgestaltungen. Dies ist ein Angelpunkt der weiteren Erörterung.
In „Demonstrationsräume“ schreibt Lissitzky über den Raum in Dresden: „Der Raum sollte keine private Salondekoration sein. Er sollte einen Standard darstellen für Räume, in denen der Allgemeinheit neue Kunst gezeigt wird“. Er fährt fort: „Durch die Gestaltung dieser eindeutigen Prinzipien ist es gelungen, kein nur gewöhnliches Kunstgewerbe-Objekt zu realisieren, sondern einen Typ aufzustellen, der seine weitere Standardisierung erwartet“[441]. Aus den Zitaten wird nicht deutlich, was er unter „Standardisierung“ versteht. Da der Begriff mehrere Bedeutungsebenen hat, ist zu klären, was gemeint sein könnte.
Das Wort „standart“ ist im Russischen ein Fremdwort. Oftmals wird das russischsprachige „standart“ ins Deutsche mit „Norm“ übersetzt, wie zum Beispiel bei C. Oßwald-Hoffmann[442]. Meiner Ansicht nach passt jedoch „Vorbild“ inhaltlich besser zu Lissitzkys Begriff. Meine Überlegungen stützen sich hier auf Lissitzkys Kunstvorstellungen. Wie im Kapitel über den „Prounen“-Raum dargelegt, betrachtete Lissitzky sein „Prounen“-Konzept als vorbildhaft für andere Künstler, was aus seinen früheren Texten, seinem Vortrag beim INChUK 1921, wie auch aus seinem Beitrag für die Zeitschrift „Vešč-Objet-Gegenstand“ hervorgeht. In seinem späteren Text „Demonstrationsräume“ bemängelt er die geringe Qualität der Ausstellungsgestaltungen und hebt hervor, wie anders, das heißt auch wie viel besser, der „Raum für konstruktive Kunst“ in Dresden und das „Abstrakte Kabinett“ in Hannover seien. Obwohl dies nicht direkt ausgesprochen wurde, dürfte der Kern der Aussage für einen aufmerksamen Leser offensichtlich gewesen sein. Lissitzky forderte für sich eine künstlerische Sonderstellung und beanspruchte die Rolle einer Leitfigur in der Kunst. Daher ist davon auszugehen, dass er unter dem Begriff „Standart“ eine „Richtschnur“ verstand.
„Standardisierung“ wurde von Lissitzky verschiedentlich thematisiert. Schriftlich äußerte er sich dazu im Artikel über den „Prounen“-Raum in der Zeitschrift „G“, außerdem im Text „Demonstrationsräume“ im Hinblick auf den „Raum für konstruktive Kunst“ und das „Abstrakte Kabinett“. Beide Texte haben den Charakter einer „Gebrauchsanweisung“[443]. Lissitzky als Autor baut dabei eine Distanz zwischen sich und dem Thema auf und stellt sich selbst Aufgaben, die er nachfolgend löst. Besonders deutlich ist das in „Demonstrationsräume“. Dieser Text ähnelt einer mathematischen Aufgabenstellung und Lösung, ist in einer „trockenen“ Sprache verfasst und enthält weniger Beschreibungen als der Artikel über den „Prounen“-Raum. Der Text „Demonstrationsräume“ war für Besucher des

[441] Lissitzky, Demonstrationsräume, zit. nach Lissitzky-Küppers 1976, S. 366.
[442] Oßwald-Hoffmann 2003, S. 368-371.
[443] vgl. Oßwald-Hoffmann 2003, S. 371f.

„Abstrakten Kabinetts“ gedacht und nicht zur Veröffentlichung vorgesehen, anders als der Artikel über den „Prounen“-Raum. Auch darin unterscheiden sich die beiden Texte.
Da „Demonstrationsräume“ im „Abstrakten Kabinett“ für die Besucher ausgelegt werden sollte und wie eine „Gebrauchsanweisung“ geschrieben war, richteten sich die Hinweise im Text direkt an den Besucher. Er bekam mit dem Text ein „Instrument“ an die Hand, um eine Raumgestaltung zu schaffen, wie es die „Gebrauchsanweisung“ vorsah. Er wurde vom Kunst-Betrachter zum Kunst-Schaffenden. Es geht hier um die Emanzipation eines Besuchers und um die Freiheiten, die Lissitzky ihm gegeben hätte, wäre der Text tatsächlich ausgelegt worden[444]. Dasselbe gilt für den Artikel über den „Prounen“-Raum. Ein Leser dieses Artikels erhielt damit ein „Instrument“, das es ihm erlaubte, in die Rolle eines Künstlers zu schlüpfen. Wenn man diesen Ansatz weiterführt, müsste jedermann einen Ausstellungsraum schaffen können, wenn er oder sie sich an Lissitzkys Anweisungen hält. Wenn jedermann diese Gestaltungsmöglichkeit hätte, könnten Räume wie in Berlin, Dresden und Hannover beliebig oft, weil „standardisiert“ geschaffen werden.
„Standardisierung“ war außerdem ein Gebot im Hinblick auf das räumliche Ausmaß von Ausstellungen. Lissitzky gestaltete den „Prounen“-Raum und den „Raum für konstruktive Kunst“ für große internationale Ausstellungen, wo etwa 1000 Kunstwerke gezeigt und von denen zahlreiche Besucher anzogen wurden. Das illustriert seine Intention, seine Ausstellungsgestaltungen einem breiten Publikum zugänglich zu machen und sein Ausstellungskonzept zu verallgemeinern. Große Ausstellungen werden besser besucht als Einzelausstellungen und Lissitzky hoffte, seine Kunstvorstellungen in Bezug auf Ausstellungen auf diese Weise weiter zu verbreiten.

Bei der Frage, auf welcher Grundlage Lissitzky seine Vorstellungen über Standardisierung entwickelte, stößt man schnell auf die Situation in der sowjetischen Kunstpolitik.
Wie am Anfang der Untersuchung im Kapitel „Kunstpolitische Lage 1917-1928“ im Überblick über die innenpolitischen Entwicklungen dargelegt, setzte Mitte der zwanziger Jahre in der UdSSR der Prozess der Zentralisierung der politischen Macht ein, der in der einzigen Partei kulminierte, die an der Spitze der Regierung stand. Im Sinne dieser Zentralisierung und analog zu Entwicklungen in der Innenpolitik erhielt die künstlerische Gruppierung ACHRR zunehmend Einfluss und Macht. Künstlerische Vielfalt war politisch nicht mehr erwünscht. Es wurde nur eine Kunstrichtung, nämlich der Realismus, unterstützt. Die Avantgarde verlor an Bedeutung, nicht zuletzt mit der Konsequenz, dass die avantgardistischen Künstler ihre politische Position beim Narkompros einbüßten. In der Folge hatten Kunstwerke einem einzigen „Typus“ zu entsprechen. Die Dominanz der einen, staatstragenden Partei hatte die Bildung einer Einrichtung zur Folge, die den künstlerischen Ausdruckswillen stark reglementierte. Daraus ergab sich die Tendenz zur inhaltlichen und formalen Vereinheitlichung, die letzten Endes in den „sozialistischen Realismus“ mündete. „Standardisierung“ in diesem Kontext hatte eine andere Bedeutung als bei Lissitzky, der unter diesem Begriff eher „Vorbildlichkeit“ verstand.
Im Verlauf der zwanziger Jahre war die Kunstpolitik der UdSSR zunehmend durch Ökonomisierung gekennzeichnet, was folgenschwere Auswirkungen hatte: Kunst musste nützlich sein und wirtschaftlichen Zwecken genügen. Daher sollten Kunstwerke schnell, möglichst mechanisch, produziert werden können. Ein Kunstobjekt sollte Mustercharakter haben, damit eine Serienproduktion möglich war. Die ökonomische Zwecksetzung für die Kunst war von der marxistisch-leninistischen Theorie beeinflusst, der zufolge Kunstobjekte materiellen Zielen dienen sollten. Künstler sollten nicht „l’art pour l’art“ produzieren, sondern

[444] Wie oben erwähnt, legte Dorner Lissitzkys Text nicht aus.

nützliche Objekte. Daher betont Lissitzky im oben angeführten Zitat, Demonstrationsräume[445] seien keine „Kunstgewerbe-Objekte“ und keine „Salondekoration“.
Im Weiteren ergab sich „Standardisierung“ aus der allgemeinen technischen Entwicklung. Lissitzky war von Technik und Industrialisierung fasziniert. Er legte großen Wert auf die Verbindung zwischen Kunst und Technik.
Zu den Grundlagen des Gedankens der „Standardisierung“ gehören aber auch Überlegungen zu einer idealen Gesellschaft, deren Mitglieder unter idealen Bedingungen leben sollten. Damit schließt Lissitzky an utopische Vorstellungen an, die Wissenschaftler und auch Künstler im Zuge der Aufklärung im 18. Jahrhundert entwickelt hatten. Sie hatten eine Vision vom Leben der Menschen in idealen Städten. Diese Städte sollten nach den Grundsätzen einer einheitlichen, harmonischen Architektur erbaut werden. Der Eindruck der Harmonie sollte durch „typisierte“, „standardisierte“ Gebäude für eine gleichberechtigte Menschheit erreicht werden.
Die Überlegungen der Progressiven Künstler beim Ersten Internationalen Kongress in Düsseldorf im Mai 1922, an dem Lissitzky teilgenommen hatte, stützten sich auf diese im 18. Jahrhundert entwickelten Gedanken. Das bestätigt folgende Aussage: „Wir verneinen die jetzigen Kunstausstellungen als Magazine, wo mit Dingen, die beziehungslos gegeneinandergestellt sind, Handel getrieben wird. Heute stehen wir noch zwischen einer Gesellschaft, die uns nicht braucht, und einer, die noch nicht existiert; darum kommen für uns nur Ausstellungen in Betracht zur Demonstration dessen, was wir realisieren wollen (Entwürfe, Pläne, Modelle) oder besser was wir realisiert haben“[446]. Die Erwähnung einer Gesellschaft, die noch nicht existiert, verweist auf den utopischen Charakter der Überlegungen der Progressiven Künstler. Lissitzky stand in dieser Tradition. Er erkannt aber nicht den autoritären Kern dieser utopischen Gesellschaft. Er glaubte an eine ideale, soziale, gleichberechtigte Gesellschaft und dass die Kunst diese Gesellschaft aktiv mitgestalten könne. „Standardisierung“ könne dazu einen Beitrag leisten. Er stützte sich auf das Konzept „Demonstrationsräume“, wie es beim Kongress in Düsseldorf diskutiert worden war. Aber nicht nur die westeuropäische, sondern auch die sowjetische Kunstszene wirkte auf seine Überlegungen zur „Standardisierung“ ein. Wahrscheinlich haben Ladovskijs Architekturentwürfe zur „Serienproduktion“ Lissitzky beeinflusst.
Eine weitere Quelle für den Gedanken der „Standardisierung“ war Lissitzkys „Prounen“-Konzept, dem zufolge die „Prounen“ nicht einzigartige, einmalige, sondern vielmals wiederholbare Kunstwerke waren. Er schreibt, die „elementaren Mittel“, mit denen die „Prounen“ geschaffen wurden, seien für jedermann verständlich und anwendbar. Die Ausstellungsgestaltungen in Dresden und Hannover lassen sich aus „Prounen“ ableiten, denn Lissitzky übertrug den Gedanken der „Reproduzierbarkeit“ in diese Ausstellungen. Aus den Überlegungen zur „Reproduzierbarkeit“ ging die „Standardisierung“ hervor. Da Lissitzky von seinem „Prounen“-Konzept und den Ausstellungsgestaltungen nach diesem Konzept überzeugt war, hielt er es für möglich, einen gut gelungenen „Raum für konstruktive Kunst“ wie in Dresden zu „standardisieren“.
Dorners Auftrag bestätigte Lissitzky in seiner Überzeugung, dass seine Raumgestaltung gelungen war. Auch Dorner beeinflusste dadurch indirekt die Überlegungen zur „Standardisierung“, aber obwohl er faktisch die Wiederholung des Raumes nach Dresdener Muster begünstigte, verband er damit keine „Serienproduktion“. Ihm ging es nicht um eine

[445] Beim Ersten Internationalen Kongress Progressiver Künstler in Düsseldorf 1922 wurde die Idee der „Demonstrationsausstellung“ thematisiert. Lissitzky bezog sich darauf, als er den Ausdruck „Demonstrationsräume“ prägte. Er meinte damit jedoch nicht nur seine Ausstellungsgestaltungen in Dresden und Hannover, vielmehr wollte er Ausstellungen überhaupt nach diesem Konzept realisiert sehen. S. Kapitel über den „Prounen“-Raum.
[446] Originalzitat- Lissitzky, Ehrenburg, Deklaration an den ersten Kongress fortschrittlicher Künstler, in: De Stijl, 5. 1922, Heft 4, S. 6; zit. nach Hemken, K.-U., El Lissitzky. Revolution und Avantgarde, Köln 1990, S. 31.

ideale Gesellschaft mit idealen Ausstellungsräumen. Lissitzky dagegen war davon überzeugt und schrieb der „Standardisierung“ eine gesellschaftspolitische Rolle zu.

3.2. Realisierung der „Standardisierung“

Es stellt sich die Frage, ob der „Prounen“-Raum, der „Raum für konstruktive Kunst“ und das „Abstrakte Kabinett“ als „standardisierte“ Ausstellungsräume verwirklicht wurden oder ob Lissitzkys Überlegungen Theorie geblieben sind. Zur Klärung müssen die drei Räume miteinander verglichen werden. Da diese Räume im einleitenden Abschnitt über Dresden und Hannover schon beschrieben wurden, steht im Weiteren der Vergleich mit dem „Prounen“-Raum im Mittelpunkt.
Der „Prounen“-Raum unterscheidet sich deutlich von den Räumen in Dresden und Hannover. Im „Prounen“-Raum war die Wandoberfläche weiß und glatt. Dass die weiße Farbe von Lissitzky als besondere räumliche Dimension verstanden wurde, würde ein unvorbereiteter Besucher erst nach der Lektüre von Lissitzkys Texten über das „Prounen“-Konzept verstehen. Die Wandoberfläche in Dresden und in Hannover war nicht glatt und nicht weiß. Sie war „vibrierend“ aufgrund ihrer Gestaltung durch Holzlatten (in Dresden) oder Eisenlamellen (in Hannover). Sie änderte ihre Farbe und Tiefe. Sie wurde, mit Lissitzky gesagt, „aufgelöst“. Diese „Auflösung“ war für einen Besucher in Dresden und in Hannover offensichtlich, anders als im „Prounen“-Raum. Ein weiterer Unterschied ergab sich aus dem Kassettensystem in Dresden und in Hannover, das im „Prounen“-Raum fehlte. Außerdem hatte das „Abstrakte Kabinett“ eine drehbare Vitrine, die im „Prounen“-Raum nicht vorhanden war. Diese Unterschiede erklären sich aus der Funktion der Räume in Dresden und Hannover. Anders als in Berlin mussten in Dresden und Hannover Kunstwerke ausgestellt werden. Das verlangte neue künstlerische Mittel. Auch architektonisch hatten die Räume in Berlin, Dresden und Hannover unterschiedliche Voraussetzungen. Der „Prounen“-Raum war ein Würfel, der Raum in Dresden ein „Quader“ und der Raum in Hannover war „schlauchartig“[447].
Die drei Räume wiesen jedoch auch Ähnlichkeiten auf. Alle Räume hatten „Reversibilität“, das heißt, sie konnten bewegt, umgedreht, auf den Kopf gestellt werden[448]. Darüber hinaus gab es bei ihnen eine besondere Wechselbeziehung zwischen Vertikalen und Horizontalen.
Trotz dieser Ähnlichkeiten und trotz der Entstehung der drei Ausstellungsräume vom „Prounen“-Konzept her überwogen die Unterschiede die Gemeinsamkeiten. Folglich kann beim „Prounen“-Raum, dem „Raum für konstruktive Kunst“ und dem „Abstrakten Kabinett“ nicht von einer „Standardisierung“ die Rede sein. Diese zu schaffen, blieb Lissitzkys Absicht, wurde aber nicht realisiert.

In der Forschung wird verschiedentlich die Frage aufgeworfen, warum Lissitzkys Vorstellungen von „Standardisierung“ Theorie geblieben sind. Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass Lissitzky, abweichend von seinem Grundgedanken, in Hannover einen Raum für ein kleines Publikum von Kunstliebhabern statt für eine große Ausstellung mit „Massenpublikum“ realisiert hat. C. Oßwald-Hoffmann weist darauf hin, „Standardisierung“ sei insofern nicht realisierbar, als jede vorhandene Architektur und jedes Ausstellungskonzept, in dessen Rahmen ein Ausstellungsraum realisiert werden soll, unterschiedliche Ausgangsbedingungen stellt[449]. B. Nobis argumentiert, Lissitzky habe damals viele andere Aufgaben gehabt, die ihn intensiv beschäftigten und seine

[447] Die Bezeichnung des Raumes als „schlauchartig“ aus Oßwald-Hoffmann 2003, S. 323.
[448] vgl. Bois 1992, S. 41. Bois weist auf Lissitzkys Zeichnungen für Ausstellungsräume hin und benutzt diesen Begriff bezüglich der Zeichnungen. Auf Bois stützend und diesen Begriff erweiternd, sehe ich die „Reversibilität“ in den von Lissitzky realisierten Räumen. Den Begriff „Reversibilität“ prägte Bois.
[449] vgl. Oßwald-Hoffmann 2003, S. 369.

Aufmerksamkeit vom Projekt „Standardisierung“ abzogen. Weiter meint sie, Lissitzky habe das Projekt „Demonstrationsräume“ als abgeschlossen betrachtet[450]. Meiner Ansicht nach entwickelte Lissitzky weitere Ausstellungsgestaltungen, wie zum Beispiel für die Ausstellung „Pressa“ 1928, anhand seiner Arbeiten in Dresden und Hannover. Daher halte ich das Projekt „Demonstrationsräume“ für durchaus nicht abgeschlossen, denn er wandte die für Dresden und Hannover entwickelten Mittel weiter an.
Entsprechende Ausstellungsgestaltungen im Geiste der Avantgarde konnte er aber aufgrund der kulturpolitischen Entwicklungen in der UdSSR nicht realisieren, da die Avantgarde ihre Wertschätzung und damit ihre Handlungsmöglichkeiten verloren hatte. Das war Lissitzky klar. Da Ausstellungen besonders stark dem Einfluss von Auftraggebern unterworfen sind, prägten die deutschen und die russischen politischen Gegebenheiten die weitere Entwicklung seiner Überlegungen zu „standardisierten“ Ausstellungen. Während es in Deutschland für Lissitzky günstigere Voraussetzungen gab, insofern er seine Ideen für den „Prounen“-Raum mit R. Belling und für den „Raum für konstruktive Kunst“ mit Tessenow absprechen und sie realisieren konnte, war in der Sowjetrepublik der Staat der Auftraggeber, gegen den Lissitzky sich nicht durchsetzen konnte.
Ein weiterer Gesichtspunkt könnte erklären, was die Realisierung von Lissitzkys Überlegungen zur „Standardisierung“ behinderte. Er schreibt im oben angeführten Zitat, Standardisierung sei „noch zu erwarten“. Das heißt, „Standardisierung“ ist ein Gedanke, der erst in der Zukunft seine Umsetzung finden wird. Wie das „Prounen“-Konzept insgesamt, hatte „Standardisierung“ einen utopischen Charakter, im Einklang mit Lissitzkys Vision von einer besseren Zukunft und besseren Kunst und blieb Theorie.

4. Eine neue Rolle für den Betrachter

Wie beim „Prounen“-Raum spielte ein Betrachter für Lissitzky auch in Dresden und Hannover eine große Rolle. Das folgt erstens aus der Gestaltung beider Räume, wie im Weiteren ausgeführt wird, zweitens aus dem Text „Demonstrationsräume“ und drittens aus dem „Würfel“-Entwurf für das „Abstrakte Kabinett“.
Der Entwurf visualisiert, wie Lissitzky sich seinen Besucher vorstellt. Es handelt sich um eine Collage, die einen Besucher zeigt, der im Eingang steht und in den Raum blickt. Sein rechtes Bein ist etwas nach vorn gestellt, als ob er gleich eintreten werde. Er steht im Kontrapost, einem dynamischen Gestaltungsmittel, allerdings nicht in einem „klassischen“ Kontrapost, da sein Bein einen Schritt andeutet, was die Dynamik steigert. Dieser Besucher befindet sich im Übergang vom Stand in die Bewegung. Der Entwurf lässt erkennen, dass Lissitzky sich einen in doppelter Hinsicht aktiven Besucher vorstellte, nämlich hinsichtlich der physischen Bewegung, wie auch psychisch, hinsichtlich des Anschauens. Dass der Entwurf überhaupt einen Besucher widergibt, unterstreicht dessen Bedeutsamkeit in Lissitzkys Augen, insbesondere da der Entwurf nicht zeigt, wie die später ausgestellten Kunstwerke platziert werden sollen[451].
Der Entwurf greift bildlich Lissitzkys Aussage in „Demonstrationsräume“ auf: „In meinem Raum sollten die Objekte den Beschauer nicht alle auf einmal überfallen. Wenn er sonst durch das Vorbeiziehen an den Bilderwänden in eine bestimmte Passivität eingelullt wurde,

[450] Nobis, B., Das Abstrakte Kabinett in Hannover und andere Demonstrationsräume El Lissitzkys, in: Nobis, N. (Hrsg.), El Lissitzky. Retrospektive, Aust.-Kat. Sprengel-Museum Hannover, Frankfurt am Main 1988, S. 220.
[451] Bezüglich der zuletzt erwähnten Besonderheit der Entwürfe meint Oßwald-Hoffmann: “Obwohl die Bilder fehlen, vermißt der Betrachter nichts. Der Raum funktioniert als eigenständiges Objekt“. Über die Anwesenheit eines Betrachters sagte sie nichts. Oßwald-Hoffmann 2003, S. 328.

so soll unsere Gestaltung den Mann aktiv machen. Dies sollte der Zweck des Raumes sein“[452]. In anderen Worten: Der Raum bezieht seine Funktion aus seiner Wirkung auf den Betrachter. Die kunstpolitische Bedeutung des Ausstellungskonzeptes von Lissitzky beruht auf der neuen Rolle des Besuchers. Ein aktiver Besucher, der Einfluss auf Kunstwerke nimmt und Kunst mit einem Künstler zusammen gestaltet, nimmt die kunstpolitischen Entwicklungen der damaligen Zeit auf und spiegelt darüber hinaus Lissitzkys Überlegungen zur Kunstpolitik. Hieraus bezieht das Thema eines aktiven Besuchers seine Relevanz für meine Erörterung.

4.1. Ursprung der besonderen Rolle eines Betrachters

Die sowjetische Oktoberrevolution hatte tiefgreifende gesellschaftliche Veränderungen hervorgerufen. An die Stelle einer aus einigen Wenigen bestehenden Elite, bei der sich die gesamte politische Macht bündelte, sollte das „Volk“ treten, die Mehrheit, und das Steuer der Regierung übernehmen. Die gestärkte Rolle des Volkes hatte Auswirkungen auf die Kunst. Im Fokus der Künstler stand jetzt der Betrachter, das heißt auch ein Vertreter des allgemeinen Volkes, ein Vertreter der Mehrheit. Da dieser politisch aktiv war, sollte er auch in der Kunst agieren können. Nicht die Kunst sollte ihn beeinflussen, sondern er selbst sollte Mitgestalter sein. Darin äußert sich die Emanzipation des neuen Betrachters im Gegensatz zu demjenigen vergangener Epochen.
Die nominell bedeutsame kunstpolitische Rolle des Volkes war jedoch faktisch von der bolschewistischen Partei determiniert. Die Kunstpolitik hatte sich in den Jahren, als Lissitzky die Räume in Dresden und Hannover gestaltete, in zwei Richtungen entwickelt, nämlich im Sinne von politischer Volkserziehung und von Volksbildung. Darin spiegelt sich die Absicht der Politiker, das Volk zu lenken und seine Loyalität zur regierenden Partei zu gewährleisten. Theoretisch besaß das allgemeine Volk die Macht, praktisch war diese Macht von den Bolschewiki bestimmt.
Die Künstler, einschließlich Lissitzky, sahen sich als Volkserzieher. Daher maßen sie dem durch einen Betrachter vertretenen Volk große Bedeutung bei. Sie versuchten gleichzeitig, es zu beeinflussen, es einer gewissen Kontrolle zu unterwerfen und strebten doch andererseits seine Emanzipation an. Damit entsprachen sie den Tendenzen in der Innenpolitik. Nach der Oktoberrevolution standen die russischen Künstler plötzlich vor der Frage: Wer ist mein Publikum?[453] Auch Lissitzky stellte sich diese Frage, was sich in seinem Ausstellungskonzept widerspiegelte.
Die besondere Rolle des Betrachters schälte sich nicht nur in der Kunst der UdSSR im Gefolge der Oktoberrevolution heraus, sondern auch in den westeuropäischen Ländern, wo ein demokratischer Prozess eingesetzt hatte. Mit Stärkung der demokratischen Tendenzen achteten Künstler auch in Westeuropa vermehrt auf den Betrachter ihrer Kunstwerke. Auch sie standen vor der Frage, für wen sie ihre Kunstwerke schufen. Der Unterschied zwischen der sowjetischen und der westeuropäischen Kunstszene bestand vor allem in der engeren Kopplung der Kunstentwicklungen an die sowjetische Kunstpolitik.
Die besondere Aufmerksamkeit der sowjetischen avantgardistischen Künstler auf den Betrachter war in der zunehmenden Krise zwischen ihnen und dem Publikum begründet, zu der es in der Mitte der zwanziger Jahre gekommen war. Yves Alain Bois schreibt: „Die Künstler der Avantgarde, die die Revolution mit ihren eigenen Mitteln unterstützen wollten, verstanden schnell, daß sie kaum Erfolgsaussichten hatten, wenn sie weiterhin eine Art von Kunst schufen, die durch ihre Selbstbezogenheit den „Massen“, für die sie gemacht wurde,

[452] Lissitzky, Demonstrationsräume, zit. nach Lissitzky-Küppers 1976, S. 366.
[453] Es sei an dieser Stelle erwähnt, dass sich nicht nur Lissitzky, sondern auch Rodčenko, Malewitsch, Tatlin und die anderen Avantgardisten Mitte der zwanziger Jahre mit der Frage nach ihrem Publikum beschäftigten.

unzugänglich war“[454]. A. Birnholz merkt an, dass die Avantgardisten sich durch mehr Bezug auf den Betrachter auch mehr Anerkennung vom Publikum erhofften[455]. Im Vergleich zum Realismus ist die avantgardistische Kunstrichtung für das Publikum schwer zu verstehen und braucht zusätzliche Erklärungen. Insgesamt ist die besondere Rolle eines Betrachters in der allgemeinen Entwicklung der sowjetischen Avantgarde und dem graduellen Bedeutungsverlust der avantgardistischen Künstler innerhalb der Kunstszene gegen Ende der zwanziger Jahre begründet.

Lissitzky hatte verstanden, dass es einen neuen Betrachter gab, der neue Kunst brauchte. Seinen Vortrag beim INChUK über „Prounen“ leitete er daher nicht zufällig mit einem Zitat von Oswald Spengler ein[456]: „Es wird eines Tages das letzte Bildnis Rembrandts und der letzte Takt Mozartscher Musik aufgehört haben zu sein, obwohl eine bemalte Leinwand und ein Notenblatt vielleicht übrig sind, weil das letzte Auge und Ohr verschwand, das ihrer Formensprache zugänglich war“[457]. Da das Auge, das heißt der Betrachter, sich verändert hatte, musste sich die Kunst, Lissitzky zufolge, ebenfalls ändern[458]. Sein „Prounen“-Konzept ist eine Reaktion auf diese Situation. Seine Antwort auf die notwendige Veränderung von Ausstellungsgestaltungen ist der „Raum für konstruktive Kunst“ in Dresden und das „Abstrakte Kabinett“ in Hannover, die für das „neue Auge“ bestimmt waren. Ebenso klar war ihm, dass anstelle individueller Personen die „Masse“ zu seinem Publikum geworden war. Er schreibt in „Unser Buch“ im Jahr 1926: „Das Auditorium ist die große Masse, die Halbanalphabeten-Masse geworden“[459].

Eine der wichtigsten Fragen in diesem Zusammenhang muss sein, wer Lissitzkys Publikum war. A. Birnholz vertritt die Ansicht, im „Prounen“-Raum und im „Abstrakten Kabinett“ begreife ein Betrachter sein eigenes, individuelles Dasein. So gesehen, richtete Lissitzky sich an den individuellen Betrachter [460] . Wenn man jedoch seine Äußerung über das „Massenauditorium“ bedenkt, ist Birnholz‘ Aussage zu bezweifeln. Ich stütze mich auf Lissitzkys Aussagen über das zukunftsorientierte „Prounen“-Konzept und eine „Standardisierung“, die „noch zu erwarten“ sei, und vertrete daher, er habe sich an das „Massenauditorium der Zukunft“ gerichtet. In der hier dargestellten Schaffensphase arbeitete er für ein hypothetisches Publikum.

Lissitzky wollte dieses neue Publikum durch seine Kunst insgesamt, durch sein „Prounen“-Konzept sowie durch seine Ausstellungsgestaltungen zu erreichen. Das geschah im Sinne seiner Überlegungen über eine aktive, „verantwortungsbewußte“ Kunst, die der Gesellschaft nützlich sein sollte. Diese Vorstellung entsprach den kunstpolitischen Entwicklungen seiner Zeit, aber um diesen Einfluss war es Lissitzky schon in seinen früheren Werken gegangen, wie verschiedene Forscher anmerken[461]. Daher ist es folgerichtig, dass Lissitzky auch in späteren Arbeiten bestrebt war, auf sein Publikum einzuwirken, wie an seinen Ausstellungen zu sehen.

---

[454] Bois 1992, S. 33.

[455] Birnholz 1981, S. 101.

[456] Dieses Zitat findet sich nur in der Variante von Kancedikas und Jargina, bei S. Lissitzky-Küppers fehlt es. Zit. nach Kancedikas, Jargina 2004, Č. 7 (übers.: Bd.7), S. 39.

[457] Spengler, O., Untergang des Abendlandes, Altenmünster 2015, Bd. 1, S. 173. Das Originalzitat weicht leicht von der Fassung in Lissitzkys Text ab. Lissitzky erwähnt nur das neue Auge und lässt Mozarts Musik und das neue Ohr aus.

[458] Zusätzliche Informationen über das neue Auge bei Lissitzky und Vergleich seiner Vorstellungen davon mit den Kunstkonzepten von Malewitsch und Matjušin bei Bobrinskaja, E.A., Russkij avangard. Granicy iskusstva (übers.: Russische Avantgarde. Grenzen der Kunst), Moskva 2006, S. 264-267.

[459] Lissitzky, Unser Buch, in: Lissitzky-Küppers 1976, S. 361, vgl. Anm. 5; zit. nach Bois 1992, S. 33.

[460] vgl. Birnholz 1981, S. 100.

[461] Bois und Birnholz führen als Beispiel an: „Schlagt die Weißen mit dem roten Keil“ (1919). Lodder nennt als Beispiel die Werbung für die Firma „Pelikan“ (1924). Birnholz 1981, S. 99; Bois 1992, S. 36; Lodder 1999, S. 512.

4.2. Manifestationen der neuen Rolle des Betrachters und Folgen daraus

Aus den Gestaltungen der Räume in Dresden und in Hannover folgt, wie ein Betrachter in ihnen agieren sollte. Ein Betrachter konnte Farbe, Licht und Architektonik ändern. Wie oben erwähnt, spielte Farbe bei Lissitzky in diesen Ausstellungsgestaltungen eine zentrale Rolle. Dass ein Betrachter auf Lissitzkys wichtigstes Gestaltungsmittel Einfluss nehmen konnte, unterstreicht seine besondere Rolle. Lissitzky schreibt in „Demonstrationsräume“: „Bei jeder Bewegung des Beschauers im Raume ändert sich die Wirkung der Wände, was weiß war, wird schwarz und umgekehrt. So entsteht als Folge des menschlichen Schreitens eine optische Dynamik. Dies Spiel macht den Betrachtenden aktiv“[462]. Außerdem änderte ein Betrachter das Licht, „durch das die Wirkung der Farbe erst entsteht“[463], wie Lissitzky schreibt. Das heißt, ein Betrachter beeinflusste ein weiteres wichtiges Gestaltungselement für den Raum insgesamt. Darüber hinaus wirkte ein Betrachter sogar auf die Architektonik ein, da er durch seine Bewegung den ganzen Raum „in Aufschwung“ brachte und eine „Vibration“ der Wände auslöste: Indem er umherging, kamen die Wände zur „Vibration“, als ob die Latten sich bewegten. Diese „Vibration“ löste die Wände auf. Aufgrund der Bewegung entstand der Eindruck, sie existierten nicht. Durch Verschieben der Kassetten konnte ein Betrachter zudem die Raumecken „verstellen“, wodurch der ganze „Raumkörper zerstört wurde“, wie C. Oßwald-Hoffmann anmerkt[464]. Die vertikale Vitrine in Hannover an der Wand 2, in der ein Betrachter die Kunstwerke bewegen konnte, ermöglichte es ihm, die horizontalen „Linien“ zu verschieben. Er beeinflusste infolgedessen einen architektonischen Akzent, beeinflusste die Horizontalität.

Farbe, Licht, Architektonik lassen sich den konventionellen Gestaltungsmitteln zuordnen, die ein Betrachter erheblich beeinflussen konnte. Aber auch die neuen, modernen Gestaltungsprinzipien lagen buchstäblich in Händen (eben im direkten Sinne des Wortes, als ein physischer Akt) eines Betrachters.

Die Gestaltung der Wände mit Holzlatten oder Eisenlamellen, sowie ein besonderes Farbenspiel der Wände ist eine Umsetzung von „Faktura“, die von den russischen Avantgardisten im „Künstlerischen Manifest“ propagiert worden war[465]. „Faktura“ entstand überhaupt erst durch die Bewegung des Betrachters. Weitere wichtige künstlerische Mittel waren Raum und Zeit. Durch „Auflösung“ der Wände, durch Höhe und Tiefe der Latten und Lamellen, durch Wechselbeziehungen zwischen vertikalen und horizontalen Elementen änderten sich die Raumachsen und verwirrten die Orientierung eines Besuchers. In Analogie zu „Prounen“ waren die Ausstellungsgestaltungen für Umkehrungen oder auch „Reversibilität“ gedacht, wie Bois es treffend bezeichnet hat[466]. Die Orientierung sowohl bei „Prounen“, als auch in den Ausstellungen wurde von Lissitzky absichtlich aufgelöst, damit der neue Raum entstand. Wie im vorigen Kapitel beschrieben, waren „Prounen“ ein neues Konzept für ein neues Raumverständnis[467]. Ausstellungen, die sich auf das „Prounen“-Konzept stützten, griffen dieses Konzept von einem neuen Raum auf, von einem Raum, dessen Koordinaten von einem Besucher bestimmt wurden. Lissitzky erläutert sein Verständnis des Raumes im Text „Kunst und Pangeometrie“, den er 1925 veröffentlicht

[462] Lissitzky, Demonstrationsräume, zit. nach Lissitzky-Küppers 1976, S. 367.
[463] Lissitzky, Demonstrationsräume, zit. nach Lissitzky-Küppers 1976, S. 366.
[464] Oßwald-Hoffmann 2003, S. 351.
[465] s. Kapitel „Kunstpolitischen Lage 1917-1928“. Ausführlicher über „Faktura“ siehe die Dissertation von Köhring, A., Faktura. Malen zwischen Experiment und Ideologie in der russischen Avantgarde, Hamburg 2017.
[466] Darauf weist Bois hin und führt das am Beispiel der „Würfel“- Entwürfe für Dresden und Hannover aus. Bois 1992, S. 41.
[467] s. Kapitel „Lissitzkys „Prounen“-Raum“ 1923 in der Großen Berliner Kunstausstellung (GBK) im Kontext der sowjetischen Kunstpolitik“.

hatte[468]. I.N. Duchan bezeichnet diesen Text als Lissitzkys „künstlerisches Kredo“[469], da er für dessen Theorie über das Raumverständnis zentral sei. Es heißt dort, der neue Raum brauche keine lineare Perspektive, sondern die neue Perspektive, die während einer Bewegung entsteht und begriffen wird[470]. Die lineare Perspektive solle man Lissitzky zufolge überwinden. Die neue Perspektive, wie am Beispiel der Entwürfe für den „Raum für konstruktive Kunst“ und für das „Abstrakte Kabinett“ gut zu sehen, ersetze laut Rappoport die Ideologie der „Bourgeoisen Individualität“ (die lineare, veraltete Perspektive) und verkörpere das „Kollektive“. Allerdings ist aus Lissitzkys Schriften nicht ersichtlich, ob er selbst auch diesen ideologischen Hintergedanken hatte[471]. Ein weiteres neues, in den Ausstellungen angewendetes künstlerisches Element war die Zeit. Die Bewegung des Besuchers in den Ausstellungsräumen und die daraus entstehende „Auflösung“ der Wände manifestierte sich als Zeit. Über die Zeit schreibt Lissitzky in „Kunst und Pangeometrie“: „Als ein neuer Bestandteil der plastischen Gestaltung kommt jetzt an der ersten Stelle die Zeit in Betracht“[472]. Lissitzky integrierte die Zeit, die seit Einsteins Relativitätstheorie von Physikern als vierte Dimension verstanden wurde, in die Ausstellungsgestaltungen.
Trotz Verwendung auch der „veralteten“ künstlerischen Mittel wie Farbe, Licht, Architektonik dominierten bei Lissitzky die „neusten“ Mittel wie „Faktura“, Raum und Zeit die Gestaltungen in Dresden und Hannover. Ein Betrachter übte direkten Einfluss auf diese Mittel aus. Seine Anwesenheit und seine Bewegung konstituierten die Voraussetzung für die Form der „Mitgestaltung“ der Räume, wie Lissitzky sie in „Demonstrationsräume“ beschrieben hatte. Der Betrachter war Ko-Kreator der Ausstellungsgestaltungen.

Dass ein Betrachter aktiv in den Ausstellungsräumen mitwirkte, führte zur Veränderung seiner Position in der Kunst insgesamt und zur Veränderung seines Verhältnisses zu einem Kunstwerk.
Als Mitgestalter der Räume war ein Betrachter einem Künstler ebenbürtig, was ihn aus seiner einstigen Rolle eines passiven Beobachters löste. Lissitzky gewährte ihm gewisse Freiheiten. Kunstpolitisch betrachtet war er damit vergleichbar mit einem aktiven Vertreter der Gesellschaft, der sich selbst bestimmt und am politischen Leben aktiv mitwirkt. Außerdem wurde ein Betrachter zum „Eigentümer“ von Kunstwerken, die er mit dem Künstler zusammen gestaltete, wie C. Lodder anmerkt[473]. Sie fügt hinzu, wie früher ein privater Eigentümer aus der Gruppe der Wenigen, der Privilegierten, so bekomme jetzt ein Vertreter der Mehrheit, des Volkes, so zusagen Verfügungsgewalt über Kunstobjekte. Birnholz schreibt dazu, da alle zu Mitgestaltern wurden, löste sich das private Eigentum an Kunstwerken auf[474]. Darüber hinaus wandelte sich Lissitzkys neuer Betrachter von einem passiven Beschauer von Kunstwerken zum Entdecker, Forscher und Wissenschaftler. Diese neue Position basierte auf der allgemeinen Tendenz in der Entwicklung des Museumswesens nach der Oktoberrevolution. Museen wurden zu Forschungsinstituten, zu geistigen Laboren, wo

[468] Lissitzky, Kunst und Pangeometrie, in: Einstein, C., Westheim, P. (Hrsg.), Europa Almanach. Malerei, Literatur, Musik, Architektur, Plastik, Bühne, Film, Mode, außerdem nicht unwichtige Nebenbemerkungen, Potsdam 1925, S. 103-113.
[469] Duchan 2010, S. 61
[470] vgl. Duchan 2010, S. 54.
[471] Rappoport, A.G., Ėl’ Lisickij i ideja pangeometrii (übers.: El Lissitzky und die Idee der Pangeometrie), in: Danilova, I.E. (Hrsg.), Rossija-Francija. Problemy kul’tury pervych desjatiletij XX veka (übers.: Russland-Frankreich. Probleme der Kultur in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts), Moskva 1988, S. 39.
[472] Zit. nach Lissitzky-Küppers 1967, S. 352. Ergänzende Informationen über Raum-Zeit Verhältnisse siehe Duchan 2010.
[473] vgl. Lodder 1999, S. 519.
[474] vgl. Birnholz 1981, S. 100.

wissenschaftlich-künstlerische Diskussionen geführt wurden[475]. Der neue Betrachter wurde zum Disputanten in solchen „Laboren".
Durch physische Berührung der Kunstwerke in den Ausstellungsräumen in Dresden und Hannover verloren diese ihren Status als „heilige" Objekte, die in einem konventionellen Museum unter keinen Umständen berührt werden dürften. Lissitzky löste die seit Jahrhunderten bestehende Distanz zwischen den Kunstwerken und deren Betrachtern auf, indem sein Betrachter die Kunstwerke verschieben, zudecken, drehen konnte. Ein Kunstobjekt stand nicht über einem Betrachter wie ehedem, sondern auf gleicher Stufe mit ihm, was ein neues Interaktionsverhältnis induzierte. Mit Auflösung dieser Distanz stand auch die Kunst insgesamt auf einer Stufe mit dem Betrachter.

4.3. Aktiver oder passiver Betrachter?

Lissitzky hatte einerseits dem Besucher die Freiheit eingeräumt, die Gestaltung der Räume in Dresden und Hannover zu beeinflussen, andererseits erwartete er, dass dieser sich in einer von ihm vorgegebenen Weise zu seinem Kunstwerk verhielt. Ich interpretiere das als Lenkung und greife diesen Gedanken im Folgenden auf. Die Frage, wie stark ein Betrachter von Lissitzky gelenkt wurde, ist insofern von Relevanz, als die Antwort Aufschluss darüber geben kann, inwieweit Lissitzky im Sinne der Propaganda-Aussteller verfahren ist.
Der „Raum für konstruktive Kunst" und das „Abstrakte Kabinett" hatte eine von Lissitzky vorgegebene bestimmte Bewegungsrichtung, wie zuvor beschrieben. In Dresden waren Ein- und Ausgang durch einen Skulptursockel markiert, dessen Funktion von Lissitzky vorausbestimmt worden war (im Text „Demonstrationsräume, wie oben erwähnt). In Hannover trugen die Wände eine Nummerierung (ebenfalls in „Demonstrationsräume" erwähnt) und es war eine rote Linie vorgesehen. Die rote Linie wurde zwar nicht realisiert, sie war jedoch neben der Nummerierung als ein wirkungsvolles Instrument zur Lenkung eines Betrachters gedacht gewesen. Zwei ungewöhnliche Darstellungen, nämlich die des „Würfel"-Entwurfs im Drehen mit vier aufgeklappten Wänden für Dresden und des „Würfels" mit zwei aufgeklappten Wänden für Hannover zeigen absichtlich keine Zentralperspektive (Abb. 35, 38). Daraus ist auf Lissitzkys Absicht zu schließen, die Wahrnehmung eines Betrachters zu lenken, der die realen Räume betrat. Dieselbe Funktion erfüllte Lissitzkys Kontrolle der Lichtverhältnisse, durch die er ebenfalls Einfluss auf die Betrachtungsweise nahm. All dies spricht für eine beabsichtigte Lenkung der Wahrnehmung eines Betrachters.
Auch das Farbenspiel der Wände in Dresden und Hannover wirkte auf einen Betrachter ein. Die Latten und Lamellen waren in einer bestimmten Reihenfolge gestrichen. Sie berücksichtigten den Lichteinfall und betonten dadurch zusätzlich die intendierte Bewegungsrichtung eines Betrachters. Das fehlte im „Prounen"-Raum. Die Ausstellungsgestaltungen in Dresden und Hannover lassen somit erkennen, dass Lissitzky im Verlauf der Zeit zu mehr Kontrolle über einen Betrachter tendierte als noch in Berlin.
Trotz der in mancher Beziehung aktiven Teilnahme eines Betrachters an den Ausstellungen blieb er letztlich passiv und wurde von Lissitzky gelenkt. Diese Lenkung ist in kulturpolitischer Hinsicht nicht ungefährlich und steht im Widerspruch zu den ursprünglichen, demokratischen Intentionen der russischen Avantgardisten, denn sie verfolgt zumindest implizit einen autoritären Ansatz.

[475] Ausführlicher s. Post, Christiane, Künstlermuseen: die russische Avantgarde und ihre Museen für Moderne Kunst, Berlin 2012.

5. Zusammenfassung

Die sowjetische Kunstpolitik manifestierte sich im „Raum für konstruktive Kunst“ (Dresden 1926) und im „Abstrakten Kabinett“ (Hannover 1927) in zweierlei Hinsicht, nämlich in Lissitzkys Überlegungen zur „Standardisierung“ und in der neuen Rollenzuweisung für einen Betrachter.

Lissitzky wollte mit der Gestaltung des „Prounen“-Raumes und der Räume in Dresden und Hannover einen „Ausstellungstypus“ mit besonderen „elementaren“ künstlerischen Mittel schaffen. Diese Mittel hatte er schon bei der Schaffung von „Prounen“ entwickelt. Seinen Vorstellungen nach sollten sie als „Instrumente“ für die Gestaltung unterschiedlicher Ausstellungsräume für zeitgenössische Kunst betrachtet werden. Mit dem „Raum für konstruktive Kunst“ und dem „Abstrakten Kabinett“ suchte er zu beantworten, wie ein moderner, gleichzeitig aber auch ein idealer Ausstellungsraum aussehen und beschaffen sein sollte. Dieser für zeitgenössische Kunst optimal geeignete Raum könne dann „standardisiert“ werden. „Standardisierung“ lautet somit Lissitzkys Aufforderung an die zeitgenössischen Künstler, Ausstellungsräume nach den von ihm entwickelten Gestaltungsprinzipien zu schaffen. Er versetzte sich damit in die Rolle eines „Erziehers“ seiner Künstlerkollegen. Das ist insofern ein kulturpolitischer Akt, als er die Überlegungen zur „Standardisierung“ unter anderem unter dem Einfluss der kultur- und kunstpolitischen Gegebenheiten in der Sowjetrepublik anstellte, wie zuvor ausgeführt. Damit entsprach er den vorherrschenden Tendenzen zur Vereinheitlichung in den Künsten.

In Lissitzkys Rollenzuweisung für einen Betrachter, der sich Kunstwerke nicht nur anschaut, sondern sie mitgestaltet, der somit in gewisser Weise einem Künstler ebenbürtig ist, findet die Vorstellung von einem aktiven Vertreter der Gesellschaft ihren Ausdruck. Physische Betätigungen wie gerichtete Fortbewegung in einem Ausstellungsraum, Drehen der Vitrinen und Verschieben der Kassetten, Regulierung des Lichtes aktivierten einen Betrachter und forderte ihn zur Handlung auf. Lissitzkys Vision war es, dass ein so aktivierter Betrachter auch im allgemeinen gesellschaftlichen Leben kreativ mitwirkte.

Unter dem Gesichtspunkt der Teilnahme eines Betrachters an der Gestaltung von Ausstellungsräumen ist ein großer Unterschied zwischen den Arbeiten von Lissitzky in den Jahren 1926-1927 und dem Jahr 1921 erkennbar, als Punis Einzelausstellung stattgefunden hatte. Ein Betrachter in Punis Ausstellung blieb passiv, während er bei Lissitzky durch seine physischen Aktivitäten direkt in den Ausstellungsprozess einbezogen wurde. Die kurze zeitliche Distanz von fünf Jahren spricht für die enormen Entwicklungen, die unter den russischen avantgardistischen Künstlern stattgefunden hatten. Ein weiterer Unterschied zwischen Lissitzkys und Punis Ausstellungsgestaltung besteht darin, dass der Betrachter trotz seiner aktiven Teilnahme letztlich von Lissitzky gelenkt wurde. Bei Puni fehlte diese Lenkung. Einem Betrachter seiner Ausstellung wurden Rätsel in Form von Buchstaben angeboten, aber seine Bewegungsrichtung in den Ausstellungsräumen war nicht vorgegeben.

Es bietet sich an, Lissitzkys Ausstellungsgestaltungen 1926 und 1927 mit der 1. Russischen Kunstaustellung 1922 zu vergleichen. Die sowjetische Kunstpolitik manifestierte sich in beiden Fällen in der Funktion dieser Ausstellungen. Mit seinen Überlegungen über einen „Ausstellungstypus“ zielte Lissitzky auf ein breites Spektrum von Publikum und Kunstschaffenden ab. Mit der 1. Russischen Kunstausstellung wollten die russischen Avantgardisten dagegen die Anerkennung ihrer Kunst in Deutschland und im eigenen Lande erreichen. Die deutschen und die russischen Politiker wiederum verfolgten mit den Ausstellungen in Berlin 1922 und in Dresden 1926 ihre eigenen Ziele, nämlich ihre Länder vorteilhaft zu präsentieren. All dies spricht für die Relevanz des kunstpolitischen Aspektes in den Ausstellungsgestaltungen.

VII. Lissitzkys Pavillon für die Ausstellung „Pressa“ 1928

Ein Jahr nach Eröffnung des „Abstrakten Kabinetts“ in Hannover gestaltete Lissitzky 1928 den sowjetischen Pavillon bei der Internationalen Presse-Ausstellung in Köln. Er war Leiter eines großen Teams, bestehend aus etwa 35 Künstlern, die unterschiedliche Kunstgattungen vertraten, wie Plakatkünstler, Architekten, Bühnenbildner und andere. Es wurden etwa 227 Ausstellungsobjekte gezeigt, die auf 20 Abteilungen aufgeteilt waren[476].
Im folgenden Kapitel wird der Frage nachgegangen, ob und in welcher Weise Kunstpolitik in diesem Pavillon zum Ausdruck kam und welche politischen Inhalte er hatte. Da ich unter „Kunstpolitik“ in erster Linie die kunstpolitischen Vorstellungen von Lissitzky verstehe, wird im Weiteren erörtert, welcher Unterschied zwischen Lissitzkys Ausstellungsgestaltungen bei „Pressa“ 1928 und denen in Berlin 1923 und in Dresden und Hannover 1926-1927 festzustellen sind. Anhand des Vergleichs der genannten Ausstellungen wird erkennbar, ob Lissitzkys kunstpolitische Vorstellungen sich in diesem Zeitraum geändert hatten. Es soll die künstlerische Konzeption der Ausstellung dafür als Beleg diskutiert werden.

1. Allgemeine Informationen zur Ausstellung „Pressa“ und zur Entstehung von Lissitzkys Pavillon 1928

Die Internationale Presse-Ausstellung, abgekürzt in den Primärquellen des Jahres 1928 „Pressa“ genannt, fand in Köln statt und dauerte vom 12. Mai bis 14. Oktober 1928. Es handelt sich zwar nicht um die erste [477], aber um eine der bis dahin größten und umfangreichsten Ausstellungen zum Pressewesen weltweit. Es war eine staatliche Ausstellung, veranstaltet von einem großen Organisatorenkollektiv (bestehend aus sowohl Politikern als auch Wissenschaftlern), die in verschiedenen Ausschüssen tätig waren. Den Ausschüssen stand das Präsidium vor, dessen Präsident Konrad Adenauer war, der damalige Bürgermeister der Stadt Köln. Generaldirektor und Geschäftsführer der Ausstellung war der Kölner Messedirektor Dr. Ernst Esch. Zu den Mitorganisatoren zählte auch der Reichskunstwart Dr. Edwin Redslob[478].
Insgesamt 1500 Aussteller, davon 450 aus dem Ausland, wurden auf 500.000 qm Gelände am rechten Rheinufer auf einer Länge von 4 km in insgesamt 42 Gebäuden in drei Hauptabteilungen gezeigt. Beauftragt mit dem Ausbau des Geländes, was den Neubau einiger Gebäude einschloss, war der Stadtbaudirektor Alfred Abel. Der im Amtlichen Katalog wiedergegebene Lageplan für das gesamte Ausstellungsgelände zeigt, wie die Gebäude angeordnet waren [479]. In der „Kulturhistorischen Abteilung“ in der ehemaligen Deutzer Kürassierkaserne, im Katalog als „Museumsbau“ bezeichnet, dem Plan zufolge östlich von der Bahnlinie, wurde die historische Entwicklung des Pressewesens von den Anfängen bis zur Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert gezeigt. Diese Abteilung war von den anderen durch die Bahnlinie getrennt. Die zweite Abteilung war dem Thema „Die moderne Tagespresse und das Nachrichtenwesen“ [480] gewidmet. Sie war im Hauptausstellungsgebäude entlang des

[476] Angaben aus dem Katalog „Union der Sozialistischen Sowjet-Republiken“, Aust.-Kat. des Sowjet-Pavillons auf der Internationalen Presse-Ausstellung Köln 1928, Köln 1928.
[477] Seul, S., „Trägerin des europäischen Gemeinschaftsgedankens- lebendige Magna Charta des Friedens“: Die politische Dimension der PRESSA Köln 1928 und ihr Widerhall in der zeitgenössischen und internationalen Presse, in: Marten-Finnis, S., Nagel, M. (Hrsg.), Die Pressa: Internationale Presseausstellung Köln 1928 und der jüdische Beitrag zum modernen Journalismus, Bremen 2012, S. 57.
[478] Pressa, Internationale Presse-Ausstellung Köln 1928, Amtlicher Aust.-Kat., Berlin 1928, S. 20, 211.
[479] Pressa 1928, S. 6f.
[480] S. Seul schreibt „dargestellt wurden das moderne (deutsche) Pressewesen, der Entstehungsprozess einer Tageszeitung, die Nachrichtenübermittlung und alle sonstigen technischen und wirtschaftlichen Aspekte der

Rheinufers untergebracht. In der Mitte des Ausstellungsgeländes befand sich das so genannte internationale Staatenhaus, in dem in einzelnen Sektoren 43 Staaten und der Völkerbund ihre Presse präsentierten. Es gab auch die „Sonderschauen der weltanschaulichen Gruppen", denen sich die evangelische, katholische, jüdische Sonderschau und das Haus der deutschen Arbeiterpresse zurechneten (letzteres unter Federführung der SPD). Im Museumsbau wurden Exponate zu Themen wie „Frau und Presse", „Akademiker und Presse", „Wetterdienst und Presse", „Presse und Städte", „Presse und Familienkunde" gezeigt[481]. Im Obergeschoss des Museumsbaus wurde die „Ausstellung der Reichsregierung und Reichsverwaltung" gezeigt, deren Gesamtleitung Dr. Kaisenberg aus dem Reichsministerium des Inneren und deren Gestaltung und Durchführung Dr. Redslob und dem Vertreter der Reichsbauverwaltung für die Reichsministerien, Gross, unterstanden[482].

Die Organisatoren der Ausstellung „Pressa" verfolgten mit dieser großen, internationalen Veranstaltung wichtige politische Ziele. Der Präsident des Organisationsteams, Konrad Adenauer, betonte in seinen Reden zur Eröffnung, zu den Schlussfeierlichkeiten und in den offiziellen Publikationen die Friedensmission der Ausstellung[483], die viele Völker miteinander verbinde. Im Vorwort zum Katalog und leicht verändert in seiner Eröffnungsrede am 12. Mai sagte Adenauer: „Eine internationale Kulturschau ist diese Ausstellung, auf der fast alle Nationen vertreten sind. Möge sie der Schauplatz geistigen Austausches unter den Kulturvölkern werden: ein Werkzeug des Friedens![484]". Leitgedanke seines Appells war es, Deutschlands Ansehen im Ausland wiederherzustellen und Deutschland als ein friedliches statt als ein militärisches Land zu präsentieren.
Sein Ziel entsprach der politischen Linie von Dr. Gustav Stresemann, der seit 1923 Außenminister Deutschlands war und danach strebte, nach dem Ersten Weltkrieg den Frieden zu sichern. Dieses Ziel war im Zusammenhang mit der Besetzung des Ruhrgebietes durch die belgisch-französischen Soldaten, die erst 1927 das Ruhrgebiet verlassen hatten, besonders aktuell. Stresemann suchte nach Versöhnung mit dem Ausland und insbesondere mit Frankreich[485], was ihm in gewisser Weise auch gelang, denn 1926 wurde Deutschland Mitglied des Völkerbundes. Stresemann unterstütze Adenauers Projekt „Pressa", wie sich aus seinem Telegramm zur Tagung des Internationalen Journalistenverbandes Anfang Juni 1928 ergibt. Dort schreibt er, die Ausstellung leiste einen guten Beitrag zum Frieden[486].

Presse (Redaktion, Anzeigenwesen, Verlag, Vertrieb, Verbandswesen der Presse, Papier und Fotografie, Drucktechnik und Hilfsmaschinen, Kommunikationsmittel wie Reichsbahn und Reichspost usw.). Daneben gab es eine umfassende Darstellung des deutschen Zeitschriftenwesens". Seul 2012, S. 59.

[481] Pressa 1928, S. 220, 225, 238, 241, 244. Es gab abgesehen davon weitere Themen zu Sonderschauen. Die vollständige Liste siehe im Pressa, Internationale Presse-Ausstellung Köln 1928, Amtlicher Aust.-Kat., Berlin 1928.

[482] Pressa 1928, S. 211.

[483] Adenauer, K., Die Pressa in Köln. Zur Eröffnung der Pressa, in: Berliner Tageblatt, Nr. 223, 12.05.1928, S.1; Adenauer, Presse und Pressa, in: Prismen. Blätter für Kultur- und Wirtschaftspropaganda, 3. Heft, 1928, S. 1; Schluß der Pressa, in: Frankfurter Zeitung, Nr. 772, 15.10.1928, S. 2.

[484] Pressa 1928, S. 13. Fast das gleiche, abgedruckt nach dem Original aus der „Kölner Zeitung" vom 12. Mai 1928, Nr. 262b s. Adenauer, K., Die Eröffnung der internationalen Presse-Ausstellung in Köln, in: Herzogenrath, W. (Hrsg.), Frühe Kölner Kunstausstellungen: Sonderbund 1912, Werkbund 1914, Pressa USSR 1928, Köln 1981, S. 214.

[485] vgl. Seul 2012, S. 61; Aynsley, J., Pressa, Cologne 1928. Exhibitions and publications design in the Weimar period, in: Design issues, Vol. 10, Nr. 3, 1994. Aynsley zit. nach Ribalta, J., (Hrsg.), Public photographic spaces: exhibitions of propaganda from "Pressa" to "The Family of Man", 1928 – 1955, Barcelona 2008, S. 85.

[486] vgl. Seul, S., 2012, S. 79. Nicht nur Adenauer und Stresemann betonten die friedensförderliche Funktion der Ausstellung. Entsprechend äußerte sich Dr. Ernst Esch, der Direktor der Kölner Messe. Im Katalog schreibt er über die Bedeutung der Beteiligung vieler Staaten, sie habe „sich nicht nur auf das tätige Interesse ausländischer Fachkreise, sondern auf die Erkenntnis amtlicher Stellen von der Bedeutung der „Pressa" für die Zusammenarbeit der Völker" gegründet. Zit. nach Pressa 1928, S. 61.

Verknüpft mit den außenpolitischen, wurden auch innenpolitische Ziele verfolgt. Infolge des erfolgreichen Dawes-Plans stabilisierte sich die deutsche Wirtschaft. Die Ausstellung bot eine gute Gelegenheit, die Erfolge der Wirtschaft insgesamt und insbesondere der Industrie vorzuführen und ausländische Investoren anzuziehen. Der Themenschwerpunkt der Ausstellung „Pressewesen" erlaubte es, die neusten Druckmaschinen zu präsentieren und außerdem darüber zu berichten, welche Transportmittel für die Auslieferung der Zeitungen und Zeitschriften zum Einsatz kamen[487]. Außerdem konnte sich Deutschland mit dem Thema „Druckerzeugnisse" als ein kulturell hochstehendes Land präsentieren und wiederum sein Ansehen steigern [488]. Darüber hinaus beabsichtigten die Veranstalter, die Presse- und Meinungsfreiheit in Deutschland unter Beweis zu stellen, um sich dem Ausland als ein demokratisches Land darzustellen.
Im Großen und Ganzen ging es den deutschen Organisatoren bei „Pressa" um Selbstdarstellung. Mit der Ausstellung wurden nicht nur kulturelle, sondern auch wirtschaftlich-politische Ziele verfolgt, ähnlich wie bei der Internationalen Landwirtschaftlichen Ausstellung in Dresden 1926. „Pressa" steht somit im Kontext mehrerer Ausstellungen, die seit dem Jahr 1922 in Deutschland veranstaltet worden waren, und setzt den „Messe-Boom" fort[489].
Da „Pressewesen" ein ziemlich weit gefasster Begriff ist, konnten die deutschen Veranstalter das Thema unschwer dazu zu benutzen, politische Probleme gegenüber dem Publikum anzusprechen. Aber auch die ausländischen Ausstellungsorganisatoren benutzten den unklaren Begriff zu Werbungszwecken für ihr Land. Schwerpunktmäßig ging es allen Ländern darum, ihre wirtschaftliche Potenz herauszustellen um Investoren anzuziehen. Eine Nebenrolle spielte auch der Tourismus[490]. Des Weiteren war es ein Anliegen der Länder, ihre politische Verfassung überzeugend darzustellen. So merkt die Historikerin Dr. Stephanie Seul an, der Katalog über den italienischen Pavillon umfasse zusätzlich zu den Angaben über das faschistische Pressewesen auch Informationen über die faschistischen Jugendorganisationen und die italienische faschistische „Landes-Schutz-Miliz", die mit dem Thema „Pressewesen" kaum etwas zu tun hatten[491].
In diesem Sinne ist auch der sowjetische Pavillon, der unter Lissitzkys künstlerischer Leitung gestaltet wurde, als reine Selbstdarstellung des neuen Sowjetstaates und des Kommunismus zu verstehen. Die Art der Gestaltung des Pavillons war für einen Besucher neu und völlig überraschend (siehe den Punkt „Beschreibung des Pavillons"). Die Ziele der sowjetischen Ausstellungsorganisatoren waren jedoch identisch mit den Zielen der deutschen Seite und den Zielen anderer Länder. Trotzdem und trotz der Anerkennung der künstlerischen Qualität der Ausstellungsgestaltung wurde der sowjetische Pavillon in erster Linie als Propaganda für die „Errungenschaften" des Sowjetkommunismus bewertet[492].

---

[487] In der Festgabe der Kölnischen Zeitung zur „Pressa" ist auffällig, wie gut die deutsche Wirtschaft präsentiert wurde, denn die Zeitschrift enthält sehr viele Abbildungen von Druckmaschinen sowie viel Werbung für die deutsche Industrie insgesamt. Besonders auffallend ist der zweite Teil mit mehreren Anzeigen der deutschen Banken. Beim Durchblättern gewinnt man den Eindruck, die ganze Ausstellung habe weniger mit dem Pressewesen zu tun als mit der Präsentation der deutschen Wirtschaft. Siehe „Festgabe der Kölnischen Zeitung zur Pressa, Köln, Mai bis Oktober 1928", Köln 1928.
[488] Die Veranstalter der Ausstellung verwiesen mehrmals auf die Tradition des deutschen Kulturlebens und betonten, dass das erste Buch auf der Welt die Gutenberg-Bibel gewesen war. Geradezu euphorisch äußerte sich der Schriftsteller Gustav Domel in seinem Artikel für die Festgabe dazu. Siehe Domel, G., Von Keilschrift zu Rotationsmaschine, in: Festgabe der Kölnischen Zeitung zur Pressa, Köln, Mai bis Oktober 1928, Köln 1928, S. 45-50.
[489] vgl. Hemken 1992, S. 109.
[490] Aynsley 1994. Zit. nach Ribalta, J., (Hrsg.), Public photographic spaces: exhibitions of propaganda from "Pressa" to "The Family of Man", 1928 – 1955, Barcelona 2008, S. 91.
[491] Seul 2012, S. 98, Anm. 145.
[492] Zitat aus einer Rezension aus dem Jahr 1928: „The first impression is brilliant. Excellent in technique. The arrangement, the organisation, the modern way it is constructed.... propaganda, propaganda, that is the keynote

Es ist aus den historischen Unterlagen nicht ersichtlich, wie und genau wann Lissitzky von den sowjetischen Offiziellen den Auftrag zur Pavillongestaltung bekommen hatte. Wie die russischen Kunsthistoriker Kancedikas und Jargina herausfanden, erwähnte Lissitzky den Auftrag für „Pressa“ erstmals in einem Brief vom 6. November 1926 an Čašnik, der bei UNOVIS sein Schüler gewesen war. In diesem Brief habe Lissitzky bei Čašnik angefragt, ob dieser an der Gestaltung des Pavillons bei „Pressa“ mitwirken wolle[493]. Ein weiterer russischer Kunsthistoriker, Rjazancev, weist darauf hin, Lissitzky sei Ende 1927 zum Leiter des künstlerischen Teams für die Gestaltung des Pavillons ernannt worden[494]. In der Forschungsliteratur[495] wird daher besonders betont, Lissitzky habe nur vier Monate Zeit gehabt, um den Entwurf zu erstellen, die Ausstellungsobjekte zu gestalten und sie vor Ort zu montieren. In Anbetracht der Vermutungen von Kancedikas und Jargina ist nicht auszuschließen, dass Lissitzky schon Ende 1926 die ersten Überlegungen zum Projekt angestellt hatte. Die Konkretisierung seiner Pläne dürfte ein Jahr später erfolgt sein. Zweifellos standen Lissitzky und sein Team unter großem Zeitdruck.
Dem Ausstellungskatalog zufolge erhielt Lissitzky den Auftrag über A.B. Chalatov, „dem Direktor des Staatsverlages in Moskau, Mitglied des Volkskommissariats für Unterricht und Mitglied der Allrussischen Zentralexekutive“[496]. Wer Chalatovs Vorgesetzter war und ihm erlaubte Lissitzky zu beauftragen, ist jedoch unklar. Da dem Komitee der Ausstellung „Pressa“ auch Olga Kameneva angehörte[497], deren Sympathie für die avantgardistischen Künstler schon oben erwähnt wurde[498], und Lunačarskij in den Jahren 1927-1928 immer noch der Vorsitzende des Volkskommissariats für Volksaufklärung war, ist es sehr wahrscheinlich, dass diese beiden Politiker sich für Lissitzky eingesetzt hatten. Zwar war er 1926 für die Internationale Ausstellung in Dresden nicht offizieller Vertreter der sowjetischen Künstler gewesen, sondern hatte den Auftrag privat, nämlich über S. Lissitzky-Küppers vermittelt bekommen, dennoch wurde er 1928 zum offiziellen Ausstellungsgestalter bei „Pressa“ bestellt. Das ist insbesondere unter Berücksichtigung des Umstandes erstaunlich, dass die russischen avantgardistischen Künstler insgesamt in der Sowjetunion allmählich einen Bedeutungsverlust erlitten, was auch Lissitzky betreffen sollte.
Lissitzky bekam den Auftrag für die Gestaltung des Pavillons bei „Pressa“ nachdem er 1927 erfolgreich den Katalog, die Exponate der Ausstellung und die Gestaltung der „Polygraphischen Allunionsausstellung“ in Moskau realisiert hatte. Dazu war es in ähnlicher Weise gekommen wie zu Dorners Auftrag für das „Abstrakte Kabinett“ in Hannover, nachdem dieser die Gestaltung des „Raumes für konstruktive Kunst“ in Dresden gesehen hatte. Chalatov ließ wissen, Lissitzky sei der künstlerische Leiter für den russischen Beitrag zu „Pressa“, nachdem die Offiziellen die „polygraphische Allunionsausstellung“ besucht und offenbar die Gestaltung als gelungen bewertet hatten.
Es ist hervorzuheben, dass Lissitzky mit dem Auftrag für „Pressa“ nicht aufgrund seiner Ausstellungsgestaltungen in Dresden und in Hannover betraut wurde, sondern aufgrund seiner Tätigkeit bei der sowjetischen, Polygraphischen Ausstellung. Vermutlich haben seine Erfolge in Deutschland beim offiziellen Auftrag für „Pressa“ zwar eine Rolle gespielt, von

---

of the Soviet Russian exhibitions, whether they be in Cologne or Dresden. And how well the Russians know how to achieve the visual effects their films have been showing for years!“. Zit. nach Aynsley 1994. Obwohl Aynsley sich auf den Katalog stützt, konnte ich im Katalog zum Pavillon diese Rezension nicht finden.

[493] Kancedikas, Jargina 2004, Č. 4 (übers.: Bd.4), S. 13.

[494] Rjasanzew, I., El Lissitzky und die „Pressa“ in Köln 1928, in: El Lissitzky, Aust.-Kat. Staatliche Galerie Moritzburg 1982, S. 72 ff.

[495] Buchloh, B., From Faktura to Factography, in: October, Vol. 30 (Autumn), 1984, S. 49.

[496] Angaben zu seinen Posten aus Pressa 1928, S. 301.

[497] Sie wird in der Liste der Mitglieder des Komitees genannt. Siehe Pressa 1928, S. 302.

[498] Siehe Kapitel über den „Raum für konstruktive Kunst“ 1926 in Dresden und das „Abstrakte Kabinett“ 1927 in Hannover.

größerer Relevanz war jedoch seine Arbeit in der UdSSR. Nicht zuletzt der Umstand, dass er bei der großen Allunionsausstellung mitwirken konnte und durfte, spricht dafür, dass er 1927-1928 bei den sowjetischen Politikern gut angeschrieben war.
Wahrscheinlich wurde Lissitzky außer von Kameneva und Lunačarskij auch von Beria unterstützt, der rechten Hand von Stalin und Chef der Geheimdienste (unter anderem auch der Säuberungen), wie der amerikanische Kunsthistoriker Peter Nisbet und die englische Kunsthistorikerin Christina Lodder vermuten [499]. Mit Rückendeckung von Lunačarskij, Kameneva und Beria gelang es Lissitzky, die künstlerische Leitung bei „Pressa" in den turbulenten, schwierigen kulturpolitischen Zeiten zu übernehmen und somit wurde er zum offiziellen Ausstellungsgestalter der Ausstellungen im Ausland.

Noch ein weiterer Aspekt der Entstehungsgeschichte des Pavillons ist hervorzuheben: Lissitzky erarbeitete die Gestaltung zusammen mit einem großen Team von Künstlern, die er bei UNOVIS und VChUTEMAS (ab 1926 in Moskau unter dem Namen "VChUTEIN") unterrichtet hatte[500]. Es überrascht, dass die sowjetischen Politiker es ehemaligen Studenten dieser Hochschulen, darunter einige der wichtigsten Vertreter der Avantgarde, erlaubten, als offizielle Vertreter der Sowjetunion bei „Pressa" aufzutreten. Das ist insbesondere erstaunlich im Hinblick auf den Bedeutungsverslust, den die Avantgardisten insgesamt erlitten hatten, sowie in Anbetracht des Umstandes, dass VChUTEMAS-VChUTEIN ebenfalls allmählich seine Bedeutung verloren hatte und im Jahr 1930 aufgelöst wurde. Hier zeigt sich die Widersprüchlichkeit der damaligen Kulturpolitik.
Wahrscheinlich spielte Lissitzky um 1928 kulturpolitisch eine eminente Rolle, sodass ihm erlaubt wurde, sein Team selbst auszuwählen und zu organisieren. Die sowjetischen Politiker gingen vermutlich davon aus, man werde von der Anerkennung von Lissitzkys Kunst allgemein und seiner Ausstellungsgestaltungen insbesondere durch das deutsche Publikum profitieren. Ein weiterer Faktor dürfte ins Gewicht gefallen sein: Etwa um das Jahr 1928 erlebten die ehemaligen Schüler von VChUTEMAS-VChUTEIN einen Paradigmenwechsel, den der Kunsthistoriker Benjamin H.D. Buchloh in seinem herausragenden Artikel „From Faktura to Factography" und Ekaterina Dëgot' in ihren Arbeiten beschrieben haben[501]. Infolge der künstlerischen Diskussionen und der Popularität der Produktionskünstler Anfang der zwanziger Jahre änderten diese Künstler gegen Ende der Zwanziger Jahre ihr Kunstkonzept: Fotomontage und Fotografie gewannen an Bedeutung, an Stelle der abstrakten, nicht-figurativen Bildelemente[502]. Lissitzkys Künstlerkollegen im Team bei „Pressa" sahen keinen Widerspruch zwischen den Kunstwerken, die sie vor ihrer Arbeit am Pavillon „Pressa" geschaffen hatten und denen, die sie während der Anfertigung der Ausstellungskompositionen für diesen Auftrag schufen. Für sie war die Gestaltung von „Pressa" die logische Fortsetzung und Weiterentwicklung ihrer künstlerischen Arbeit vom Anfang der zwanziger Jahre. Das Potenzial von Fotografie und Plakaten mit deren direkter Ansprache eines Betrachters war den bei „Pressa" mitwirkenden Künstlern bewusst geworden. Dazu zählten etwa Naumov, Kulagina, Sen'kin, Borisov, Prusakov, die zum Ende der zwanziger Jahre überwiegend mit

[499] Siehe Nisbet, P., Eine Einführung zu El Lissitzky, in: Nobis, N. (Hrsg.), El Lissitzky. Retrospektive, Aust.-Kat. Sprengel-Museum Hannover, Frankfurt am Main 1988 und die Anmerkung im Artikel von Y.A. Bois, der sich auf Christina Lodder stützt. Vgl. Bois, Y. A., El Lissitzky: radikale Reversibilität, in: Gaßner (Hrsg.), Konstruktion als Utopie, Marburg 1992, S. 46, Anm. 1. Es muss noch aufgeklärt werden, ob Lissitzky tatsächlich Tscheka-Agent gewesen sein könnte, wie Naum Gabo behauptete, auf den Lodder sich stützt.
[500] Die vollständige Liste aller mitwirkenden Künstler siehe in Union der Sozialistischen Sowjet-Republiken, Aust.-Kat. des Sowjet-Pavillons auf der Internationalen Presse-Ausstellung Köln 1928, Köln 1928.
[501] Buchloh, B., From Faktura to Factography, in: October, Vol. 30 (Autumn), 1984, S. 82-119; Dëgot', E., Ėstetičeskaja revoljucija kul'turnoj revoljucii ili Konceptual'nyj realism (übers.: Ästhetische Revolution während der Kulturrevolution oder der konzeptuale Realismus), in: Naše nasledie (übers.: Unser Erbe), H. 93-94, 2010. http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/9412.php (Letzter Zugriff 16.10.2018)
[502] Das ist nur eine grobe Zusammenfassung der Konzeptänderung. Ausführlicher s. bei Buchloh und Dëgot'.

Plakaten (auch mit politischem Inhalt, Agit-prop) und Fotografie arbeiteten. Sie benutzten Fotomontage, ein künstlerisches Mittel, mit dem sich Realität vermeintlich dokumentieren ließ und das aufgrund der Reproduzierbarkeit einem breiten Publikum zugänglich war. Die Kunstkonzepte dieser und anderer Künstler, die sich mehr und mehr der Fotomontage widmeten, beeinflussten Lissitzky bei der Gestaltung von „Pressa". Was aus heutiger Perspektive widersprüchlich erscheint, nämlich, dass die Gestaltung der „Pressa" viele avantgardistische Merkmale aufweist, obwohl die Avantgardisten politisch nicht mehr von Bedeutung waren, scheint für die sowjetischen Politiker und die Künstler der damaligen Zeit nicht widersprüchlich gewesen zu sein.
Die künstlerische Gestaltung des sowjetischen Pavillons bei „Pressa" ist somit nicht nur Lissitzkys Arbeit, sondern das Werk eines großen Ausstellungsteams unter seiner künstlerischen Leitung. Insofern der Pavillon eine kollektive statt der individualistischen Arbeit nur eines Autors war, drückte er die kulturpolitischen Überzeugungen der damaligen Zeit aus, nämlich dass das Kollektiv wichtiger ist als ein Individuum. Trotzdem finden sich im Katalog zum Pavillon die Namen einiger Künstler, die einzelne Ausstellungskompositionen ausgeführt hatten, was dem Kollektivitätsprinzip widerspricht. Offensichtlich war die Darlegung der Autorenschaft für Lissitzkys Team noch von Bedeutung[503].
Lissitzky arbeitete bei „Pressa" mit Plakatgestaltern, Architekten, Bühnen- und Dekorationsgestaltern, mit Fotografen, mit Künstlern vieler unterschiedlicher Kunstgattungen zusammen, die sich als Designer oder „Gestalter" im weiten Sinne dieses Wortes verstanden.

Der sowjetische Pavillon bei „Pressa" fand sowohl in künstlerischen als auch in politischen Kreisen große Beachtung. Lissitzky und sein Team bekamen viel Lob und viel Anerkennung. Trotzdem war Lissitzky mit seiner Arbeit unzufrieden, worüber er in einem Brief an den Architekten und Freund J.J. Oud vom 26. Dezember 1928 berichtete[504]. In diesem Brief erklärte er, er habe wenig Zeit gehabt, um sein Projekt erfolgreich zu realisieren. In einem Brief an Sophie Lissitzky-Küppers vom 14. April 1928, den er während der Arbeiten an der Ausstellungsgestaltung geschrieben hatte, beschwerte er sich über die finanziellen Probleme vor Ort in Köln[505]. Außerdem habe der Ausstellungsraum andere Ausmaße als ihm zuvor mitgeteilt worden war. Aus beiden Briefen geht jedoch nicht hervor, ob Lissitzky aufgrund der politischen, propagandistischen Inhalte von seinem Projekt nicht überzeugt war. Zwar bezeichnete er die realisierte Gestaltung abwertend als „Theaterdekoration", geht im Brief an Oud jedoch nicht auf den politischen Inhalt der Ausstellung ein.

2. Beschreibung des Pavillons

Eingehende Informationen darüber, was und wie im sowjetischen Pavillon bei „Pressa" ausgestellt wurde, finden sich in dem von Lissitzky gestalteten Katalog. Dieser enthielt Beschreibungen des Kultur- und Presseleben in der UdSSR und einen Leporello, bestehend

[503] Die Kunsthistorikerin M. Tupitsyn geht in ihrem Artikel darauf ein, wer der Hauptgestalter des so genannten „Fotofries" des Pavillons war. Sie vertritt die Ansicht, Sen'kin und nicht Lissitzky habe dabei eine große Rolle gespielt. Siehe dazu Tupitsyn, Zurück nach Moskau, in: Tupitsyn, M., (Hrsg.), El Lissitzky. Jenseits der Abstraktion - Fotografie, Design, Kooperation, Aust.-Kat. Sprengel-Museum Hannover, München 1999, S. 35f. Ich werde im Weiteren jedoch „Lissitzky" als Autor nennen, damit mit berücksichtigend, dass er zusammen mit einem großen Kollektiv von Künstlern arbeitete. Auf die Frage der Autorenschaft werde ich im Weiteren nicht mehr eingehen, da sie den Rahmen des Dissertationsthemas sprengen würde.
[504] Lissitzky, E., Brief an Oud vom 26.12.1928, in: Lissitzky, E., Proun und Wolkenbügel, Dresden 1977, S. 135f.
[505] Lissitzky-Küppers 1967, S. 81f.

aus einer Montage von schwarz-weiß Fotos, roten Nummerierungen einiger Ausstellungsstücke und rot geschriebenen politischen Losungen. Diese Fotomontage, die etwa 20 Zentimeter hoch und 231 Zentimeter lang ist, zeigt sowohl einige Ausstellungsräume als auch Darstellungen von Arbeitern und Bauern. Das erste Bild des Leporellos gibt ein Portrait von Lenin und dessen Ausspruch: „Die Zeitung ist nicht nur ein kollektiver Propagandist und Agitator, sondern auch ein kollektiver Organisator“ (Abb. 43). Der Leporello zeigt Arbeiter und Bauern bei verschiedenen Aktivitäten: beim Lesen und Schreiben, während einer Versammlung im Gespräch, Arbeiter an der Werkbank und Bauern mit Pflug. Zwar gewinnt man aus dem Bildmaterial des Leporellos einige Informationen über die Ausstellung, für deren Beschreibung eignet er sich insofern wenig, als er ein eigenständiges Kunstwerk ist. Mit dem Leporello wollte Lissitzky „den Inhalt des Sowjetpavillons vorüberziehend zeigen“, wie es im Katalog heißt. Er bezeichnete den Leporello als „Typographische Kinoschau“[506]. Es handelte sich um keine fotographische Dokumentation der Ausstellung, sondern um eine Art vom Minifilm[507].

Der Katalog enthält auf Seite 3 den Ausstellungsplan mit einer nummerierten Liste der Ausstellungskompositionen[508] (Abb. 41). Dieser Plan zeigt einen annährend trapezförmigen Grundriss des Pavillons. Auf seiner Grundfläche ist ein gerader Korridor auszumachen, der sich bis zum Stern und darüber hinaus zieht, sowie zwei Querflure: ein breiterer liegt vor dem Stern und ein schmalerer dahinter. Entlang dieser Grundstruktur waren die Objekte unregelmäßig angeordnet. Meist waren sie diagonal, d.h. schräg zu den Wänden gestellt, wodurch die Gestaltung dynamisch wurde. Der Pavillon umfasste keine geschlossenen, kleinen Räume, sondern nur eine große, untergliederte Grundfläche.

Blickpunkte auf dem Plan sind der „Große Stern“[509] in der Mitte des Pavillons, der Leseraum im Eingangsbereich, die Estrade, und die Abteilung „Lenin als Journalist“ (Abb. 41). Die Abteilung, wo Filme über Presse- und Kulturleben der Sowjetunion ausgestrahlt wurden[510], und die Abteilung „Lenin als Journalist“ befanden sich auf einer Estrade, waren also angehoben[511].

Im Plan sind die Objekte nummeriert. Dieser Nummerierung folgend werden im Weiteren die Exponate beschrieben. Die Nummerierung lässt darauf schließen, dass Lissitzky einen Rundgang in eben dieser Abfolge vorgesehen hatte. Da er jedoch keine Angaben und keine genauen Informationen zur Bewegungsrichtung gab, kann dies nur eine Vermutung sein. Während Lissitzky ansonsten immer die Bewegungsrichtung vorgab, im Falle des Pavillons jedoch keine Angaben dazu machte, ist anzunehmen, dass mit der Nummerierung keine strenge Bewegungsrichtung für einen Rundgang gemeint war, anders als im „Prounen“-Raum in Berlin 1923 oder in Dresden und Hannover 1926-1927. Ein Besucher durfte und konnte sich frei bewegen und entscheiden, in welcher Reihenfolge er sich die Exponate anschaute.

In der Mitte des Pavillons befand sich eine auf drei Punkte gestützte sternförmige Struktur, ein mit rotem Stoff bespanntes Gerüst. Sie war von zwei Ringen umspannt, die in unterschiedlicher Höhe an Drahtseilen hingen, die an der Decke befestigt waren. In der Mitte des Sterns schwebten Sichel und Hammer. Der obere Ring trug die Inschrift „Dorfsowjet-

[506] Union der Sozialistischen Sowjet-Republiken 1928, S. 16.

[507] Dennoch werde ich mich im Weiteren in erster Linie auf die Fotoaufnahmen aus dem Leporello stützen, da sie einige Raumausschnitte gut darstellen.

[508] Unter „Ausstellungskompositionen“ verstehe ich hier und im Weiteren die Anordnung von Elementen zu bestimmten Themen.

[509] Dieser und weitere Begriffe in Anführungsstrichen sind dem Text des Katalogs entnommen.

[510] Pressa 1928, S. 307.

[511] Die Anordnung dieser Abteilung auf einer Estrade ergibt sich erstens aus dem Ausstellungsplan, zweitens aus dem Hinweis im Katalog. Dort heißt es über die Gesamtausgaben von Lenins Werken: „In den an der Estrade untergebrachten Glasschränken sehen wir Musterexemplare dieser Ausgaben“. Union der Sozialistischen Sowjet-Republiken 1928, S. 72. Außerdem siehe die Beschreibung der „Lenin-Ecke“ noch auf Seite 68.

Stadtsowjet“ in russischer, deutscher, französischer, englischer Sprache. Die Inschrift auf dem zweiten Ring – in eben diesen Sprachen verfasst – lautete „Sowjetkongresse“. Über dem Stern war an der Decke eine „Deckenellipse“[512] angebracht, an der sich sechs Glaskugeln befanden, die, dem Katalog zufolge, die sechs autonomen, sowjetischen Republiken symbolisierten[513] (Abb. 44, 45). An der „Deckenellipse“ war in deutscher Sprache zu lesen „Proletarier aller Länder, vereinigt Euch!“. Im Eingangsbereich links vom Stern standen sogenannte „Transmissionen“- sechs große sich bewegende Bänder, wie sie beim Rotationsdruck Verwendung fanden. Die „Transmissionen“ informierten über die Wirtschaft in der UdSSR. Neben den „Transmissionen“ waren von der Decke bis zum Boden Seile gespannt, zwischen denen Plakattafeln zu dieser Thematik angebracht waren (Abb. 45).
Im Eingangsbereich befanden sich weiterhin die historische Abteilung, die der Entwicklung des Pressewesens gewidmet war, sowie Ständer zu den Themen „Gewerkschaften“ und „Sozialistischer Aufbau des Dorfes“. In der historischen Abteilung wurde die Rolle der sowjetischen Zeitungen und Zeitschriften hervorgehoben, wohingegen die Anmerkungen zum Pressewesen unter den russischen Kaisern nur der deutlichen Abgrenzung dienten. Es wurde unter anderem betont, dass das Pressewesen vor der Oktoberrevolution der Zensur unterworfen gewesen war. Unerwähnt blieb jedoch der Fortbestand der Zensur auch nach der Oktoberrevolution.
Hinter dem Großen Stern und halb so groß wie dieser befand sich die Landkarte der UdSSR. Außerdem gab es dort Ständer mit Informationen über die sowjetischen Republiken, eine Abteilung zum Thema „Lenin als Journalist“ und eine Fläche, auf der Filme über die Republiken der Sowjetunion gezeigt wurden. Wie erwähnt, befanden sich die Abteilungen „Lenin als Journalist“ und ein Raum für Filmvorführungen auf einer Estrade.
Hinter dem großen Stern, unter der Decke und entlang der ganzen Wand im großen Saal war an der Wand ein „Photographischer Fries“ mit 24 Meter Länge und 3,5 Meter Höhe[514] angebracht worden, bestehend aus mehreren großen Portraits von Arbeitern und Bauern, die „auf ein transparentes Netz aufgespannt war“ und vor der Wand stand, wie im Katalog beschrieben[515]. Die Fotoaufnahmen waren schwarz-weiß. Die Wand hinter der großen Fotografie trug die farbige Inschrift „Die Erziehung der Massen ist die Hauptaufgabe der Presse in der Übergangszeit vom Kapitalismus zum Kommunismus“ (Abb. 47, 48).
In der Mitte der Ausstellungshalle, rechts vom Großen Stern, waren das Ausstellungsbüro und eine Informationsstelle in einem abgeteilten Bereich untergebracht. Davor und vor dem „Leseraum“[516] befand sich ein Verkaufsstand.
Der Leseraum wurde von einer zentralen Tischkonstruktion in offener Kreisform beherrscht, wo auf gebogenen Platten in zwei Ebenen Bücher und Zeitschriften ausgelegt waren. Über dem Tisch, in der Mitte der Öffnung, war an der Decke ein Gerüst befestigt. In das Gerüst waren Zeitungen eingespannt. Für Leser standen rund um die untere gebogene Platte zahlreiche Stühle bereit. An einer Wand waren in Regalen Portraits herausragender Persönlichkeiten angebracht, entlang der anderen Wand zogen sich bestückte Bücherregale und Ablagen für Bücher, Magazine und Ähnliches (Abb. 49).
Gegenüber dem Verkaufstand befand sich die Abteilung zum Thema „Post und Presse“, in der gezeigt wurde, mit welchen Transportmitteln Zeitungen und Zeitschriften an die Leserschaft geliefert wurden. In demselben Korridor, rechts an der Wand, war eine große Karte

[512] Material und Befestigungsart der „Deckenellipse“ sind aus dem Katalog und den Fotoaufnahmen nicht ersichtlich.
[513] Union der Sozialistischen Sowjet-Republiken 1928, S. 25. Im Katalog findet sich die ausführliche Beschreibung und Deutung dieser Komposition
[514] Angaben zu den Maßen aus Grohn, El Lissitzky als Ausstellungsgestalter, in: Nobis, N. (Hrsg.), El Lissitzky. Retrospektive, Aust.-Kat. Sprengel-Museum Hannover, Frankfurt am Main 1988, S. 232. Im Katalog zum Pavillon werden die Maße nur für einen Gliedteil des Frieses genannt. Ein Gliedteil betrug 3,4 x 3.8 Meter.
[515] Union der Sozialistischen Sowjet-Republiken 1928, S. 26.
[516] Bezeichnung aus „Union der Sozialistischen Sowjet-Republiken 1928“.

angebracht, die die Karte TASS zeigte. Auf dieser Karte hoben zusätzliche „Lichtsignale“ einzelne Punkte hervor[517]. Sie veranschaulichten die Anzahl der Büros von TASS weltweit[518] (Abb. 50).
In der nächsten Abteilung, angrenzend an die Karte TASS, wurden Ausstellungskompositionen gezeigt, die dem Thema „Gesellschaften“ gewidmet waren. Es handelte sich hierbei um Organisationen wie die „Kinderfreunde“, die sich um verwahrloste Kinder kümmerte und ihnen Zugang zu Kinderbüchern und Kinderzeitungen und Zeitschriften ermöglichte (Abb. 49). Eine weitere Gesellschaft hieß „Nieder mit dem Analphabetentum“, deren Ziel die Beseitigung des Analphabetentums war. Diese Gesellschaft wurde durch zwei aufeinander gestellte Zylinder präsentiert. Der obere Zylinder zeigte anhand der Statistik für die Jahre 1927-28 die Anzahl der Analphabeten, während die Zahlen für 1935-36 prognostizierten, wie viele Menschen mit Hilfe der Gesellschaft würden lesen und schreiben können[519]. Oben auf dem breiteren Zylinder standen zwei Holzfiguren, die einen Arbeiter und einen Bauern symbolisierten (Abb. 49).
Des Weiteren wurde die Gesellschaft der „Gottlosen“ vorgestellt, die Zeitschriften und Literatur zum Atheismus in der Sowjetunion verbreitete, sowie die Gesellschaft zur Förderung von Flugwesen, Chemie und Wehrhaftigkeit der UdSSR.
Rechts vom „Leseraum“ schließlich befanden sich die Abteilungen zu den Themen „Korrespondentenbewegung“, „Rote Armee“ und „Staatsverlag“.
In der Abteilung über die Korrespondentenbewegung war die große Figur eines Mannes zu sehen, mit Schirmmütze auf dem Kopf und mit Hemd und Hosen bekleidet. Das rechte Bein war leicht gebeugt und etwas vorgestellt, wie in einer Schrittbewegung. Er hatte beide Arme leicht gebeugt und angehoben. Mit beiden Händen stemmte er ein langes Stück Metall, das eine Eisenbahnschiene sein könnte. Die gerunzelten Augenbrauen, die zusammengepressten Lippen und die gerade Nase gaben dem Gesicht einen konzentrierten und strengen Ausdruck (Abb. 51). Die Figur war von Schülern der Metallwerkstätte in VChUTEIN nach Simons Entwurf aus Eisenblech gehämmert und genietet worden[520]. „Der eiserne Mann“[521] verkörperte ein Mitglied der Gruppe der Korrespondenten, zu denen nicht nur professionelle Journalisten, sondern auch nicht speziell dafür ausgebildete Bauern, Arbeiter und Soldaten gehörten, die ihre Berichte in verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften veröffentlichen konnten und durften. Mit der Darstellung nur eines einzelnen Korrespondenten sollte, der Intention der Ausstellungsmacher zufolge, die große Masse der Korrespondenten symbolisiert werden, vor allem die Korrespondentenbewegung insgesamt, „eine mächtige, allumfassende Bewegung der öffentlichen Kontrolle“, „organisierte Heranziehung der Massen zur Kritik an unserer Aufbauarbeit“, „die wichtigste und mächtigste Form der Verbindung der Presse mit den Massen und ein prägnanter Ausdruck der proletarischen Demokratie im Sowjetstaat“, wie diese Bewegung im Katalog beschrieben ist[522]. Zu beiden Seiten der Figur befanden sich vier “Gitterzylinder“ mit statistischen Angaben über das Wachstum der Korrespondentenbewegung. Es gab dort außerdem zwei Tafeln, auf denen die Struktur der Korrespondentenbewegung schematisch wiedergegeben war. Die Korrespondenten arbeiteten

[517] Leider enthält der Katalog keine weiteren, ausführlicheren Angaben zu dieser Beleuchtung. Union der Sozialistischen Sowjet-Republiken 1928, S. 86. Diese Abteilung bot zusätzlich Materialien über die Tätigkeit der TASS während des Bürgerkrieges. Im Katalog heißt es auf derselben Seite: „Außer der großen Karte enthält diese Abteilung auch noch das Material, das die Arbeit der Agenturen im Bürgerkrieg illustriert, wo sich diese nicht nur mit der Sammlung und Verbreitung von Nachrichten befaßten, sondern auch agitatorische und propagandistische Funktionen ausübten“. Auch an diesem Beispiel ist zu sehen, wie groß die Bedeutung propagandistischer Inhalte war.
[518] Union der Sozialistischen Sowjet-Republiken 1928, S. 86.
[519] Der obere Zylinder zeigte ein Schild mit der Jahreszahl 1936, da der Gesellschaft zufolge in diesem Jahr das Analphabetentum beseitigt sein würde. Union der Sozialistischen Sowjet-Republiken 1928, S. 47.
[520] Union der Sozialistischen Sowjet-Republiken 1928, S. 55.
[521] Bezeichnung aus Union der Sozialistischen Sowjet-Republiken 1928, S. 54.
[522] Union der Sozialistischen Sowjet-Republiken 1928, S. 54.

sowohl für die zentrale Zeitung „Pravda“, als auch für die lokalen Bezirkszeitungen und Zeitschriften, wie das Schema veranschaulichte[523].
Die Abteilung für die Korrespondentenbewegung war durch eine Stell- und Trennwand unterteilt, auf der Ausschnitte aus Wandzeitungen angebracht waren. Außerdem waren in dieser Abteilung zwei große Drehtrommeln aufgestellt, eine schwarz, die andere grau gefärbt (Abb. 51). Die graue Drehtrommel war dem Thema „Arbeiterkorrespondentenbewegung“ und die schwarze der „Dorfkorrespondentenbewegung“ gewidmet. An beide Trommeln waren Briefe von Bauern geheftet. In diesen Briefen beschwerten sie sich über schwierige Lebensumstände und machten dafür bestimmte Personen verantwortlich. Die Zeitungen bewerteten diese Briefe und zogen „Folgen“ aus diesen Beschwerden. Unter den „Folgen“ führt der Katalog auf: „Beseitigung von Mißständen, Entfernung und Bestrafung der schuldigen Amtspersonen, Schaffung neuer Gesetze usw. ...“[524]. Im oberen Teil der Trommel war das Gesicht entweder eines Bauern (in der schwarzen Trommel) oder eines Arbeiters (an der grauen Trommel) abgebildet. Je nach der politischen Wirkung des Briefes, die dieser erzielt hatte, unterschied sich der Gesichtsausdruck der dargestellten Person[525].
Eine weitere Abteilung war dem Thema „Pressa und die Rote Armee“ gewidmet. In diesem Falle waren die Figuren auf fünf flache Zylinder gezeichnet und nahmen deren gesamte Oberfläche ein. Sie „wurden auf Zelluloid auf einem Hintergrund aus Rotarmistenzeitungen gezeichnet“[526]. Auf einer Seite konnte man die Soldaten in „Reih und Glied“, auf der anderen Seite „außer Dienst“ sehen, wie es im Katalog heißt (Abb. 51).
Andere Ausstellungsexponate zeigten den Unterschied zwischen der Armee unter den russischen Kaisern und nach der Oktoberrevolution. Sie informierten darüber, dass Analphabeten in der Armee lesen und schreiben lernen, dass der Dienst von 4 Jahren unter den Kaisern auf 2 Jahre reduziert war, dass das Gesundheitswesen sich verbesserte, dass die Soldaten nach der Dienstzeit eine aktive Rolle in den städtischen und dörflichen Sowjets spielten. Weitere Exponate waren großformatige Zeitungsausschnitte, Diagramme und Statistiken zum Wirkungsbereich der Roten Armee.
Im Zentrum der Abteilung für den Staatsverlag der Sowjetunion befand sich eine bemerkenswerte Ausstellungskomposition: ein großer Globus und davor sechs Zylinder (Abb. 50). Die Bänder an den Zylindern unterhalb des Globus erinnerten an eine Rotationsmaschine. An der Halterung des Globus‘ war Lenins Parole „das Buch den Massen“ zitiert. Auf einer Wandtafel in dieser Abteilung waren die vom Staatsverlag herausgegebenen Zeitschriften aufgeführt.
Höchstwahrscheinlich befanden sich in dieser Abteilung die Ausstellungskompositionen zum Thema Literaturwesen in der UdSSR[527]. In der Abteilung wurden verschiedene Diagramme gezeigt. Eine Gruppe aus zwei Diagrammen zeigte die Zunahme der Buchproduktion und der Verlage. Eine andere Gruppe veranschaulichte die Verbreitung von Büchern durch Bücherläden sowie durch ein Netz von Bibliotheken. Hier fanden sich auch Diagramme zur Herstellung sowohl von wissenschaftlichen wie auch von populärwissenschaftlichen Büchern. Es wurden hier Fotoaufnahmen von „Lesertypen“ gezeigt, das heißt von Arbeitern und Bauern jeden Alters, jeder Nationalität [528] (Abb. 52). Mit den Informationen über den

[523] Union der Sozialistischen Sowjet-Republiken 1928, S. 55.
[524] Union der Sozialistischen Sowjet-Republiken 1928, S. 56.
[525] Union der Sozialistischen Sowjet-Republiken 1928, S. 56.
[526] Union der Sozialistischen Sowjet-Republiken 1928, S. 49.
[527] Die genaue Anordnung dieser Abteilung lässt sich anhand der historischen Fotoaufnahmen schwer rekonstruieren. Ich vermute, dass diese Abteilung sich in der Nähe der Ausstellungskomposition „Staatsverlag der RSFSR“ befand, da sie thematisch gut dazu passte. Außerdem zeigte der Leporello im Katalog diese Abteilung auf einer Seite mit der Abbildung der Komposition „Staatsverlag“. Details der Anordnung in dieser Abteilung sind noch zu überprüfen.
[528] Union der Sozialistischen Sowjet-Republiken 1928, S. 103f.

Staatsverlag und die Buchproduktion in der UdSSR endete der Rundgang durch den Ausstellungspavillon.

3. Politische Inhalte als Ausstellungsthema

Nach Beschreibung der ausgestellten Objekte im sowjetischen Pavillon bei „Pressa“ ist zu fragen, welches grundlegende Thema die Ausstellung hatte. Dabei sind folgende Feststellungen von Belang: Zentrales Anliegen der Ausstellung war die Propagierung der Überlegenheit des sowjetischen politischen Systems in allen Bereich des gesellschaftlichen Lebens. Vordergründig ging es natürlich um das Pressewesen in der UdSSR, das heißt um Anzahl, Umfang, inhaltliche Ausrichtung und Zielgruppen gedruckter Publikationen. Daher zeigten viele Exponate Ausschnitte aus den damals aktuellen sowjetischen Zeitungen und Zeitschriften, und in der historischen Abteilung am Anfang des Rundganges wurde die Entwicklung des Pressewesens nachvollzogen. Eine genauere Betrachtung lässt erkennen, dass es viel mehr um die Inhalte der Zeitungen und Zeitschriften ging. Im Zentrum stand die Absicht, die Vorzüge des sowjetischen Systems herauszustreichen, durch das die Bevölkerung der UdSSR glücklicher sein werde. Zu diesem Zweck wurden in der Ausstellung die Unterschiede zwischen dem gesellschaftlichen Leben unter den Kaisern und unter den Bolschewiki hervorgehoben.
Folgerichtig lag in der historischen Abteilung das Augenmerk vorrangig auf dem Unterschied zwischen den unter den russischen Kaisern und den nach der Oktoberrevolution herausgegebenen Zeitungen und Zeitschriften. Die historische Abteilung war nicht als chronologische Dokumentation der Entwicklung des Pressewesens angelegt. Vielmehr stand im Vordergrund, um wieviel besser die Bedingungen für Journalisten nach der Oktoberrevolution waren. Es wurde nicht nur gezeigt, wie viele Zeitungen und Zeitschriften in den einzelnen Bundesrepubliken erschienen, sondern auch hervorgehoben, dass in der UdSSR viele Völkerschaften leben und dass ihnen mit Toleranz begegnet wird. Durch den Hinweis im Katalog auf die Filialen der TASS weltweit wurde nicht nur deren Vielfalt herausgestellt, sondern die Weltoffenheit der UdSSR demonstriert[529].
Als Voraussetzung für eine Antwort auf die eingangs formulierte Frage ist zu klären, wie die Ausstellungsmachern den Begriff „Presse“ und deren gesellschaftliche Funktion verstanden. Hier sind Lenins Aussagen heranzuziehen, die im Leporello des Katalogs und in der Inschrift auf der Wand mit dem „Photographischen Fries“ zitiert werden: „Die Zeitung ist nicht nur ein kollektiver Propagandist und Agitator, sondern auch ein kollektiver Organisator“. An der Wand mit dem „Photographischen Fries“ steht entsprechend: „Die Erziehung der Massen ist die Hauptaufgabe der Presse in der Übergangszeit vom Kapitalismus zum Kommunismus“. Das Pressewesen wurde somit politisch begriffen als ein Instrument der Erziehung und Organisierung der Kollektive. Es war durch seine gesellschaftliche Funktion definiert, und daher traten seine politische Bedeutung und seine politische Rolle in den Vordergrund.
Aus der gesellschaftspolitischen Aufgabe des Pressewesens leitet sich die besondere Bedeutung der Beziehung zwischen Mensch und Presse ab. Dabei steht als Besonderheit im

[529] Die Land- und Weltkarten im Pavillon insgesamt sprechen meiner Meinung nach für diese Intention der Ausstellungsmacher. Die UdSSR wollte sich als ein aufgeschlossenes Land präsentieren. Die bolschewistische Regierung suchte nach Partnerschaften, nach dem Dialog mit anderen Ländern. Meine Annahme wird durch ein Zitat von A. Chalatov aus dem Katalog bestätigt: „Jede genaue, ausführliche und allseitige Information über die gewaltige schöpferische Arbeit in der UdSSR bringt uns den anderen Ländern näher und festigt unsere gegenseitigen friedlichen und freundschaftlichen Beziehungen. Die Sowjetunion hofft durch ihre Beteiligung an der „Pressa“ noch einen Stein in das Fundament des allgemeinen Friedens eingefügt zu haben, des Friedens, für den die gesamte Sowjetpresse unermüdlich kämpft und dessen wichtigste Vorbedingung die aktive Zusammenarbeit der gesamten Weltpresse ist“. Zit. nach Union der Sozialistischen Sowjet-Republiken 1928, S.5.

Zentrum, dass die Leserschaft nicht nur das Gedruckte liest, sondern selbst schreibt, dass sie also aktiv wird.
Nicht nur professionelle Journalisten und Korrespondenten, sondern Bauern und Arbeiter konnten und durften daher zum Pressewesen beitragen. In der Ausstellung fand dieser Aspekt in den Abteilungen „Gewerkschaften", „Gesellschaften", „Korrespondentenbewegung", „Rote Armee" seinen Ausdruck. In allen diesen Abteilungen spielte die Interaktion von Menschen und Presseorganen eine Schlüsselrolle. Mit „Interaktion" meine ich hier nicht nur die Teilnahme der Bauern und Arbeiter an der Gestaltung des Presseprodukte, sondern auch ihre wichtige Funktion als Kontrolleure des gesellschaftlichen Lebens durch den Inhalt ihrer Beiträge. Im Katalog gibt es mehrere Hinweise darauf, dass durch die Briefe von Bauern und Arbeitern verschiedentlich Personen vor Gericht kamen. Es heißt dort zum Beispiel: "Im Laufe eines einzigen Jahres wurden auf Grund von an eine Gouvernementsbauernzeitung gerichteten Bauernkorrespondentenbriefen 150 Personen ihres Amtes enthoben, 225 vor Gericht gestellt, 35 auf administrativem Wege bestraft, 3 aus der Kommunistischen Partei ausgeschlossen und in 317 Fällen die nötigen Maßnahmen zur Beseitigung der Mißstände getroffen"[530]. Die Briefe verstärkten also die Rolle der Presse als Erziehungsorgan[531].
Außerdem konnte die Leserschaft die Arbeit der Zeitungen und Zeitschriften mittels der Leserkonferenzen und „Gerichtssitzungen", d.h. inszenierten Sitzungen der Redaktion mit ihrer Leserschaft, überprüfen[532]. Bei den Leserkonferenzen berichtete die Redaktion einer Zeitung oder Zeitschrift über ihre Arbeit und im Anschluss wurde darüber diskutiert.
Da der Komplex „Mensch–Pressewesen" auch in anderen Abteilungen thematisch war, ist zu analysieren, wie Menschen in der Ausstellung dargestellt wurden.
Der Fokus der Ausstellung lag nicht auf der Darstellung des Individuums, sondern eines Menschentypus' als Vertreter der sowjetischen Bevölkerung. Auf dem „Photographischen Fries", in der Figur eines Korrespondenten oder eines Rotarmisten, auf den großformatigen Fotoaufnahmen auf den Trennwänden oder in dreidimensionalen Figuren oder auch in den Abbildungen im Leporello des Katalogs ist ein Menschentypus zu sehen – freundlich lächelnd und mit unterschiedlichen Tätigkeiten befasst. Diesem Typus lassen sich Frauen und Männer, Kinder und Erwachsene zurechnen. Sie sind Bauer oder Arbeiter, Soldat oder Seemann. Die Dargestellten verkörpern einen Menschentypus, unabhängig von sozialer Herkunft, Geschlecht oder Alter.
Dieser Menschentypus ist durch die Art der Darstellung charakterisiert. Der Gesichtsausdruck spiegelt meistens Zufriedenheit wider, die Person ist aktiv und beschäftigt. Die Aufnahmen des „Photographischen Frieses" sind dafür beispielhaft: Seeleute stehen am Ruder eines Schiffes, Frauen arbeiten an einer Maschine in einer Fabrik, Soldaten auf einem Kriegsfeld tragen die sowjetische Fahne. Sofern jemand ruhig stehend dargestellt ist, macht er oder sie eine Pause zwischen der einen und der nächsten Aufgabe (Abb. 47, 52).
Sehr oft zeigen die Fotoaufnahmen großformatige Portraits. Dadurch tritt das Wesentliche hervor: Gesichtsausdruck und Mimik. Die sich in den Gesichtern ausdrückende Zufriedenheit auf den großen Portraits betont einmal mehr, wie glücklich dieser Menschentypus und mit ihm die Bevölkerung insgesamt ist. Da die Dargestellten oft in Lebensgröße gezeigt sind, kann ein Betrachter sich mit ihnen vergleichen und vielleicht mit der dargestellten Gesellschaft identifizieren. Die Dargestellten schauen einen Betrachter direkt an, wodurch

[530] Union der Sozialistischen Sowjet-Republiken 1928, S. 54. Weitere Informationen über die Konsequenzen, die aus den Briefen gezogen wurden s. zum Beispiel Union der Sozialistischen Sowjet-Republiken 1928, S. 58f.
[531] Mit den Briefen wurden im Katalog weitere Maßnahmen zur Kontrolle über die Gesellschaft erwähnt. Dazu zählen „Schaustellungen", Wettbewerbe und öffentliche Kampagnen. S. dazu ausführlicher: Union der Sozialistischen Sowjet-Republiken 1928, S. 62-64. Man mischte sich sogar in private Fragen ein, wie zum Beispiel Erziehung der Kinder, wie in Union der Sozialistischen Sowjet-Republiken 1928 angeführt (S. 62). Diese Kontrolle wurde nicht als negativ betrachtet, sondern war „ein prägnanter Ausdruck der proletarischen Demokratie im Sowjetstaat" (Union der Sozialistischen Sowjet-Republiken 1928, S. 54).
[532] Union der Sozialistischen Sowjet-Republiken 1928, S. 66.

zwischen den Dargestellten und einem Betrachter ein Dialog entsteht. Auf diese Weise erzielten Lissitzky und sein Team mit den Fotoaufnahmen große Wirkung auf einen Besucher[533].

Zusammengefasst: Die Ausstellung zeigt einen Menschentypus, der durch Zufriedenheit, Optimismus und Initiative gekennzeichnet ist. Er verkörpert das idealisierte Mitglied einer utopischen Gesellschaft, die sich dank der Macht der Bolschewiki herausbilden wird[534]. Dieser neue Mensch muss Lenins Anforderungen folgen, die in der Ausstellung gezeigt werden.

Lenins Appell "Das Buch den Massen", der auf der Halterung des Globus' zitiert ist (Abb. 50), wurde in der UdSSR realisiert, indem für die Bevölkerung billige Bücher für wenige Kopejken (russische Kleinmünze) hergestellt und verbreitet wurden. Solche Bücher wurden im Exponat "Das billigste Massenbuch in der UdSSR" gezeigt. Der "Photografische Fries" ist ein weiteres Beispiel für die Realisierung von Lenins Gedanken. Das an die Wand geschriebene Zitat „Die Erziehung der Massen ist die Hauptaufgabe der Presse in der Übergangszeit vom Kapitalismus zum Kommunismus" kann als Leitsatz für die ganze Ausstellung gelten. Durch die Platzierung des Zitats auf der abschließenden Rückwand des Ausstellungsraumes wird seine Relevanz für die gesamte Ausstellung unterstrichen (Abb. 45, 47, 48). Die ausgestellten Exponate sollten, dem Zitat zufolge, zeigen, wie das Pressewesen die Bevölkerung erzieht. Das Bild- und Ausstellungsmaterial im Pavillon sollte somit illustrieren, wie Lenins Ansprachen in der UdSSR umgesetzt wurden[535] und wie die Bevölkerung durch Lenin glücklich wird.

Mit den politisch geprägten Inhalten aus den Zeitungen und Zeitschriften, der Darstellung der glücklichen zukünftigen Gesellschaft, der Darstellung der Realisierung von Lenins Ansprachen in den Ausstellungsexponaten wurde die politische Macht der Bolschewiki zum Ausstellungsthema. Dies ist der Leitgedanke für die Anordnung der Exponate. Die Informationen über das Pressewesen fungierten hierfür als Anlass.

4. Vergleich zwischen Lissitzkys Ausstellungsräumen in Berlin 1923, Dresden und Hannover 1926 und 1927 und dem Pavillon bei "Pressa" in Köln 1928

Der Vergleich der Ausstellungsgestaltungen in Berlin, Dresden und Hannover mit dem sowjetischen Pavillon bei "Pressa" 1928 beantwortet die im vorigen Kapitel gestellte Frage, ob eine Unterscheidung zwischen einem "unpolitischen" Lissitzky 1 und einem politisch

[533] Da es in den zugänglichen historischen Quellen keine Informationen darüber gibt, wie ein Betrachter den Pavillon wahrnahm und den Dargestellten begegnete, ist schwer zu rekonstruieren, ob er sich mit den Dargestellten tatsächlich verglich. Diese Möglichkeit ist jedoch nicht auszuschließen. Ich bin der Meinung, dass der Blickkontakt mit den dargestellten Personen und deren Größe der Aktivierung eines Betrachters diente. Lissitzky hatte mehrmals in seinen Texten über die aktive Teilnahme eines Betrachters geschrieben und sich eben dies als Ziel gesetzt, wie in den vorherigen Kapiteln ausgeführt. Daher schließe ich nicht aus, dass er seine Intention auch bei der Realisierung der Gestaltung des Pavillons beim „Pressa" beibehielt.

[534] Symbolisch für diese künftige, kommunistisch geprägte Gesellschaft ist die Darstellung von Kindern in der Abteilung „Gesellschaften". Ausführlicher über die Darstellung der Kinder siehe Baier, S., Lissitzkys Informationsgesellschaft, in: Kritische Berichte, Jahrgang 44, Heft 3, 2016, S. 16. Baier stützt seine Analyse auf den Leporello, während ich mich auf alle Ausstellungsexponate der Abteilung „Gesellschaften" beziehe.

[535] Im Gegensatz zu K.-U. Hemken, der in seiner Dissertation betont die Ausstellungsgestaltung sei in erster Linie durch Bilder geprägt gewesen, vertrete ich die Meinung, dass die Wiedergabe von Lenin-Zitaten eine ebenso wichtige Rolle wie die Bilder gespielt hat. Die Schrift gab zusätzliche Informationen zum Bild und das Bild ergänzte den Inhalt der Schrift. Damit konnte Lissitzkys Team den Betrachter beeinflussen und ihm politische Parolen einprägen. Hemken 1992, S. 117, 119.

motivierten Lissitzky 2 gerechtfertigt ist [536] . Schon in Zusammenhang mit den "Demonstrationsräumen" in Dresden und Hannover war angeführt worden, diese Unterscheidung sei umstritten. Aufgrund meiner zuvor dargelegten Recherchen und anhand des Vergleichs zwischen den Ausstellungsgestaltungen von 1923 bis 1928 postuliere ich: Das von Lissitzky für "Pressa" verwendete Ausstellungskonzept stimmt mit dem Konzept des "Prounen"-Raumes 1923 und der "Demonstrationsräume" in Dresden und Hannover 1926-1927 überein. Ungeachtet dieser Übereinstimmung unterscheiden sich der Inhalt der Ausstellung "Pressa" und deren Funktion von Grund auf von den zuvor genannten Ausstellungen.

Das Raumkonzept des "Prounen"-Raumes und der "Demonstrationsräume" entspricht dem des Pavillons bei "Pressa". Beim Pavillon versuchte Lissitzky, geschlossene Räumlichkeiten mittels einzelner Trennwände zu vermeiden, was der im Katalog abgedruckte Ausstellungsplan veranschaulicht, denn der Plan zeigt nur wenige geschlossene Bereiche (Abb. 41). Das heißt die Ausstellungsexponate waren räumlich nicht voneinander getrennt. Ihre Verbindung ergab sich aus dem inhaltlichen Zusammenhang.
Diese "geöffnete" Komposition bei Pressa scheint der Absicht der Auftraggeber zu entsprechen, denn Chalatov schreibt im Vorwort zum Katalog des Pavillons: "Aus einzelnem sollte nicht ein Nebeneinander, sondern ein Ganzes entstehen, wo jedes Teil in das Ganze und das Ganze in jeden Teil organisch eingreift wie die Räder einer großen Maschine, wie die einzelnen Momente im Prozeß unseres sozialen, wirtschaftlichen und kulturellen Aufbaues, an dessen Ende die Verwirklichung des Sozialismus steht"[537].
Lissitzky hatte in diesem Sinne schon bei der Polygraphischen Ausstellung in Moskau 1927 gearbeitet, wo er den ganzen Ausstellungsraum als eine "geöffnete" Form konzipierte[538]. Auch im "Prounen"-Raum in Berlin 1923 sowie in Dresden und Hannover 1926-1927 hatte Lissitzky, wie bei "Pressa" Raum gestaltet und nicht nur einzelne Bereiche, in denen bestimmte Exponate gezeigt wurden. Der Raum bei "Pressa" konnte als Einheit gesehen werden. Beim „Prounen"-Raum war das erreicht worden, indem die einzelnen Wände in Einklang miteinander gestaltet wurden, nämlich mittels einer Holzleiste, die alle Wände miteinander verband und den "Ton" für die ganze Gestaltung setzte. In Dresden und Hannover dominierten Holzleisten und Eisenlamellen die Gestaltung und riefen den Eindruck der Einheitlichkeit hervor. Auch bei "Pressa" stand die Gesamtgestaltung eines Raumes im Zentrum, die eine "geöffnete" Ausstellungskomposition ermöglichte.
Ähnlich wie im "Prounen"-Raum und in den "Demonstrationsräumen" versuchte Lissitzky bei "Pressa" "ebenmäßige" Oberflächen zu vermeiden. Das fand seinen Ausdruck in der Gestaltung von Decke und Wänden. Bei der Decke handelt es sich um die "Deckenellipse" über dem "Großen Stern", ein Objekt, das unter der Decke angebracht, von den tragenden Deckenbalken abgehängt war. Die "Deckenellipse" erinnert an das weiße Quadrat mit zwei schwarzen Linien im "Prounen"-Raum, sie ist jedoch ein Gestaltungselement und nicht konstituierender Bestandteil eines Gesamtkunstwerkes. Zudem steht sie in einem anderen Kontext und trägt zusätzlich einen politischen Aufruf: "Proletarier aller Länder, vereinigt Euch". Die Bildsprache in Form der abstrakten, geometrischen Figuren ist in beiden Räumen ähnlich. An den Wänden drückt sich die Vermeidung von ebenmäßigen Oberflächen am deutlichsten im "Photografischen Fries" aus. Durch die Fotomontage erreichte Lissitzky die Auflösung der ebenmäßigen Oberfläche der hinteren Wand (Abb. 45, 48), was hinsichtlich

[536] Wie im vorigen Kapitel erwähnt, hat Bois, Y. A., auf diese Unterscheidung hingewiesen, die in der Forschung vorgenommen wird. S. Bois, Y. A., El Lissitzky. Radikale Reversibilität, in: Gaßner, H. (Hrsg.), Die Konstruktion der Utopie: ästhetische Avantgarde und politische Utopie in den 20er Jahren, Marburg 1992, S. 31.
[537] Union der Sozialistischen Sowjet-Republiken 1928, S. 5.
[538] Ausführlicher über die Polygraphische Ausstellung 1927 siehe bei Duchan, S. 71-73. Der Autor geht nicht auf die von mir so verstandene „geöffnete" Komposition der Ausstellung ein.

der Konzeption sowohl dem "Prounen"-Raum als auch den "Demonstrationsräumen" in Dresden und Hannover ähnlich ist. Eine vergleichbare Funktion, nämlich die Auflösung von ebenmäßigen Oberflächen der Wände hatten die "Transmissionen" vor dem Großen Stern, die in den Raum hineintraten und Informationen trugen. Sie ersetzten Plakattafeln an Wänden, wie üblicherweise Informationen vermittelt wurden. Anstelle statischer Wände zeigten die "Transmissionen" Zeitungs- und Zeitschriftenauschnitte in Bewegung, also dynamisch. Auf einer historischen Fotoaufnahme ist zu sehen, wie die "Transmissionen" die rechte Wand als Projektionsfläche für Informationen ersetzen (Abb. 46). Weitere Ausstellungsexponate wie die "Drehtrommel"[539] (Abb. 51), die Plakattafeln an Seilen vor den „Transmissionen" (Abb. 44), Plakattafeln in Form eines Buches zum Thema Literaturwesen in der UdSSR (Abb. 50), sollten die Funktion der Wände als Informationsträger ersetzen. Damit übernahmen sie die Funktion der „Transmissionen" nämlich die Auflösung der Wände. Das erinnert an Lissitzkys Konzepte für den „Prounen"-Raum und für die „Demonstrationsräume".

Ein weiterer konzeptioneller Zusammenhang zwischen dem "Prounen"-Raum, den "Demonstrationsräumen" und dem Pavillon bei "Pressa" besteht im Verständnis von Bewegung. In allen diesen Ausstellungsräumen benutzte Lissitzky Bewegung als besonderes künstlerisches Mittel.
Im Ausstellungskatalog wird die Bedeutung der Bewegung betont und erklärt:

"… es sollte die Presse eines Landes gezeigt werden, das im ständigen Wechsel, im Aufbau und Fortschritt begriffen ist, in dem Neues geboren und verwirklicht wird. Diese ständige Bewegung in ihrem Ausdruck durch die Presse sollen die Ausstellungsobjekte mit ihren verschiedenen Formen der physischen und optischen Bewegung, mit dem Aufflammen und Erlöschen von Lichtern, mit dem Surren der Motoren wiederspiegeln. Die trockenen Ziffern der Statistik, die Schemata der Diagramme sollten so in lebendige Dinge verwandelt werden"[540].

Bei "Pressa" ging es um zwei Arten von Bewegung: physische und geistige. Die physische Bewegung drückte sich sowohl in der Gesamtgestaltung der Ausstellung aus als auch in den einzelnen Ausstellungskompositionen. Im Pavillon bei "Pressa" dominierten die schrägen, diagonalen Linien. Solche Linien trugen Lissitzky zufolge zu mehr Bewegung bei als statische, parallele Linien, wie schon im vorigen Kapitel erwähnt. Die Ausstellungskompositionen bei "Pressa" bewegten sich entweder tatsächlich, oder sie sollten bei einem Betrachter den Eindruck hervorrufen, sie könnten sich bewegen. Dafür seien als Beispiele genannt: Der "Große Stern" war statisch. Aber durch Hammer und Sichel, die in der Mitte schwebten, zwei Ringe mit Inschriften, die Glaskugeln an der "Deckenellipse", eine spezielle Beleuchtung am Abend und das durch sie entstandene Schattenspiel schien der Stern für einen Betrachter in Bewegung zu sein (Abb. 50). Im Leseraum wiederum befand sich eine Tischkonstruktion mit gebogenen Platten in zwei Ebenen, die den Eindruck erweckten, jede Ebene könne bewegt werden (Abb. 49). Die Ausstellungskomposition mit Globus und sechs zylinderförmigen Rollen mit Bändern in der Abteilung über den Staatsverlag in der UdSSR schien in Bewegung zu sein (Abb. 50). Sogar "Der eiserne Mann" in der Abteilung "Korrespondentenbewegung" stand mit gebeugtem Knie, als ob er einen Schritt machen wollte (Abb. 51).
Reale Bewegung entstand durch die "Transmissionen", die flackernden Schatten vom "Großen Stern"[541] und weitere Ausstellungsexponate. So waren an den Wänden Drehscheiben

[539] Die „Drehtrommel" bei „Pressa" erinnert an die „Drehtrommel" für das „Abstrakte Kabinett" in Hannover, obwohl es bei „Pressa" um eine politische Aussage, in Hannover dagegen um eine Ausstellung von Kunstobjekten ging.
[540] Union der Sozialistischen Sowjet-Republiken 1928, S. 5.
[541] An dieser Stelle muss erwähnt werden, wie wichtig für Lissitzky Licht und Beleuchtung im „Prounen"-Raum, den „Demonstrationsräumen" und bei „Pressa" waren. Bei „Pressa" waren der „Große Stern" und die Inschriften an den Ringen des Sterns beleuchtet. Außerdem gab es auf der Karte der TASS Lichtsignale, wie schon erwähnt.

montiert, die sich bewegen konnten. Es gab sich drehende Zylinder über den satirischen Zeitungen[542], Zylinder mit Darstellungen von Rotarmisten. Ein laufendes Band und zwei Drehscheiben gaben Informationen über die Kampagnen[543]. Über die staatlichen Anleihen zur Industrialisierung wurde auf dem sich drehenden Rad informiert[544]. Ein Ausstellungsobjekt zur Elektrifizierung bestand aus einer sich drehenden Scheibe und einem Ring mit Lampen. Wenn diese Scheibe sich drehte, wurden die Lampen eingeschaltet[545]. Diese Bewegungen waren real, im Unterschied zur "potenziellen" Bewegung anderer Ausstellungskompositionen, die im Bewusstsein des Betrachters erst entstehen musste.
Eine weitere physische Bewegung ergab sich aus der Bewegung der auf den Fotomontagen dargestellten Figuren. Diese Bewegung im Sinne einer neuen Energie symbolisierte die neue Gesellschaft, die am Aufbau des neuen Landes arbeitet.
Eine weitere ist die psychische, geistige Bewegung. Es geht um die Aktivierung des Bewusstseins der sowjetischen Bevölkerung. Beispielhaft dafür sind die dargestellten Personen im Leporello des Katalogs: Der schreibende alte Mann und der nachdenkliche Junge im Bild gegenüber Lenins Darstellung, eine Bäuerin, die in der Zeitung "Krestjanka" ("Die Bäuerin") liest, ein Arbeiter an der Werkbank, der über etwas nachdenkt und etwas schreibt (eine früher ungewöhnliche Tätigkeit für einen Arbeiter) sind die „Lesertypen", wie es im Katalog heißt[546]. Diese Figuren symbolisieren einen Menschentypus mit aktivem Geist. Gleichzeitig symbolisieren sie das aktive politische Bewusstsein, denn diese psychische Aktivierung war für den Aufbau des neuen Landes notwendig[547].
Diese psychische Aktivierung sollte auch durch die Art der Darstellung von Teilnehmern an Versammlungen hervorgehoben werden. Im Leporello sind sie auf dem Bild mit den „Transmissionen" und dem „Großen Stern" wiedergegeben, wie sie an einem Tisch sitzen und diskutieren. Es ist eine Versammlung von Menschen, die über das Gelesene miteinander sprechen. Weitere Bilder am Anfang des Leporellos zeigen Menschenmassen bei politischen Versammlungen, die Fahnen mit Parolen tragen. Sie symbolisieren politische Aktivierung, politische Bewegung (Abb. 43).
Lenin wurde im Leporello nicht statuarisch, sondern im Zuge einer Bewegung gezeigt. Damit wurde die besondere Energie visualisiert, die seine Worte auf die Menschen übertragen und sie beeinflussen sollte[548]. Beispielhaft dafür ist seine Darstellung im Leporello auf der ersten Seite durch seine aktive Haltung und Hinwendung zu den Menschenmassen (Abb. 42, 43).

Die physische Bewegung eines Betrachters und deren mögliche Auswirkung auf seine Wahrnehmung des Dargestellten steht im Zentrum der folgenden Ausführung. Wie schon erwähnt, entstand zwischen dem Dargestellten und dem Betrachter ein Blickkontakt, der Letzteren geistig aktivierte und ihn beeinflusste. Außerdem wurden die Dargestellten in Lebensgröße gezeigt, was es dem Betrachter ermöglichte, sich mit den Dargestellten zu vergleichen, wodurch er zum aktiven Teilnehmer der Ausstellung werden konnte. Da die Figuren in der Ausstellung in Tätigkeit dargestellt waren und ein Betrachter sich mit ihnen

---

Darüber hinaus dekorierte Lissitzky das Außenfenster. Anders als in Hannover deckte er Fenster nicht zu, sondern er benutzte diese Lichtquelle, um politische Parolen hervorzuheben, in diesem Falle Aussagen aus Lenins Ansprache.

[542] Union der Sozialistischen Sowjet-Republiken 1928, S. 59.

[543] Union der Sozialistischen Sowjet-Republiken 1928, S. 64, Ausstellungsobjekt 159. Interessant ist hier, dass ein Besucher alle Materialien vollständig sehen konnte, wenn er am Handgriff drehte.

[544] Union der Sozialistischen Sowjet-Republiken 1928, S. 65.

[545] Union der Sozialistischen Sowjet-Republiken 1928, S. 66.

[546] Union der Sozialistischen Sowjet-Republiken 1928, S. 104.

[547] Siehe dazu den Teil „die neue Rolle des Betrachters" im vorrigen Kapitel über die Ausstellungsgestaltungen in Dresden und Hannover 1926-1927.

[548] Damit sind hier nicht nur die dargestellten Menschen und Menschenmassen, sondern auch ein Betrachter gemeint.

vergleichen konnte, war ihre Tätigkeit wie ein Aufruf an einen Betrachter, ebenso aktiv zu sein.
Die Exponate waren so gefertigt, dass ein Betrachter sie anfassen konnte. Auch dies aktivierte ihn. So konnte er die Drehtrommel in der Abteilung „Korrespondentenbewegung“ bewegen, Plakattafeln aus der Abteilung über die Produktion der Bücher in der UdSSR wie ein Buch durchblättern, die Figuren von Rotarmisten und Scheiben, die an die Wand montiert waren, drehen[549]. Ähnlich wie in Dresden 1926 und in Hannover 1927 konnte ein Betrachter die Ausstellungsobjekte bei „Pressa“ befühlen und mit ihnen interagieren. Ebenso wie in Dresden und Hannover waren diese Objekte keine „Heiligtümer“, sondern sollten wie „Laborinstrumente“ aufgefasst werden, mit denen man experimentieren und die man physisch anfassen kann. Den Leseraum hatte Lissitzky so gestaltet, dass die Besucher sich dort niederlassen und mit den ausgelegten Büchern und Periodika beschäftigen konnten. Die Intention der Ausstellungsmacher für diese Abteilung ist wiederum offensichtlich: es sollte ein Betrachter zu einem aktiven Teilnehmer gemacht werden. Dazu verhalf noch die unterschiedliche Beleuchtung des „Großen Sternes“ und der Weltkarte TASS. Durch diese Beleuchtung sollte ein Betrachter noch stärker aktiviert werden. Dies alles erinnert hinsichtlich der Konzeption an den „Prounen“-Raum, den „Raum für konstruktive Kunst“ und das „Abstrakte Kabinett“. In allen diesen Ausstellungsgestaltungen sollte ein Betrachter aktiv sein.
Während jedoch ein Betrachter in diesen Räumen mit seiner Aktivität den Raumeindruck insgesamt beeinflussen konnte, war er im Pavillon auf das Bewegen von einzelnen Objekten beschränkt. Er konnte auf das Erscheinungsbild des Ausstellungsraumes keinen Einfluss mehr nehmen, wie es in Dresden und Hannover möglich gewesen war, wo er die Kassetten bewegen und dadurch den Raumeindruck verändern konnte. Im Pavillon lag der Fokus auf der Vermittlung von politischen Inhalten. Das sollte erreicht werden z.B. durch ein überdimensionales Exponat wie den „Großen Stern“ oder Hammer und Sichel und Lenin-Zitate, die die politische Macht der Bolschewiki symbolisierten. Zudem wurde die Zukunft so dargestellt, als ob sie bereits existierte. Zwar waren Tasten, Sehen, Hören eines Betrachters bei „Pressa“ aktiviert, aber diese Sinneswahrnehmungen wurden für einen bestimmten Zweck eingesetzt, nämlich zum Zweck der besseren Wahrnehmung politischer Parolen und letztendlich politischer Propaganda. Beabsichtigt war, einen Betrachter zum Befürworter der „neuen“ Gesellschaft zu machen. Es waren viele Menschentypen anstelle von Individuen zu sehen, um den Gedanken der Kollektivität herauszustreichen.
Interessant ist, dass Lissitzky auf ähnliche künstlerische Mittel zurückgegriffen hatte wie in Berlin, Dresden und Hannover. Er verwendete sie zur Vermittlung politischer Inhalte und sah keinen Wiederspruch zwischen seinen vorigen Ausstellungsgestaltungen und „Pressa“. Um das zu verdeutlichen, wird im Weiteren auf seine Kunsttheorie eingegangen. Denn nur mithilfe der Überprüfung seiner Texte kann festgestellt werden, ob und was sich geändert hat.

5. Lissitzkys kunstpolitische Einstellung

Im Jahr der Realisierung des sowjetischen Pavillons bei „Pressa“ 1928 verfasste Lissitzky einen Artikel mit dem Titel „Idole und Idolverehrer“, in dem er die sowjetischen jungen Architekten kritisierte, die seiner Ansicht nach dem westeuropäischen Konstruktivismus und Funktionalismus zu sehr huldigten. Als Stellvertreter dieser Kunstrichtungen unterzog er Le Corbusier scharfer Kritik. Er bemängelte bei diesem, er fühle sich „an keine Gesellschaftsordnung gebunden“ und sei „von den Bedürfnissen der breiten Masse“ gelöst[550].

[549] Darüber schreibt auch Hemken 1992, S. 120.
[550] Lissitzky, Idole und Idolverehrer, in: Lissitzky, E., Proun und Wolkenbügel, Dresden 1977, S. 47.

Lissitzky erinnerte an Errungenschaften der sowjetischen Architektur und rief dazu auf, sich wieder vor Augen zu führen, „was <sich> in den letzten elf Jahren in unserer Architektur praktisch und theoretisch angesammelt hat“ [551]. Weiter betonte er den fundamentalen Zusammenhang zwischen Architektur und Politik. Er schrieb:

„Einst wurde über dem Eingangsportal der Akademie das eine oder andere Gipsidol aufgestellt – sei es nun Phidias, Raphael oder Palladio -, doch das war schon in einer für uns längst vergangenen Zeit. Wir leben jetzt im elften Jahr nach der Oktoberrevolution und sind nicht deshalb Atheisten geworden, um uns ein neues Gipsidol zu schaffen. Wir bauen jetzt den Sozialismus auf, wir bauen an einer neuen Kultur und wollen heute alle Stufen der menschlichen Entwicklung bis zur Gegenwart erkennen und das, was sich heute überall in der Welt entwickelt. Doch die Struktur unserer Kultur muß anders, sie muß kollektiv sein. Eine ebensolche Struktur muß auch unsere Kunst haben, in erster Linie unsere Architektur. <…> Die Architektur ist eine materiell zum Ausdruck gebrachte Synthese – nicht allein der technischen Vervollkommnung und des ökonomischen Fortschritts, sondern in erster Linie einer neuen Gesellschaftsordnung, die ein neues Weltgefühl bestimmt“[552].

Diesem Zitat ist zu entnehmen, dass für Lissitzky die Kunst insgesamt und ganz konkret die Architektur Ausdruck der sozialen Entwicklung ist. Zum Schluss des Artikels bekundet Lissitzky explizit seine politische Überzeugung:

„Für uns gibt es jetzt schon keine nationalen Fronten mehr – die Welt ist nur durch eine Front geteilt: die soziale, die Klassenfront. Ich habe hier meine Gedanken dargelegt, in der vollen Überzeugung, daß sie, sowohl bei uns als auch in Westeuropa, nicht als Ausdruck eines eng nationalen Chauvinismus aufgefaßt werden, sondern als neuer Patriotismus von Menschen, die die Kultur eines neuen, sozialistischen Vaterlandes aufbauen. Zu diesem Vaterland gehört jeder, ob Neger, Franzose, Chinese, Deutscher, Russe, Mexikaner – jeder, der sich auf unsere Seite stellt“[553].

Bereits 1927, ein Jahr vor „Pressa“, beschäftigte sich Lissitzky mit den neuen Anforderungen an die Kunst, nämlich mit einer Kunst, die dem breiten Publikum zugänglich sein sollte. Er schreibt in seinem Artikel „Der Künstler in der Produktion“ aus dem Ausstellungskatalog zur Polygraphischen Ausstellung im Jahr 1927:

„Die Kunst, die der kleinen Welt der „Oberschichten“ diente, wurde eine handwerkliche, so seltsam es klingen mag, sie schloß sich im engen Atelier des einzelnen Künstlers ab, bis der Künstler und die Kunst schließlich zu ersticken und sich zu erschöpfen begannen. Vor der Oktoberrevolution begannen auch bei uns Kunst und Künstler so zu ersticken. Die Oktoberrevolution öffnete den Weg zu den Massen, und es wurde notwendig, die Erfahrungen der einzelnen, individuellen Werkstatt, die vor der Staffelei gesammelten Erfahrungen auf die Erfahrungen der Fabrik, der Maschine zu übertragen“[554].

Wie diese Äußerungen zeigen, trennte Lissitzky gesellschaftliches Leben nicht von Kunst. Kunst sollte ihm zufolge Ausdruck der „Gesellschaftsordnung“ sein, was als „politisches System“ in einem Land verstanden werden kann. Wirtschaft und Politik (einschließlich der Kultur- und Kunstpolitik) konstituieren das Leben einer Gesellschaft und finden in der Kunst und der Kultur ihren Ausdruck. Wenn das nicht berücksichtigt wird, gibt es, Lissitzky zufolge, keine gute Kunst. Eben dies kritisiert er an den Arbeiten von Le Corbusier. Eine weitere Voraussetzung für gute Kunstwerke ist Lissitzky zufolge deren Orientierung an der breiten „Masse“, deren Bedürfnisse beachtet werden müssen.
Wie können Künstler diese Bedürfnisse konkret befriedigen? Darauf antwortet Lissitzky in seinem Artikel „Der Künstler in der Produktion“. Am Ende dieses Artikels betont er die

[551] Lissitzky, Idole und Idolverehrer, in: Lissitzky, E., Proun und Wolkenbügel, Dresden 1977, S. 54.
[552] Lissitzky, Idole und Idolverehrer, in: Lissitzky, E., Proun und Wolkenbügel, Dresden 1977, S. 41f.
[553] Lissitzky, Idole und Idolverehrer, in: Lissitzky, E., Proun und Wolkenbügel, Dresden 1977, S. 54.
[554] Lissitzky, Der Künstler in der Produktion, in: Lissitzky, E., Proun und Wolkenbügel, Dresden 1977, S. 113. Dieser Gedanke ist dem ersten Zitat aus dem Artikel „Idole und Idolvereher“ ähnlich, in dem Lissitzky für „kollektive Kultur“ plädiert.

besondere Rolle der "Bildmontage", wie er es bezeichnet, für die Gestaltung von Büchern, aber auch für Druckerzeugnisse insgesamt und für Fotoaufnahmen. Obwohl er dieses Mittel in dem besagten Artikel nur für diese zwei Gattungen abhandelte, beziehe ich es auf alle Kunstgattungen, da Lissitzky, wie viele andere Avantgardisten, die Kunstgattungen nicht voneinander trennte. Er schreibt in Bezug auf Polygraphie: „Bei der zweiten Richtung, die man Bildmontage nennen könnte, benutzt man das Setzmaterial gewissermaßen wie Mosaiksteinchen zur Montage des Umschlages, einzelner Buchseiten oder von Plakaten"[555]. Er fährt fort: „Bedingt durch die sozialen Erfordernisse unserer Epoche und die Tatsache, daß sich die Künstler die neue Technik aneigneten, entstand in den Revolutionsjahren die Fotomontage und gelangte zur Blüte. Zwar wurde sie in Amerika schon früher für die Reklame verwendet und die Dadaisten in Europa erschütterten mit ihr die offizielle bürgerliche Kunst, während sie nur in Deutschland politischen Zielen diente, doch erst bei uns erhielt sie eine klare soziale und künstlerische Form"[556]. Als „nächstes Entwicklungsstadium" nach der Fotomontage sah Lissitzky das „Fotogramm" (Russisch „fotopis'"). Er setzt seine Überlegung folgendermaßen fort: „Es ist eine Bewegung, die anstrebt, den Hochdruck durch den Flach und Tiefdruck, d.h. die Linie durch den Tonwert, den abstrahierenden Strich durch die fotografische Darstellung des Gegenstandes selbst zu ersetzen"[557]. Die Zielrichtung war also, Realität unmittelbar darzustellen und möglichst nah am dargestellten Objekt zu bleiben.
Im Großen und Ganzen ging es Lissitzky darum, Kunstwerke zu schaffen, die die „Gesellschaftsordnung" wiederspiegelten, die die breite Masse des Publikums ansprechen und die Realität unmittelbar darstellen. Diese Ziele konnten ihm zufolge durch die „Bildmontage" erreicht werden. Die Gestaltung der Ausstellung „Pressa" spiegelt diese Intentionen wieder. Alle Ausstellungsexponate verweisen auf die neue, sozialistische Gesellschaft im Aufbau.

Es stellt sich die Frage, ob Lissitzkys Kunstvorstellungen sich Ende der 1920er Jahre im Vergleich zum Anfang des Jahrzehnt geändert haben. Vergleicht man seine Gedanken in den Artikeln „Der Künstler in der Produktion", „Idole und Idolverehrer" 1927-1928 mit seinem Vortrag über das „Prounen"-Konzept aus dem Jahr 1921, fällt auf, dass seine Überlegungen über Kunst als Verkörperung des Gesellschaftsleben aus den früheren und späteren Arbeiten übereinstimmen. Außerdem forderte Lissitzky die Künstler schon 1921 auf, nicht allein, d.h. individualistisch im Atelier zu arbeiten, sondern in einem Kollektiv. Überhaupt spielte das Kollektiv-Prinzip in seinem „Prounen"-Konzept eine entscheidende Rolle[558]. Im Gegensatz zu seinem Vortrag aus dem Jahr 1921 sucht Lissitzky in den Jahren 1927-1928 einen neuen Weg nicht in der Darstellung von „Prounen", sondern in der „Bildmontage". Die „Bildmontage" stand nun im Zentrum seiner Kunsttheorie und entstand wohl aufgrund der allgemeinen Paradigmenwechsel in der russischen Avantgarde[559]. Lissitzky rief Ende der zwanziger Jahre dazu auf, die Gegenstände unmittelbar darzustellen, um das Leben zu zeigen. Somit konnte er ein breites Spektrum im Publikum ansprechen. Da seine Kunsttheorie sich in ihren Grundlagen nicht stark geändert hatte, ist die Übereinstimmung der Raumgestaltungen in Berlin 1923, in Dresden und Hannover 1926-1927 in Hinblick auf ihre Konzeption mit der Gestaltung von „Pressa" nicht verwunderlich.

[555] Lissitzky, Der Künstler in der Produktion, in: Lissitzky, E., Proun und Wolkenbügel, Dresden 1977, S. 116.
[556] Lissitzky, Der Künstler in der Produktion, in: Lissitzky, E., Proun und Wolkenbügel, Dresden 1977, S. 117.
[557] Lissitzky, Der Künstler in der Produktion, in: Lissitzky, E., Proun und Wolkenbügel, Dresden 1977, S. 117.
[558] Erinnert sei an dieser Stelle an seine Ausführungen zu Farben und Materialien. Siehe dazu und eingehender den Teil „Das „Prounen"-Konzept im Vortrag bei INChUK 1921" im Kapitel über den „Prounen"-Raum 1923.
[559] Lissitzkys Begeisterung für die Montage war außerdem damit verbunden, dass er Ende der Zwanziger Jahre großes Interesse an der Kinoproduktion entwickelte. Er arbeitete mit Dsiga Vertov zusammen, dessen Filme er sehr schätzte, wie Lissitzkys Frau sich erinnerte. Außerdem war er von den Filmen von Sergej Eisenstein stark beeindruckt.

6. Schluss

Verschiedene Forscher, die sich eingehend mit Lissitzky befasst haben, betonen in ihren Arbeiten wiederholt, es gebe einen wesentlichen Unterschied zwischen Lissitzkys Kunst bis zur Mitte der 1920er Jahre und seinen Arbeiten am Ende des Jahrzehnts, insofern diese deutlich propagandistischer geworden seien. Sie hinterfragen – geschweige denn belegen – jedoch nicht, ob und in welcher Weise Lissitzkys Gestaltungen für „Pressa“ tatsächlich propagandistisch waren. Sie legen auch nicht dar, was Lissitzky ab Mitte der 1920er Jahre veranlasst haben könnte, gravierend andersartige Kunstwerke zu schaffen.

Gestützt auf den Vergleich seiner Ausstellungsgestaltungen in den Jahren 1923, 1926-27 und 1928 sowie auf seine kunsttheoretischen Schriften und unter Berücksichtigung der Gesamtsituation in der damaligen Kunstszene, sehe ich in Lissitzkys Ausstellungskonzept keinen gravierenden Unterschied zwischen Anfang und Ende der zwanziger Jahre. Geändert hatte sich dagegen die Funktion der Ausstellungen und dadurch deren Erscheinungsbild. Funktion der Ausstellung „Pressa“ war es, Errungenschaften und politische Macht der Bolschewiki zu propagieren – immerhin hatte er sozusagen das „Aushängeschild“ des neuen Staates zu gestalten: Insofern unterschied „Pressa“ sich grundlegend von der Funktion der Kunstausstellungen in Berlin, Dresden und Hannover, die Kunstfragen gewidmet waren. Konzeptionell jedoch stimmten der „Prounen“-Raum von 1923, der „Raum für konstruktive Kunst“ 1926, und das „Abstrakte Kabinett“ von 1927 mit dem Raum bei „Pressa“ 1928 überein. Ähnliches gilt für Lissitzkys Gedanken über den aktiven Betrachter, die Überlegungen zum Raumkonzept als einer Einheit sowie die besondere Bedeutung von Bewegung als speziellem künstlerischen Mittel.

Die feststellbaren Veränderungen in Lissitzkys Kunst ab Mitte der 1920er Jahre hatten verschiedene Ursachen. Vordergründig hatte die allgemeine kunstpolitische Situation dazu geführt, dass die Künste mehr und mehr dem Staat zu Diensten sein mussten. Gleichzeitig erlebten die avantgardistischen Künstler Mitte der 1920er Jahre eine schwere Krise und strebten von sich aus eine Änderung ihrer Kunst an. Viele avantgardistische Künstler vollzogen einen Paradigmenwechsel, so auch Lissitzky. Er sah keinen Widerspruch zwischen seinen Ausstellunggestaltungen vom Anfang und Ende der 1920er Jahre.

VIII. Von der Frage zum Aufruf – künstlerische Gestaltung im Wandel der Zeit

1. Überblick über die einzelnen Kapitel

Die vorliegende Arbeit gab zunächst einen Überblick über die kulturpolitische Lage in der Sowjetrepublik nach der Oktoberrevolution bis zu Lenins Tod, d.h. in den Jahren 1917-1924. Es wurde festgestellt, dass die Abteilung für bildenden Künste beim Volkskommissariat für Volksaufklärung in den Jahren 1917-1921 eine wichtige Rolle spielte. Sie war ein politisches Organ mit Avantgardisten als Mitarbeitern. Ausführlich wurde dargelegt, wie diese Abteilung allmählich ihre Bedeutung verlor. In diesem Zusammenhang und aufgrund der weiteren politischen Maßnahmen (Brief von Lenin „Über Proletkul't" 1920 als Beispiel) trat in den Jahren 1921-1922 ein Wandel in der Kulturpolitik ein, was im Kapitel aufgegriffen wurde.
Das folgende Kapitel widmete sich der Einzelausstellung von Ivan Puni im Jahr 1921 in der Galerie „Der Sturm" von Herwarth Walden in Berlin. Es wurden neben biographischen Daten Angaben zu Punis Tätigkeit vor seiner Auswanderung gemacht, seine Beziehungen zu Herwarth Walden angesprochen, die Gestaltung der Ausstellung beschrieben und Interpretationen zu den Kunstwerken mit politischen Motiven in der Ausstellung gegeben. Hervorgehoben wurde die besondere Rolle eines Betrachters. Außerdem wurde festgestellt, dass die Ausstellung als „Gesamtkunstwerk" zu sehen ist und dass eine genaue Definition eines Kunstwerkes nicht möglich ist. Als Schlussfolgerung aus diesem Kapitel ergab sich, dass sich die sowjetische Kulturpolitik in der Ausstellung wenig manifestiert hatte.
Im nächsten Teil der Arbeit ging es um die Erste Russische Kunstausstellung 1922 in der Galerie van Diemen in Berlin. Ausführlich wurde die Entstehungsgeschichte dargestellt, denn daraus wird ersichtlich, welche Zielvorstellungen die Künstler und die sowjetischen Politiker hatten. Außerdem wurde erörtert, welche Exponate ausgestellt waren und wie die Ausstellung gestaltet war. Das führte zu der Erkenntnis, dass die avantgardistischen Künstler, die ja selbst die Organisatoren der Ausstellung waren, ganz gezielt ihre eigene Kunstrichtung in den Vordergrund gestellt hatten. Als weitere Erkenntnis ergab sich aus der Entstehungsgeschichte der Ausstellung, dass die avantgardistischen Künstler während der Organisation der Ausstellung noch in gewissem Maße von der Politik unabhängig waren. Im Jahr 1922 mischten sich die Politiker wenig in die Angelegenheiten der Künstler ein.
Das folgende Kapitel war Lissitzkys „Prounen"-Raum bei der Großen Berliner Kunstausstellung 1923 gewidmet. Hier lag der Schwerpunkt auf der Erklärung des „Prounen"-Konzeptes, das als Grundlage nicht nur für den „Prounen"- Raum, sondern für die gesamte folgende gestalterische Arbeit Lissitzkys zu betrachten ist. Wie herausgefunden wurde, waren für Lissitzkys Konzept nicht nur künstlerisch-ästhetische, sondern auch sozial-politische Aspekte von Bedeutung, wodurch die Gestaltung des Raumes einen sozial-politischen Charakter erhielt. Dies drückte sich in der besonderen Rolle aus, die einem Betrachter zugedacht war: Lissitzky rief ihn dazu auf, sich in einer bestimmten Abfolge im Raum zu bewegen, nämlich die einzelnen Wände in einer Bewegung gegen den Uhrzeigersinn anzuschauen. Diese Bewegung machte aus einem passiven Beobachter einen aktiven Teilnehmer an einer Ausstellung. Ein aktiver Teilnehmer hat Lissitzky zufolge auch ein aktives Bewusstsein und ist fähig, sich gesellschaftlich und politisch zu betätigen.
Diese Vorstellung von einem aktiven Betrachter wird im folgenden Kapitel aufgegriffen, das sich mit dem „Raum für konstruktive Kunst" in Dresden 1926 und dem „Abstrakten Kabinett" in Hannover 1927 befasst. Auch bei diesen Raumgestaltungen hatte die Bewegung eines Betrachters eine wichtige Funktion: Über die Eigenbewegung hinaus aktivierte Lissitzky einen Betrachter durch das „Kassettensystem", denn er durfte die „Kassetten" bewegen und dadurch auswählen, welche Kunstwerke ihm wichtig waren. Er beeinflusste

damit das Aussehen des Raumes und wurde dadurch mit Lissitzky zum Ausstellungsgestalter. In diesen beiden Räumen war das Prinzip der Aktivierung eines Betrachters verglichen mit dem „Prounen"-Raum zugespitzt. Es war im „Raum für konstruktive Kunst" wie auch im „Abstrakten Kabinett" maßgeblich, obwohl beide Raumgestaltungen sich hinsichtlich ihrer Aufgabe voneinander unterschieden: Das „Abstrakte Kabinett" war ein „Museumsraum", der „Raum für konstruktive Kunst" dagegen ein „Ausstellungsraum" . Im betreffenden Kapitel ergab der Vergleich dieser beiden Räume, wie stark sie sich voneinander unterscheiden. Lissitzkys Ausstellungskonzept sah vor, einen „Standard" zu entwickeln, einen wiederholbaren „Ausstellungstypus". Anhand des Vergleichs der beiden Räume sollte überprüft werden, ob das „Abstrakte Kabinett" dieser Idee entspricht. Der Vergleich ergab einen großen Unterschied in den Gestaltungen.
Das abschließende Kapitel war dem sowjetischen Pavillon bei der internationalen Ausstellung „Pressa" 1928 in Köln gewidmet, an der Lissitzky maßgeblich beteiligt gewesen war. Diese Ausstellungsgestaltung wurde mit dem „Prounen"-Raum, dem „Raum für konstruktive Kunst" und dem „Abstrakten Kabinett" verglichen. Der Vergleich zeigte, dass das Raumkonzept und die Idee der Aktivierung eines Betrachters in allen drei Räumen gleich war. Bei „Pressa" ging es jedoch nicht nur um die Wirkung des Raumes auf einen Betrachter, und darin liegt der Hauptunterschied zu den anderen Ausstellungsgestaltungen. Lissitzky versuchte hier einen Betrachter nicht nur zu aktivieren, er wollte ihn auch mit politischen Parolen beeinflussen. Die gezielte Beeinflussung der Wahrnehmung eines Betrachters war ein weiterer Schritt in Lissitzkys Ausstellungskonzept und stand für ihn nicht im Widerspruch zu seinen Vorstellungen von der Aktivierung eines Betrachters, was der Ausgangsgedanke am Anfang der zwanziger Jahre gewesen war.

2. Die wichtigsten Erkenntnisse aus der Untersuchung

Wie der Titel der Dissertation besagt, wurde das Spannungsverhältnis zwischen Kunst und Staatsmacht untersucht und wie es in den Aktivitäten der Avantgardisten seinen Ausdruck fand, wobei Lissitzky im Kontext der Gruppe der Avantgardisten einerseits und der sowjetischen Kulturpolitik andererseits eine besondere Rolle zugesprochen wurde. Lissitzkys Ausstellungskonzept und seine Entwicklung 1923-1928 bildeten den Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit, zugespitzt auf die Frage, ob und in welchem Umfang eine grundsätzliche Änderung erfolgte. Die letzten drei Kapitel über Lissitzkys Ausstellungsgestaltungen geben Aufschluss über die Weiterentwicklung seines Konzeptes. Angefangen 1923 mit den Überlegungen zur Bewegung eines Besuchers in einem Ausstellungsraum führte er seine Ideen in den Jahren 1926-1927 weiter und gab Anregungen für den physischen Kontakt eines Besuchers mit einem Kunstwerk. Er rief zur Interaktion zwischen Kunstwerk und Besucher auf. Im Jahr 1928 dann zielte die Gestaltung des Ausstellungsraumes durch Lissitzky und sein Team bewusst darauf ab, einen Besucher zu beeinflussen, insbesondere insofern die politischen Inhalte von Exponaten und die Gestaltung stark in den Vordergrund gerückt waren. Darin ist der Kernpunkt von Lissitzkys Konzeptentwicklung im Verlauf der Jahre 1923 bis 1928 zu sehen. Mit der Änderung des Konzeptes änderten sich folglich auch die Ausstellungsgestaltungen.
Diese Aussage ist jedoch durch einige wichtige Aspekte zu ergänzen. Der Gedanke, die Wahrnehmung eines Besuchers zu beeinflussen, entstammt dem „Prounen"-Konzept. In diesem Sinne weisen alle vier Ausstellungsgestaltungen Ähnlichkeiten auf. Außerdem stammen sie von demselben und nicht von verschiedenen, unterschiedlichen Künstlern[560] . Lissitzkys Verständnis von Raum und Zeit, von physischer Bewegung (sowohl eines

[560] Unter dem Begriff verstehe ich hier einen Künstler im weiten Sinne dieses Wortes als Maler, als Ausstellungsgestalter, als Architekt.

Besuchers als auch der Ausstellungsexponate), von „Faktura“, von der besonderen Rolle der Kunst, die die Gesellschaft ändert, blieb im Verlauf der Jahre unverändert.
Ein weiterer wichtiger Aspekt ergibt sich aus dem Vergleich der Ausstellungsgestaltungen vom Anfang der zwanziger Jahre und derjenigen aus der Mitte der zwanziger Jahre. In der Einleitung war erwähnt worden, dass als Wendepunkt das Jahr 1924 ausgewählt wurde, weil Lenin in diesem Jahr starb und sich danach die kulturpolitische Lage änderte. Im Hinblick auf diesen Umstand wurden Lissitzkys Ausstellungsgestaltungen 1921-1924 und 1925-1928 einander gegenübergestellt. Lissitzkys „Prounen“-Raum aus dem Jahr 1923 wurde aus chronologischen Gründen im gleichen Zeitraum betrachtet wie Punis Ausstellung 1921 und die Erste Russische Kunstausstellung 1922, wie in der Einleitung erwähnt.
Die Veränderung zwischen den früheren Ausstellungsgestaltungen und den späteren ab Mitte der zwanziger Jahre ist auffallend. Bei den Ausstellungen Anfang der zwanziger Jahre richtete sich ein Künstler an ein Individuum, in erster Linie an einen Kunstkenner, der sich beim Betrachten der Exponate Fragen zur Kunst stellte. Dies gilt für Punis Ausstellung 1921 oder für Lissitzkys „Prounen“-Raum 1923. Der Pavillon bei „Pressa“ 1928 dagegen richtete sich an einen „Menschentypus“, oder in Lissitzkys Terminologie, an einen „Besuchertypus“[561], einen Besucher ohne Vorkenntnisse in Bezug auf Kunst, ohne eine bestimmte Ausbildung, unabhängig von Geschlecht oder Alter. Es war eine Ausstellung für jedermann, die es dem Betrachter erlaubte, auf die Präsentation von Exponaten weitgehenden Einfluss zu nehmen. Bereits im „Raum für konstruktive Kunst“ und im „Abstrakten Kabinett“ hatte er Kassetten verschieben, im „Abstrakten Kabinett“ die Trommel an der Vitrine beim Fenster drehen können. Bei „Pressa“ blätterte er Poster, drehte Trommeln, bewegte Drehscheiben mit statistischen Daten, drehte die Figuren von Rotarmisten und vieles mehr[562]. „Pressa“ ist der Höhepunkt aller möglichen Interaktionen mit einem Besucher, die Lissitzky in seinen früheren Gestaltungen angeregt hatte. Mit jeder Veränderung eines Exponates änderte sich das Aussehen des Raumes in den späteren Ausstellungen, die Gestaltung war nicht statisch, sondern dynamisch. Der „Prounen“-Raum 1923 und Punis Raum 1921 waren gestalterisch viel statischer als „Pressa“ und die Räume in Dresden und Hannover.
Es änderte sich auch die Funktion einer Ausstellung. Die Intention der Ausstellungsmacher ab Mitte der zwanziger Jahre war es, nicht nur Kunst um der Kunst willen auszustellen, sondern mit einer Kunstausstellung einen Beitrag zu Gestaltung der Gesellschaft zu leisten. Die hier untersuchten Ausstellungen weisen in dieser Hinsicht eine eindeutige Steigerung auf: In der Ersten Russischen Kunstausstellung 1922 wurden avantgardistische Kunstwerke gezeigt, in Dresden und Hannover 1926-27 (vier Jahre später) wurde ein Besucher für die Gestaltung einbezogen, der in der Gesellschaft politisch aktiv wirken sollte. Folglich wurde auf die Bedürfnisse des Publikums in den späteren deutlich mehr eingegangen als in den früheren Ausstellungen.
Schon früh hatten sich die Avantgardisten mit Fragen in Bezug auf das Publikum beschäftigt, aber erst in den späteren Räumen bekam ein Besucher ein größeres „Instrument“ für die Interaktion mit den Kunstwerken. Das mündete in den späteren Ausstellungen in den Versuch, einen Besucher zu beeinflussen. Die Ausstellungsgestaltung bei „Pressa“ ist ein Beispiel dafür. In Ivan Punis Einzelausstellung im Jahr 1921 war die Gestaltung ein Experiment gewesen, eine Überraschung für einen Besucher, ein Spiel mit ihm. Die Gestaltung war eine Art von „Frage“. „Pressa“, sieben Jahre später, war als Ausstellung eine Art Proklamation, wobei mit politischen Parolen, mit Informationsvermittlung durch Exponate auf bestimmte Art und Weise die Vorzüge der kommunistischen Gesellschaft hervorgehoben werden sollten. Nach „Pressa“ wurden alle Arten von Ausstellungen Ende der zwanziger Jahre zu einem politisch-sozialen Propagandainstrument.

[561] In seinen Texten schrieb Lissitzky über einen „Ausstellungstypus“ oder einen „Lesertypus“. Vor diesem Hintergrund und in Lissitzkys Sinne erlaube ich mir an dieser Stelle von einem „Besuchertypus“ zu sprechen.
[562] Ausführlich s. Kapitel über „Pressa“.

In Stichworten zusammengefasst sind dies also die wichtigsten Erkenntnisse aus der Untersuchung: 1) Aufgrund des sich ändernden politischen Kontextes änderten sich auch Lissitzkys Konzept und Ausstellungsgestaltungen. 2) Die frühen Ausstellungen sind statisch, der Künstler wendet sich an einen Kunstkenner. 3) In den späteren Ausstellungen begegnen sich Künstler und Betrachter „auf Augenhöhe". Das Prinzip ist Interaktion. 4) Im Verlauf der zwanziger Jahre erfahren die Kunstausstellungen eine weitreichende Funktionsänderung.

3. Gründe für die Veränderung der Ausstellungsgestaltungen

Der Frage, weshalb Ausstellungen am Ende der zwanziger Jahre einen politisch-sozialen Charakter annahmen und welche Gründe zur Veränderung der Ausstellungsgestaltung führten, wurde detailliert nachgegangen.

3.1. Kulturpolitische Gründe

Einer der wichtigsten Gründe für die Änderung der Ausstellungsgestaltungen war die Veränderung der kunstpolitischen Lage nach Lenins Tod im Jahr 1924. Noch bis zum Jahr 1922 befand sich Russland im Bürgerkrieg. Es fehlte an klarer politischer Struktur, es war unklar, ob die Bolschewiki den Krieg überhaupt gewinnen würden. Ungefähr bis zum Jahr 1922 herrschte auch in der Kulturpolitik Chaos. Behörden wurden schnell eingerichtet und ebenso schnell wieder geschlossen. Die Mitarbeiter wechselten tagtäglich. In dieser Situation kamen die avantgardistischen Künstler mit Lunačarskij zusammen und sprachen sich für die Unterstützung der bolschewistischen Partei aus. Da die Bolschewiki während des Krieges Unterstützer brauchten, gewannen die Avantgardisten politischen Einfluss. Sie besetzten sogar politische Posten und waren z.B. in der Abteilung für bildende Künste beim Volkskommissariat für Volksaufklärung tätig. Aufgrund der unklaren politischen Situation und der vorläufigen Unsicherheit der Bolschewiki verfügten sie über eine gewisse Unabhängigkeit in der Kulturpolitik. Sie konnten durch die Abteilung für bildende Künste sogar einige Jahre lang Einfluss auf die Politik nehmen. Diese Abteilung existierte jedoch nur bis zum Jahr 1921, wurde dann reorganisiert und letztlich geschlossen. Die Schließung der Abteilung markiert das Ende des politischen Einflusses der Avantgardisten. Bezeichnenderweise erfolgte die Schließung gleichzeitig mit dem Ende des Bürgerkrieges. Nach dem Sieg brauchten die Bolschewiki die Unterstützung der Avantgardisten nicht mehr. Diese erfuhren mehr und mehr Einschränkungen.

Zudem wurden die Hauptrichtungen der Kulturpolitik geändert. In den Jahren 1921-1924 hatte sich die Sowjetrepublik in viele unterschiedliche Richtungen entwickelt. Alles befand sich im Aufbau bzw. Umbau. Neben der Gründung neuer Behörden erfolgte die Enteignung von Kunstwerken und die Verstaatlichung der Museen und Hochschulen für bildende Künste. Außerdem wurden das Museumswesen und das Ausbildungssystem von Grund auf reformiert. Gleichzeitig bemühte man sich, nach den Jahren der Blockade und Intervention wieder kulturelle Beziehungen zum Ausland aufzubauen. Die Kunsttheorie musste neu gefasst und an die leninistisch-marxistische Ästhetik angepasst werden. Volksaufklärung und Beseitigung des Analphabetismus und nicht zuletzt die Propagierung der bolschewistischen Macht z.B. durch Stadtfeste, die Aktion „Monumentale Propaganda" waren für die Absicherung des neuen Staates von größter Bedeutung.

In den Jahren 1925-1928 lag der Schwerpunkt der Kulturpolitik weiterhin auf Volksaufklärung und Propaganda der Bolschewiki. Dieser Schwerpunkt wurde maßgeblich, dagegen verloren andere Richtungen im Laufe der Jahre an Bedeutung. Die Reform des Museumswesens und des Ausbildungssystems sowie die Gründung neuer Behörden waren

zum größten Teil 1925-1928 abgeschlossen. Dabei suchten die Politiker neue Formen für die Propagierung ihrer Macht. Da die „Monumentale Propaganda“ misslang, wurden Ausstellungen als neues Medium zur Beeinflussung der Bevölkerung eingesetzt.
1925-1928 verstärkte sich der Prozess der Zentralisierung in der Innenpolitik, um das wichtigste Ziel des Kommunismus - Vereinheitlichung[563] - zu erreichen. Kulturpolitisch bedeutete das die Verringerung der Vielfalt der Kunstrichtungen, die Schließung einiger Hochschulen für bildende Künste oder deren Restrukturierung, die Dominanz der Gruppe AChRR. Im Zeitraum 1921-1924 war Vielfalt der Kunstrichtigen noch möglich gewesen. Die Erste Russische Kunstausstellung 1922 ist dafür ein gutes Beispiel. Sie hatte kein einheitliches Ausstellungskonzept. Es wurde nicht nur die Vielfalt der Kunstrichtungen vorgeführt, sondern man hängte auch konventionell Bilder an die Wände. Lissitzkys Ausstellungskonzept dagegen (sei es in Dresden 1926, Hannover 1927 oder bei „Pressa“ 1928) zielte auf einen einheitlichen „Ausstellungstypus“ und auf Standardisierung ab. Wahrscheinlich prägte die Kulturpolitik Lissitzkys Überlegungen zu einem „Besuchertypus“. Der politische Wunsch nach Vereinheitlichung manifestierte sich wohl auch in Lissitzkys Überlegungen zu den späteren Ausstellungen 1925-1928.
Ein weiterer Unterschied zwischen den Zeiträumen 1921-1924 und 1925-1928 besteht in der noch größeren Rolle der Ökonomisierung der Kunst in den Jahren 1925-1928. Nach den Jahren des Bürgerkrieges und der Hungerkatastrophe war die sowjetische Wirtschaft ruiniert. Daher war es vordringlich, Kunstwerke nicht nur als Dekoration und Schmuckstücke einzusetzen, sondern durch sie zum Aufbau der sowjetischen Industrie beizutragen. Darüber hinaus wurde in der leninistisch-marxistischen Kunstästhetik Kunst als ein materielles und nicht nur als ein geistiges Phänomen betrachtet. Dieser Theorie zufolge sollte Kunst von Nutzen sein. Aufgrund der prekären wirtschaftlichen Lage und der neuen Impulse in der Kunsttheorie wurde den Avantgardisten 1925-1928 klar, dass ihre Kunst sich mehr in den Dienst der Industrie stellen sollte. Das führte zu einem Paradigmenwechsel in den künstlerischen Vorstellungen: Sie orientierten sich mehr an den Bedürfnissen der Bevölkerung und den wirtschaftlichen Schwierigkeiten des Landes. An Stelle einer reinen, experimentellen, abstrakten Kunst suchten die Avantgardisten neue, gegenständliche Formen.

3.2. Veränderung der Kunsttheorien am Beispiel von Puni und Lissitzky

Die Veränderungen bei den Kunsttheorien werden durch den Vergleich der Vorstellungen von Puni und Lissitzky und durch die Gegenüberstellung der früheren und späteren Ideen von Lissitzky deutlich.
Punis und Lissitzkys Vorstellungen unterscheiden sich stark. Beim Vergleich ist zu berücksichtigen, dass Puni im Ausland blieb, während Lissitzky 1925 in die Sowjetunion zurückgekehrt war. Die Realität des Landes unter sowjetischer Herrschaft beeinflusste Lissitzkys künstlerische Einstellung, wohingegen Puni seine Ideen unter dem Einfluss des kapitalistischen Auslands entwickelte.
Der wichtigste Aspekt, in dem sich Puni und Lissitzky unterschieden, ist, dass Puni, anders als Lissitzky, Kunst und Leben (darunter fallen hier auch „sozial-wirtschaftliche Bedingungen“ und „politisches System“) voneinander trennte. Puni kritisierte 1922 das von Ilja Ėrenburg und Lissitzky verfasste Buch „Und sie bewegt sich doch“ und schrieb in diesem Zusammenhang:

[563] Es sei hier an Maxima des Sozialismus erinnert: „Jedem nach seinen Fähigkeiten, jedem nach seinen Bedürfnissen“.

„Die sich selbst genügende Kunst sieht Ehrenburg[564] als eine ‚überlebte Form' an; für ihn ergibt sich die Form der zukünftigen Kunst aus der Vereinigung von Leben und Kunst - Kunst-Leben. Die Kritik dieses Denkmusters kann nicht zu meinen Aufgaben gehören, zum einen weil es nicht von I. Ehrenburg stammt und schon sehr viel besser von anderen Personen begründet worden ist, zum anderen weil es in diesem Buch als fertige Formel und im Stil der Proklamation serviert wird. Ich komme jedoch nicht umhin, auf die Schwachstellen dieses Denkens hinzuweisen. Dazu gehört sein äußerst konventioneller Charakter, der marxistischen Konstruktionen überhaupt eigen ist, und ein nebulöser Inhalt, der mit hochtrabenden Phrasen daherkommt"[565].

Puni vertrat eine eigene Meinung zur Nützlichkeit der Kunst. In einem in der Zeitschrift „L'Esprit nouveau" 1924 erschienenen Artikel sagt er:

„Der Marxismus vernachlässigt den intellektuellen Faktor, er betont statt dessen den Geist der Materie. Der Konstruktivismus entkleidete die Kunst eines wesentlichen Moments, ihrer symbolischen Dimension. Einer eigenständigen, visionären Welt nahm er den Zauber und setzte an seine Stelle einen ‚sachlichen Gegenstand', der mehr oder weniger gut gemacht und völlig nutzlos war. Es entstand eine merkwürdige Verwirrung, praktische und ästhetische Nützlichkeit wurden durcheinandergebracht; der Begriff der Nützlichkeit wurde simplifiziert, während doch im Grunde die Kunst nur in ihrer Nutzlosigkeit besteht. <…> sie [die marxistisch verstandene Kunst, - Anmerkung von N.K.] verfolgt ein Ziel - dem vermeintlichen Geschmack des Proletariers durch technisch gut gemachte Gegenstände gerecht zu werden .... Diese Einstellung gegenüber den Kunsterzeugnissen ist eigentlich charakteristisch für das Kunstgewerbe..."[566].

Dagegen Lissitzky über die Rolle der Kunst in der Gesellschaft, wie im Jahr 1921 in seinem Vortrag beim INChUK über „Prounen" ausgedrückt:

„Nachdem wir uns anfangs auf die zweidimensionale Fläche orientiert hatten, gehen wir zu den dreidimensionalen Modellen über und weiter zu den Forderungen des Lebens. Er [Proun, - N.K.] baut jetzt auf dem neuen kommunistischen Fundament aus Stahlbeton für die Völker der ganzen Erde, und durch "Proun" werden wir auf diesem gemeinsamen Fundament die einheitliche Weltstadt ins Leben erbauen für alle Menschen der Erdkugel"[567].

Im Artikel „Idole und Idolverehrer" aus dem Jahr 1928 betonte er die Zusammenhänge zwischen der Kunst und dem Leben noch deutlicher:

„Einst wurde über dem Eingangsportal der Akademie das eine oder andere Gipsidol aufgestellt – sei es nun Phidias, Raphael oder Palladio -, doch das war schon in einer für uns längst vergangenen Zeit. Wir leben jetzt im elften Jahr nach der Oktoberrevolution und sind nicht deshalb Atheisten geworden, um uns ein neues Gipsidol zu schaffen. Wir bauen jetzt

[564] Die Schreibweise des Namens wurde hier aus dem Buch „Iwan Puni. Synthetischer Musiker" entnommen. Deswegen unterscheidet sich diese Schreibweise von meiner Variante. S. Iwan Puni. Synthetischer Musiker, Aust.-Kat. Berlinische Galerie, Berlin 1992.

[565] Originaltext – Puni, O knige Ėrenburga „A vsë taki ona vertitsja" (übers. Anmerkung zu Ėrenburgs Buch „Und sie bewegt sich doch"), in: Novaja russkaja kniga (übers. Das neue russische Buch), Berlin 1922; Zit. nach Iwan Puni. Synthetischer Musiker, Aust.-Kat. Berlinische Galerie, Berlin 1992, S. 85. Übersetzung aus dem Russischen Christine Rädisch. Ich werde im Weiteren diesen Text mehrmals zitieren, da Puni sich hier direkt gegen Lissitzkys Vorstellungen äußert. Anhand dieses Textes sind die Kunsttheorien beider Künstler gut vergleichbar.

[566] Originaltext- Puni, Russie. L'Art, in: L'Esprit nouveau, 1924, Nr. 22. Zit. nach Iwan Puni. Synthetischer Musiker, Aust.-Kat. Berlinische Galerie, Berlin 1992, S. 89f. Übersetzung aus dem Französischen Simone Chevalier.

[567] Lissitzky 1921, S. 18.

den Sozialismus auf, wir bauen an einer neuen Kultur und wollen heute alle Stufen der menschlichen Entwicklung bis zur Gegenwart erkennen und das, was sich heute überall in der Welt entwickelt. Doch die Struktur unserer Kultur muß anders, sie muß kollektiv sein. Eine ebensolche Struktur muß auch unsere Kunst haben, in erster Linie unsere Architektur. <…> Die Architektur ist eine materiell zum Ausdruck gebrachte Synthese – nicht allein der technischen Vervollkommnung und des ökonomischen Fortschritts, sondern in erster Linie einer neuen Gesellschaftsordnung, die ein neues Weltgefühl bestimmt“[568].

Für Puni hatte Gefühl in der Kunst große Bedeutung, ebenso wie die Zwecklosigkeit der Kunst sowie ihr symbolischer Charakter. Er bemängelte an der marxistischen Kunsttheorie deren „konventionellen Charakter“. Lissitzky sah „Prounen“ als Grundlage des gesellschaftlichen, kommunistischen Lebens. Er schrieb der Architektur eine bedeutende Rolle zu, nämlich, die neue Gesellschaftsordnung zu schaffen. Zur Bewertung seiner Aussagen ist anzumerken, dass er für seine Texte und seine Rede beim INChUK von Seiten der Politik nicht angewiesen worden war, sie an die offizielle Kunstrichtung anzupassen[569]. Er war überzeugt von seinen Ideen und von der Fähigkeit der Kunst, das Leben vieler Menschen (oder sogar der Menschheit insgesamt) zu gestalten. Puni vertrat dagegen die Ansicht: Kunst ist ein Teil, aber kein Ersatz des Lebens. Kunst ist ihm zufolge etwas Geistiges, ein Gefühl, eine Intention, eine Vision. Lissitzkys Vision war es dagegen, durch Kunst die Lage der Menschheit zu verbessern. Letztendlich schrieb Lissitzky der Kunst eine Funktion zu, die eigentlich die Politik erfüllen sollte. Sich selbst sah er in der Rolle eines Politikers.
Die Kunstvorstellungen von Puni und Lissitzky unterschieden sich auch hinsichtlich ihrer Ansichten über das Verhältnis von Kunst und Industrie. Lissitzky zufolge sind Kunst und Industrie miteinander verknüpft. Als Beispiel dafür seien seine „Transmissionen“ im Pavillon bei „Pressa“ angeführt. Puni bestritt die Zusammenhänge zwischen Kunst und Industrie:

„Obwohl er [Ėrenburg, - N.K.] die ästhetische Vollkomenheit der von der modernen Industrie produzierten Formen verkündet, Formen, die ohne jedes Zutun von Künstlern entstanden sind, fordert der Autor nichtsdestotrotz zur ‘Vereinigung’ von Kunst und Industrie auf. Warum nur, wenn die Industrie ohnehin über eine vollkommene Ästhetik verfügt? I. Ehrenburg ist sich offenbar nicht im klaren darüber, daß er der Kunst und dem Künstler entweder die Rolle eines Zuschauers zuweist, der vom obersten Rang einer Primadonna applaudiert, oder aber die eines Dekorateurs…“[570].

Puni und Lissitzky unterschieden sich auch in ihren Ansichten über künstlerische Mittel. Für Lissitzky waren “Zeichen” von Bedeutung. Er betonte die Rolle der “Zeichen” sowohl in seinem Vortrag über “Prounen” beim INChUK im Jahr 1921 als auch in seinem Vortrag “Neue russische Kunst” 1922. In diesem Vortrag sagte er: “Jede gestaltete Fläche ist ein Zeichen. Kein mystisches Symbol, aber konkreter Grundriß des Gegebenen. Ein Zeichen ist eine Form, durch die wir die Erscheinungen ausdrücken”[571]. Puni schrieb dagegen: “Der konstruktive Naturalismus ist ein Aufrollen des Bildes auf Grund eines konstruktiven, geometrischen Gedankens; der Vorzug dieser malerischen Richtung vor dem

[568] Lissitzky, Idole und Idolverehrer, in: Lissitzky, E., Proun und Wolkenbügel, Dresden 1977, S. 41f.
[569] Hierzu sind weitere Untersuchungen erforderlich. Dieses Thema würde die Rahmen dieser Arbeit sprengen. Mit meiner Vermutung stütze ich mich auf die von mir eingesehenen Texte Lissitzkys. In allen diesen Texten betont er die Bezüge zwischen dem gesellschaftlichen Leben und der Kunst sehr deutlich.
[570] Originaltext – Puni, O knige Ėrenburga „A vsë taki ona vertitsja“ (übers. Anmerkung zu Ėrenburgs Buch „Und sie bewegt sich doch“), in: Novaja russkaja kniga (übers. Das neue russische Buch), Berlin 1922; Zit. nach Iwan Puni. Synthetischer Musiker, Aust.-Kat. Berlinische Galerie, Berlin 1992, S. 86. Übersetzung aus dem Russischen Christine Rädisch.
[571] Zit. nach Lissitzky, Neue russische Kunst, in: Lissitzky-Küppers, S., (Hrsg.), El Lissitzky. Erinnerungen, Briefe, Schriften, Dresden 1976, S. 339.

gegenstandslosen Konstruktivismus beispielsweise besteht darin, daß es der Künstler in diesem Fall mit geltenden Größen, nicht aber nur mit geometrischen Zeichen zu tun hat"[572].
Die hier angeführten Unterschiede in den Kunstvorstellungen erklären, wieso die Ausstellungsgestaltungen von Puni und Lissitzky so unterschiedlich waren. Punis Einzelausstellung 1921 wies, wie im betreffenden Kapitel ausgeführt, fast keine Bezüge zum politischen Kontext auf. Lissitzkys Ausstellungen sind ohne politischen Hintergrund nicht denkbar. Bei Puni fehlte das konkrete Ausstellungskonzept, während Lissitzky einen „Ausstellungstypus" mit „elementaren Mitteln" in der Gestaltung erarbeitet hatte, ausgerichtet an einem „Besuchertypus", verständlich für jedermann.
Das hatte Folgen für die Sicht auf den Betrachter einer Ausstellung. Punis Betrachter war ein Individuum, das lesen und bestimmte Silben zu einzelnen Wörtern zusammenfügen kann. Er ist ein Entdecker, er experimentiert mit der Ausstellung. Lissitzkys Betrachter war ein Erbauer der neuen, kommunistischen Gesellschaft (zum Beispiel „Prounen"-Raum in Berlin 1923). Er ist mit dem Künstler gleichgestellt und kann das Aussehen des Ausstellungsraumes beeinflussen („Kassettensystem" in Dresden 1926 und Hannover 1927). Er hat ein aktives politisches Bewusstsein und wird zum Mitgestalter des politischen Lebens („Pressa" 1928). Lissitzkys Betrachter war kein Experimentator mehr. Bezeichnenderweise wurde Lissitzkys Betrachter im Laufe der Jahre, insbesondere gegen Ende der zwanziger Jahre, mehr und mehr „politisiert". Der Ursprung dieser „Politisierung" liegt in Lissitzkys Überzeugung, Kunst beeinflusse das gesellschaftliche Leben. Puni distanzierte sich davon. Sein Betrachter war eine einzelne Person, ohne Bezug zu den anderen Menschen. Lissitzkys Betrachter war ein Teil der großen kommunistischen Gesellschaft, ein „Typus" aus der Masse der Menschen. Punis „Anmerkungen zu Ėrenburgs ‚Und sie bewegt sich doch'" bestätigen diese Auffassung:

„Ebenso leichtfertig, wie er mit allem anderen umgeht, rechnet der Autor auch mit dem Individualismus ab; offenbar sieht er nicht, daß wir... uns an der Schwelle eines Zeitalters befinden, das dem Individualismus gegenüber aufgeschlossen ist – überhaupt ist der Individualismus nicht abschaffbar"[573].

Die Zitate verdeutlichen den Unterschied zwischen Punis und Lissitzkys Kunsttheorien. Sie schrieben der Kunst ganz unterschiedliche Funktionen zu. Sie richteten ihre Kunstwerke an ein unterschiedliches Publikum. Der entscheidende Unterschied liegt im politischen Aspekt von Lissitzkys Überlegungen[574].
Das lässt sich am Beispiel von Punis Ausstellung 1921 und Lissitzkys „Prounen"-Raum 1923 zeigen. Für Lissitzky wäre 1923 die Hängung der Bilder oder Zeichnungen an den Wänden wie bei Puni, ausgeschlossen gewesen, da er die Wand „als Ruhebett für die Bilder" zerstören wollte[575]. Das Bild-Hafte und Bild insgesamt (als abstrakter Begriff) entsprach seinen Vorstellungen nicht, die von den kulturpolitischen Entwicklungen in der Sowjetunion beeinflusst waren. „Bild" war ihm zufolge ein Synonym für die alte Welt vor der Oktoberrevolution, das heißt ein Dekor. Für Puni war ein Bild ein Symbol, eine Tür zur Welt

[572] Puni, Künstlerbekenntnis, in: Westhaim, P, (Hrsg.), Künstlerbentnisse, Briefe, Tagebuchblätter, Betrachtungen heutiger Künstler, Berlin 1925, S. 344-346.
[573] Originaltext – Puni, O knige Ėrenburga „A vsë taki ona vertitsja" (übers. Anmerkung zu Ėrenburgs Buch „Und sie bewegt sich doch"), in: Novaja russkaja kniga (übers. Das neue russische Buch), Berlin 1922. Zit. nach Iwan Puni. Synthetischer Musiker, Aust.-Kat. Berlinische Galerie, Berlin 1992, S. 86. Übersetzung aus dem Russischen Christine Rädisch.
[574] Es sei daran erinnert, dass Lissitzky und Puni beide ehemalige Schüler von Malewitsch waren. Dies müsste sie eigentlich verbinden. Jedoch gingen sie unterschiedliche Wege und entwickelten ihre eigene Theorie. Gestützt auf Malewitsch und im Disput mit ihm, schrieben sie der Kunstgeschichte ihren eigenen Namen ein, was bewundernswert ist.
[575] Lissitzky, El, Prounen Raum Große Berliner Kunstausstellung 1923, in: G. Material zur elementaren Gestaltung, H. 1, Berlin, Juli 1923.

der Gefühle und Empfindungen. Ein Bild könne man nie zerstören, befand er, ebenso wenig wie die Gefühle in einem Menschen.
Trotz dieser grundlegenden Unterschiede wiesen Punis und Lissitzkys Ausstellungen einige Ähnlichkeiten auf. Beide Künstler verstanden Ausstellungen als Gesamtkunstwerk. Sowohl Puni als auch Lissitzky arbeiteten mit der Gestaltung der Wände, wobei Lissitzky zusätzlich den Fußboden und die Decke einbeziehen wollte. Außerdem hatten Puni und Lissitzky eine gemeinsame Grundlage für ihre Ausstellungsgestaltungen – das Konzept der „Künstlerischen Kultur". Faktura, Raum und Zeit, die aus der Künstlerischen Kultur entstanden, bestimmten Punis und Lissitzkys Räume. Außerdem spielte Bewegung für beide Künstler eine große Rolle, denn durch die Bewegung entstand „Zeit". Obwohl für Puni, anders als für Lissitzky, die Bewegung nicht Schwerpunkt seiner Gestaltung war, konnte ein Betrachter die Silben „egstvo" als Ganzes in Bewegung sehen.
Beim Vergleich der Räume von Puni und Lissitzkys überwiegen trotz dieser Ähnlichkeiten die Unterschiede. Konzeptionell ist Lissitzkys „Prounen"-Raum „politisiert" im Gegensatz zu Punis Ausstellungsgestaltung. Wie aus diesem Vergleich hervorgeht, hatten Ausstellunggestaltungen Mitte der zwanziger Jahre hinsichtlich der Konzeption mehr Bezüge zu den sozial-wirtschaftlichen Bedingungen und zur Politik als Anfang der Zwanziger.

Im Unterkapitel dieses Schlussteils „Die wichtigsten Erkenntnisse aus der Untersuchung" war ausgeführt worden, dass sich Lissitzkys Ausstellungskonzept vom Anfang bis zum Ende der zwanziger Jahre geändert hatte. Aus den Überlegungen zur Aktivierung eines Besuchers im „Prounen"-Raum 1923 entstand bei Lissitzky zum Jahr 1928 und für „Pressa" der Gedanke, einen Besucher inhaltlich gezielt zu beeinflussen. Aus der Fortbewegung eines Besuchers gegen den Uhrzeigersinn (1923) folgte der physische Kontakt mit den ausgestellten Exponaten 1926-1928 (in Dresden, Hannover und Köln) als Ausdruck der Idee, den Status des „Heiligtums" eines Kunstwerkes aufzulösen. Wenn ein Kunstwerk diesen Status verliert und eine Wand in einem Ausstellungsraum nicht mehr als Oberfläche zur Vorführung des Kunstwerks dient, wie bei Lissitzky, verliert eine Ausstellung ihre ursprüngliche Funktion als Ort der Präsentation der Kunstwerke. Bei Lissitzky wurde eine Ausstellung am Ende der zwanziger Jahre ein Ort des sozial-gesellschaftlichen und politischen Lebens. Dieser Prozess war nicht durch Forderungen der Politik erzwungen worden, sondern er leitete sich aus Lissitzkys eigenen Überlegungen zur Funktion von Ausstellungen ab.
Der enge Zusammenhang von Kunsttheorien und künstlerischen Konzepten führte zur Veränderung der Ausstellungräume. Lissitzkys Ausstellungskonzept war im Vergleich zu Punis Kunstvorstellung politischer. Da sich sein Konzept gegen Ende der zwanziger Jahre weiter politisiert hatte, wurden auch seine Ausstellungsgestaltungen politischer.

4. Die Bedeutung der künstlerischen Konzepte für die spätere Entwicklung der Ausstellungsgestaltungen in den 1930er Jahren

Die Veränderungen der künstlerischen Theorien ab Mitte der zwanziger Jahre führte nachfolgend und insbesondere in den 1930er Jahren zur Entstehung der „Propagandaausstellungen". Es handelte sich nicht um ein plötzlich auftretendes Phänomen in der Kunstwelt, sondern war eine Folge der langen Entwicklungen seit Anfang der zwanziger Jahre und resultierte auch nicht nur aus den kulturpolitischen Ereignissen. Den avantgardistischen Künstlern selbst war die Notwendigkeit von Ausstellungsgestaltungen klar geworden, die den Betrachter beeinflussten. Der nächste Schritt führte konsequenterweise zu den „Propagandaausstellungen" und zur Indoktrinierung des Betrachters.
In der vorliegenden Arbeit wurde diese These am Beispiel von Lissitzkys Ausstellungen überprüft. Da Lissitzky Kunst und Leben nicht voneinander trennte, was bedeutet, dass er der

Kunst eine gesellschafts-politische Rolle zuschrieb und infolge dessen Ausstellungen auch unter dieser Aufgabe betrachtete, sah er eine Ausstellung mit propagandistischen, politischen Inhalten nicht als negativ, sondern als positiv, insofern sie die Menschheit — seiner Überzeugung zufolge — verbessern konnte. Es darf nicht vergessen werden, dass Lissitzky in der UdSSR lebte und jeden Tag von den politischen, teilweise utopischen Parolen umgeben war, was sein Ausstellungskonzept beeinflusste, ein Konzept mit visionärem Charakter. Sein Ausstellungskonzept war die Vision eines Künstlers, der die Welt verbessern wollte. Eigentlich möchte jeder Künstler dieses hohe Ziel erreichen. Lissitzky war keine Ausnahme.

In der Dissertation steht Lissitzky zwar im Mittelpunkt, aber ein ähnlicher Prozess ist auch bei anderen Avantgardisten zu sehen. In den vorigen Kapiteln über die Erste Russische Kunstausstellung 1922 und die Entwicklung der Kunstpolitik 1917-1921 waren zwei einschlägige Aussagen angeführt worden. So schrieb Šterenberg im Katalog zur Ersten Russischen Kunstausstellung 1922 in Berlin, er sehe die Ziele der neuen Kunst in der „Gestaltung der Umgebung für den neuen Menschen“[576]. In der Deklaration zu Fragen der Prinzipien des Museumswesens, die während der Versammlung der Abteilung für Bildende Künste am 7. Februar 1919 angenommen worden war, heißt es: „In dem Maße, wie der Künstler sich als schöpferische Kraft auf dem Gebiet der Kunst erweist, fällt es in seine Aufgaben, der Leiter der künstlerischen Erziehung des Landes zu sein“[577]. Ihrer Vision zufolge waren die russischen Avantgardisten, Lissitzky einschließlich, Erzieher der sowjetischen Bevölkerung insgesamt. Erziehung, Aufklärung, Ausbildung waren eigentlich Funktion der Politiker der damaligen Zeit. Somit sahen sich die Avantgardisten, die ja anfangs bis etwa 1921, d.h. bis zur Auflösung der Abteilung für Bildende Künste, in der Tat über eine gewisse politische Macht verfügt hatten, als Politiker. Diese Vision hatten sie auch nach 1921. Das Vokabular des Katalogs zur Ersten Russischen Kunstausstellung 1922 und zum Pavillon bei „Pressa“ war ähnlich, obwohl im Katalog 1922 die bolschewistische Macht etwas unauffälliger proklamiert wurde. Šterenberg betonte aber 1922 die Errungenschaften, die auf dem Gebiet der Kunstpolitik nach der Oktoberrevolution erreicht worden waren. Der Katalogtext für „Pressa“ hatte denselben Tenor. Die Sonderrolle, die sich die Künstler als Erzieher und Politiker für die Bevölkerung zumaßen, kann erklären, wieso das Konzept „Propagandaausstellung“ in den dreißiger Jahren von den Künstlern angenommen wurde.

Eine Rolle spielte hier auch der Paradigmenwechsel innerhalb der russischen Avantgarde, den Buchloh und Dëgot’ diskutiert haben[578]. Aufgrund der inneren Krise, der misslungenen Kunstpolitik, der ständigen Diskussionen und Auseinandersetzungen in den Künstlerkreisen suchten die Avantgardisten nach einer Lösung und Anerkennung ihrer Kunst beim Publikum. Ab Mitte der zwanziger Jahre wandten sich die Avantgardisten wieder dem Gegenstand zu, dem Realen, und benutzten Fotografie als neues Medium für ihre Bildsprache. Die Fotografie erlaubte es, große Massen der Bevölkerung zu erreichen und sie künstlerisch zu beeinflussen.

Aus der inneren Konsequenz der historischen Entwicklung heraus sowie aus den künstlerischen Vorstellungen in den Kreisen der Avantgardisten resultierte das Konzept „Propagandaausstellung“. Dieser Prozess vollzog sich nicht nur erzwungenermaßen unter dem Druck der Politik, wie oft in der Forschung angeführt wird, sondern kam von „innen“, von den Künstlern selbst. Mit dieser These stütze ich mich auf meine langjährige Recherche

[576] Erste Russische Kunstausstellung, Aust. Kat. Galerie van Diemen und Co Berlin, Berlin 1922, S. 4.

[577] Deklaracija Otdela izobrazitel’nych iskusstv i chudožestvennoj promyšlennosti po voprosu o principach muzeevedenija, prinjataja kollegiej otdela v zasedanii 7 fevralja 1919 (übers. Die während der Versammlung der Abteilung für Bildende Künste am 7. Februar 1919 angenommene Deklaration über die Fragen der Prinzipien des Museumswesens), in: Izobrazitel’noe iskusstvo 1 (übers. Bildende Kunst), 1919, S. 85.

[578] Buchloh, B., From Faktura to Factography, in: October, Vol. 30 (Autumn), 1984, pp. 82-119; Dëgot’, E., Ėstetičeskaja revoljucija kul’turnoj revoljucii ili Konceptual’nyj realism (übers.: Ästhetische Revolution während der Kulturrevolution oder der konzeptuale Realismus), in: Naše nasledie (übers.: Unser Erbe), H. 93-94, 2010. http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/9412.php (Letzter Zugriff 16.10.2018).

und auf russischsprachige Primärquellen aus den zwanziger Jahren, wo sich die wichtigsten Aussagen von Avantgardisten finden.

5. Ausblick auf weitere Forschungsthemen

Da das Thema Ausstellungsgestaltungen und ihre Zusammenhänge mit den kunstpolitischen Vorstellungen der Avantgardisten sehr umfangreich ist, konnten im Rahmen dieser Arbeit nicht alle Aspekte erörtert werden. Sie sind jedoch für die weitere Forschung wichtig.
Von Interesse wäre es zum Beispiel nachzuforschen, welche anderen Ausstellungskonzepte der russischen Avantgardisten für Ausstellungen in der Sowjetrepublik entwickelt wurden. Mir ist bekannt, dass Malewitsch und Kandinsky Anfang der zwanziger Jahre bestimmte Vorstellungen von einer neuen Art der Ausstellungsgestaltung hatten, die jedoch nie realisiert wurden. Es wäre interessant zu prüfen, was diese Projekte verhinderte und ob diese Ideen die anderen Avantgardisten beeinflussten. Soweit mir bekannt ist, gibt es weder auf Russisch noch auf Deutsch Forschung zu diesem Aspekt.
Es wäre aufschlussreich, die Rolle der deutschen Ausstellungsmacher für die Ausstellungen russischer Avantgardisten in Deutschland in den zwanziger Jahren eingehend zu erörtern. In dieser Arbeit wurde nur kurz ihre Rolle für die Entstehungsgeschichte erwähnt. Dieses Thema hat einen interessanten, übergreifenden Aspekt – Kulturpolitik in Deutschland in den zwanziger Jahren. Interessant ist zum Beispiel, in welchem Verhältnis die deutschen Ausstellungsmacher zu Künstlern aus anderen Ländern, nicht nur zu den sowjetischen Avantgardisten, standen und warum.
Ein weiteres, lohnendes Forschungsthema wäre der Einfluss der Ausstellungsgestaltungen der abstrakten Künstler weltweit auf die russischen Avantgardisten in den zwanziger Jahren. Im Fall von Lissitzky war es zum Beispiel Piet Mondrian, mit dem er bei der Gestaltung des „Raumes für konstruktive Kunst“ in Dresden 1926 konkurrierte. Im Unterschied zu Künstlern von „De Stijl“ oder vom Bauhaus bildete die „Künstlerische Kultur“, vor allem aber das politische System der Sowjetrepublik, die künstlerische Grundlage für die Ausstellungsgestaltungen russischer Avantgardisten. Somit war Lissitzky von Mondrian kaum beeinflusst. Aufgrund der zahlreichen Diskussionen, Treffen und Gespräche zwischen den russischen Avantgardisten, den Künstlern vom Bauhaus, von „De Stijl“, Künstlern aus osteuropäischen Ländern wie Ungarn und Rumänien, kann man jedoch durchaus von gegenseitigen Einflüssen sprechen. Unter diesem Aspekt müsste künftig weiter geforscht werden.

IX. Abstract auf Deutsch

In der vorliegenden Studie geht es um die Konzepte der russischen Avantgardisten für die Ausstellungsgestaltungen in den 1920er Jahren in Deutschland. Ziel ist es zu verstehen, welche politischen und sozial-gesellschaftlichen Überlegungen die Avantgardisten für die Ausstellungsgestaltungen angestellt hatten. Im Zentrum der Forschung stehen Ivan Puni, El Lissitzky und die Avantgardisten der zweiten Generation nach Malewitsch und Kandinsky. In der Studie wird ausführlich über El Lissitzky berichtet. Er wurde zum offiziellen Ausstellungsgestalter für die internationalen Ausstellungen und deswegen verdient besondere Aufmerksamkeit.

Auf die Fragestellung wird anhand der Beschreibungen der Ausstellungsgestaltungen und künstlerischen Schriften geantwortet. Außerdem werden die historischen Fotoaufnahmen aus den 1920er Jahren, Kataloge und Texte zu Ausstellungen zugrunde gelegt. Es wird der Schluss gezogen, dass sich etwa ab 1924 die Ausstellungsgestaltungen geändert haben und zwar so, dass die Wahrnehmung eines Betrachters mehr gelenkt wurde. Die Studie kommt zum Ergebnis, dass El Lissitzky sich im Gegensatz zu der in der Forschung angenommenen Meinung nicht als „Opfer“ des politischen Systems gesehen hat, sondern als ihr aktives Mitglied. Zum Ende der 1920er Jahren ist die Schwächung der russischen Avantgarde zu beobachten, was nicht nur aufgrund der politischen Unterdrückung geschah, sondern auch wegen der Änderungen in den Kunsttheorien der Künstler selbst.

X. Abstract auf Englisch

The present study reflects the concepts of Russian avant-garde artists as developed with respect to the design of exhibitions in Germany during the 1920ies. Its purpose is to make comprehensible the political and social-political considerations guiding the preparation and execution of exhibitions. Research focused on Ivan Puni, El Lissitzky as well as on artists which were subsequent of Malewitsch and Kandinsky. El Lissitzky is extensively dealt with since he was officially commissioned with the design and preparation of international exhibitions and therefore deserves special attention.

The central issue is discussed using descriptions referring to the exhibition design as well as artists' writings. Moreover, reasoning draws on historical photographs from the 1920ies, exhibition catalogues, and notes on the presentations. It is concluded that round about 1924 the exhibition design changed, meaning that there was more guidance of the visitor's perception. It is resumed that – contrary to common view – El Lissitzky rather viewed himself as an active member of society than as "victim" of the political system.

By the end of the 1920ies, the Russian avant-garde was losing momentum. It is claimed that this did not happen solely because of suppression, but that it was also due to changes in protagonists' art theories.

XI. Abkürzungen der verwendeten Literatur

Adkins 1988
Adkins, Helen, Erste Russische Kunstausstellung, Berlin 1922, in: Roters, Eberhard (Hrsg.), Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland, Köln 1988.

Artizov, Naumov 1999
Artizov, A., Naumov, O. (Hrsg.), Vlast' i chudožestvennaja intelligencija. Dokumenty CK RKP(b)-VKP(b)-VČK-OGPU-NKVD o kul'turnoj politike 1917-1953, (übers. Staatsmacht und künstlerische Intellektuellen. Dokumenten CK RKP(b)-VKP(b)-VČK-OGPU-NKVD über die Kulturpolitik 1917-1953), Moskau 1999

Aynsley 1994
Aynsley, J., Pressa, Cologne 1928. Exhibitions and publications design in the Weimar period, in: Design issues, Vol. 10, Nr. 3, 1994

Berninger, Cartier 1992
Berninger, H., Cartier, J.-A., (Hrsg.), Pougny: Jean Pougny (Iwan Puni). Catalogue de l'œuvre, B.1, Tübingen 1992

Birnholz 1981
Birnholz, A., El Lissitzky and the spectator: from passivity to participation, in: Barron, Tuchmann (Hrsg.), The avantgarde in Russia 1910-1930. New perspectives, Aust.-Kat. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1981.

Bois 1992
Bois, Y.-A., El Lissitzky. Radikale Reversibilität, in: Gaßner, H. (Hrsg.), Die Konstruktion der Utopie: ästhetische Avantgarde und politische Utopie in den 20er Jahren, Marburg 1992.

Bowlt 1993
Bowlt, J. E., „Flucht der Formen": Iwan Puni und die funktionale Ästhetik, in: Iwan Puni. Aust.-Kat. des Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris und der Berlinischen Galerie, Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Stuttgart 1993

Bowlt 2003
Bowlt, J. E., Überschreiten des Verstandes oder Iwan Punis Spiel mit der Sprache, in: 0,10 - Iwan Puni: Werke aus der Sammlung Herman Berninger, Zürich und Fotografien der russischen Revolution aus der Sammlung Ruth und Peter Herzog, Basel. Aust.-Kat. Museum Jean Tinguely Basel, Bern 2003

Dmitrieva 2012
Dmitrieva, M., Russische Künstler und „Der Sturm", in: Hülsen-Esch und Finck, A. von und G. (Hrsg.), Der Sturm, Wuppertal 2012. B. 2

Duchan 2010
Duchan, I.N., Ėl Lisickij. Geometrija vremeni (übers.: El Lissitzky. Geometrie der Zeit), Moskva 2010.

Gordeeva, Samojlova 2002
Gordeeva A.B., Samojlova G.N. (Hrsg.), Istorija russkoj kul'tury 1917-2000 (übers.: Geschichte der russischen Kultur 1917-2000), Sankt-Petersburg 2002.

Gough 2003
Gough, M., El Lissitzky, in: Elger, Krempel (Hrsg.), Sprengel Museum Hannover: Malerei und Plastik, Hannover 2003, B. 1.

Hemken 1990
Hemken, Kai-Uwe, El Lissitzky. Revolution und Avantgarde, Köln 1990

Hemken 1992
Hemken, K.-U., El Lissitzkys Raumgestaltungen in Deutschland: Projekte, Konzepte und Wechselwirkungen der Raumästhetik der Avantgarde 1920 – 1934, Diss., Philipps Universität Marburg (Lahn) 1992.

Kancedikas, Jargina 2004
Kancedikas, A., Jargina, Z., (Hrsg.), Lissitzky- fil'm žizni (übers. Lissitzky – Film des Lebens), Moskva 2004

Krusanov 2003
Krusanov, A.V., Futurističeskaja revoljucija: 1917 – 1921 (übers. Futuristische Revolution 1917-1921), Moskva, 2003

Lapšin 1983
Lapšin, Pervaja vystavka russkogo iskusstva Berlin 1922, Materialy k istorii sovetsko-germanskich chudožestvennych svjazej (übers.: Die Erste Russische Kunstausstellung 1922 in Berlin. Materialien zur Geschichte der sowjetisch-deutschen Kunstbeziehungen), in: Sovetskoe iskusstvoznanie 82, (übers.: Sowjetische Kunstwissenschaft), Vyp.1 (übers.: H. 1), Moskva 1983.

Lissitzky 1921
Lissitzky, El, Proun, Hamburg 2011, S. 3, (Übersetzung aus dem Russischen von Sophie Lissitzky-Küppers). 2011 erschien der Nachdruck seines Vortrages aus dem Jahr 1921.

Lissitzky 1923
Lissitzky, El, Prounen Raum Große Berliner Kunstausstellung 1923, in: G. Material zur elementaren Gestaltung, H. 1, Berlin, Juli 1923

Lissitzky-Küppers 1967
Lissitzky-Küppers, S., (Hrsg.), El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf: Erinnerungen, Briefe, Schriften, Dresden 1967.

Lissitzky-Küppers 1976
Lissitzky-Küppers, S., (Hrsg.), El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf: Erinnerungen, Briefe, Schriften, Dresden 1976.

Lodder 1999
Lodder, C., Seeing red: Lissitzky's abstract cabinet and the ideology of display; in: Uměni 47, 1999

Magnaguagno 2003

Guido Magnaguagno, Vorwort, in: 0,10 - Iwan Puni: Werke aus der Sammlung Herman Berninger, Zürich und Fotografien der russischen Revolution aus der Sammlung Ruth und Peter Herzog, Basel, Aust.-Kat. Museum Jean Tinguely Basel, Bern 2003.

Margolin 1997
Margolin, Victor, The struggle for utopia, Chicago 1997.

Nisbet 1983
Nisbet, Peter, Some facts on the organizational history of the van Diemen exhibition, in: The 1st Russian show. A Commemoration of the van Diemen exhibition, Aust. Kat. Annely Juda Fine Art, London 1983.

Oßwald-Hoffmann 2003
Oßwald-Hoffmann, Cornelia, Zauber... und Zeigeräume: Raumgestaltungen der 20er und 30er Jahre. Die "Merzbauten" des Kurt Schwitters und der "Prounenraum" sowie die Räumlichkeiten der Abstrakten des El Lissitzky, München 2003

Post 2012
Post, Christiane, Künstlermuseen: die russische Avantgarde und ihre Museen für Moderne Kunst, Berlin 2012

Pressa 1928
Pressa, Internationale Presse-Ausstellung Köln 1928, Amtlicher Aust.-Kat., Berlin 1928

Puni 1993
Iwan Puni. Aust.-Kat. des Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris und der Berlinischen Galerie, Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Stuttgart 1993.

Richter 1988
Richter, Horst, Die Erste Russische Kunstausstellung, in: Roters, Eberhard (Hrsg.), Stationen der Moderne. Kommentarband zu den Nachdrucken der zehn Ausstellungskataloge, Köln 1988.

Rakitin 2013
Rakitin, V.I., Lissitzky Lazar' Markovič, in: Sarab'janov, A. D., Rakitin, V. I. (Hrsg.), Ėnciklopedija russkogo avangarda (übers.: Enzyklopädie der russischen Avantgarde), Moskva 2013, T. 2 (übers.: Band 2) „Biografii L-Ja" (übers.: Biographien L-Ja)

Roters 1992
Roters, E., Iwan Puni – Der Synthetische Musiker, in: Iwan Puni. Synthetischer Musiker. Aust.- Kat. Berlinische Galerie, Berlin 1992

Rudert 2015
Rudert, K., Paul Ferdinand Schmidt, Robert Sterl, Alois Schardt. Will Grohmann und Hans Posse - Allianzen zur Förderung der Moderne in Dresden während der Weimarer Republik, in: Lupfer, G., Rudert, T. (Hrsg.), Kennerschaft zwischen Macht und Moral. Annäherungen an Hans Posse, Dresden 2015.

Seul 2012
Seul, S., „Trägerin des europäischen Gemeinschaftsgedankens- lebendige Magna Charta des Friedens": Die politische Dimension der PRESSA Köln 1928 und ihr Widerhall in der

zeitgenössischen und internationalen Presse, in: Marten-Finnis, S., Nagel, M. (Hrsg.), Die Pressa: Internationale Presseausstellung Köln 1928 und der jüdische Beitrag zum modernen Journalismus, Bremen 2012

Tupitsyn 1999
Tupitsyn, M., (Hrsg.), El Lissitzky. Jenseits der Abstraktion - Fotografie, Design, Kooperation, Aust.-Kat. Sprengel-Museum Hannover, München 1999.

Union der Sozialistischen Sowjet-Republiken 1928
Union der Sozialistischen Sowjet-Republiken, Aust.-Kat. des Sowjet-Pavillons auf der Internationalen Presse-Ausstellung Köln 1928, Köln 1928

Valstar 1985
Valstar, A., Dorner, Lissitzky und der Raum der Abstrakten, in: Moeller, M. (Hrsg.), Malerei und Plastik des 20. Jahrhunderts. Sprengel Museum Hannover, Hannover 1985.

XII. Literaturverzeichnis

Adkins, Helen, Erste Russische Kunstausstellung, Berlin 1922, in: Roters, Eberhard (Hrsg.), Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland, Köln 1988.

Akten von H. Walden aus dem Saratower Gefängnis: in V.F. Koljazin, V.F, Gončarov V.A. (Hrsg.), "Vernite mne svobodu!": Dejateli literatury i iskusstva Rossii i Germanii - žertvy stalinskogo terrora, memorial′nyj sbornik dokumentov iz archivov byvšego KGB (übers. „Gebt mir Freiheit!“. Künstler und Literaten in Russland und Deutschland- Opfer des stalinistischen Terrors. Archivmaterialien aus KGB), Moskva 1997.

Artizov, A., Naumov, O. (Hrsg.), Vlast’ i chudožestvennaja intelligencija. Dokumenty CK RKP(b)-VKP(b)-VČK-OGPU-NKVD o kul’turnoj politike 1917-1953, (übers.: Staatsmacht und künstlerische Intellektuellen. Dokumente CK RKP(b)-VKP(b)-VČK-OGPU-NKVD über die Kulturpolitik 1917-1953), Moskau 1999.

Artizov, A.N., „Očistim Rossiju nadolgo“. K istorii vysalki intelligencii v 1922 godu (übers. „Machen wir in Russland sauber“, Zur Geschichte der Ausweisung der Intellektuellen im Jahr 1922), in: Otečestvennye archivy 1, (übers. Vaterländische Archive), 2003

Avtonomova, N. B., Vassilij Kandinskij v Norvegii (übers. Wassily Kandinsky in Norwegen), in: Special’nyj vypusk, Norvegija-Rossija: na perekrestkach kul’tur. Žurnal Tretjakovskoj galerei (übers. Besondere Ausgabe des Magazins der Tretjakow Galerie in Moskau „Norwegen-Russland: auf der Kreuzung der Kulturen). (Letzter Zugriff 22.01.2014) http://www.tg-m.ru/articles/norvegiya-rossiya-na-perekrestkakh-kultur/vasilii-kandinskii-v-norvegii

Aynsley, J., Pressa, Cologne 1928. Exhibitions and publications design in the Weimar period, in: Design issues, Vol. 10, Nr. 3, 1994.

Baier, S., Lissitzkys Informationsgesellschaft, in: Kritische Berichte, Jahrgang 44, Heft 3, 2016, S. 7-17.

Barron, Tuchmann (Hrsg.), The avantgarde in Russia 1910-1930. New perspectives, Aust.-Kat. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1981.

Bazanov V.G., Blagoj D.D., Dubovikov A.N. und andere (Hrsg.), V.I.Lenin i A.V. Lunačarskij. Perepiska, doklady, dokumenty (übers. Korrespondenz, Vorträge, Dokumente), Moskva 1971, T. 80 (Band 80).

Bericht über Lunačarskijs Rede, in: Iskusstvo Kommuny 11 (übers. Kunst der Kommune), 1919.

Berlin-Moskau, Moskau-Berlin 1900-1950. Aust.-Kat. Martin-Gropius Haus Berlin und Staatliches Pushkin-Museum Moskau, München 1996.

Berninger, H., Cartier, J.-A., (Hrsg.), Pougny: Jean Pougny (Iwan Puni). Catalogue de l'œuvre, B.1, Tübingen 1992.

Beyme, K. von, Zeitalter der Avantgarde, München 2005.

Bobrinskaja, E.A., Russkij avangard. Granicy iskusstva (übers.: Russische Avantgarde. Grenzen der Kunst), Moskva 2006.

Buchloh, B. H.D., From Faktura to Factography, in: October, Vol. 30 (Autumn), 1984, S. 82-119.

Chan-Magomedov, S.O., Architektura sovetskogo avangarda (übers. Architektur der sowjetischen Avantgarde), Moskva 1996.

Danilova, I.E. (Hrsg.), Rossija-Francija. Problemy kul'tury pervych desjatiletij XX veka (übers.: Russland-Frankreich. Probleme der Kultur in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts), Moskva 1988.

De Grote Utopie = The great utopia = Die große Utopie: russische Avantgarde 1915 – 1932, Aust.Kat. Stedelijk Museum Amsterdam, Amsterdam 1992.

Dekret Soveta Narodnych Komissarov o Moskovskich Vyšich gosudarstvennych chudožestvenno-techičeskich masterskich. In: Sobranie uzakonenij i rasporjaženij rabočego i krest'janskogo pravitel'stva (übers. aus dem Altrussischen Sammlung der Gesetze und Verordnungen der Regierung für Arbeiter und Bauern), Nr.98, 19 dekabrja (übers. vom 19 Dezember) 1920, stat'ja 522 (übers. Artikel 522).

Dekret ot 11.02.1921 o Narodnom kommissariate po prosveschenijy (pologenie) (übers. Dekret vom 11.02.1921 über das Volkskommissariat für Volksaufklärung (in Klammern folgt auf Russisch Verordnung). in: Sobranie uzakonenij i rasporjaženij rabočego i krest'janskogo pravitel'stva (übers. aus dem Altrussischen Sammlung der Gesetze und Verordnungen der Regierung für Arbeiter und Bauern), Otdel pervyj (übers. Kapitel 1), Moskva 1921, Nr 12, stat'ja 78 (übers. Artikel 78). Auch online verfügbar. (letzter Zugriff: 7.03.2016). http://www.libussr.ru/doc_ussr/ussr_851.htm.

Dëgot', E. Ju., Russkoe iskusstvo 20 veka (übers. Russische Kunst im XX Jahrhundert), Moskva, 2000.

Dëgot', E. Ju., Ėstetičeskaja revoljucija kul'turnoj revoljucii ili Konceptual'nyj realism (übers.: Ästhetische Revolution während der Kulturrevolution oder der konzeptuale Realismus), in: Naše nasledie (übers.: Unser Erbe), H. 93-94, 2010.

Dmitrieva, M., Russische Künstler und „Der Sturm", in: Hülsen-Esch und Finck, A. von und G. (Hrsg.), Der Sturm, Wuppertal 2012. B. 2

Drengenberg, H.-J., Die sowjetische Politik auf dem Gebiet der bildenden Kunst von 1917 bis 1934, Diss., Wiesbaden 1972.

Drengenberg, H.-J., Politik gegenüber den bildenden Künsten, in: Oskar Anweiler, Karl-Heinz Ruffmann (Hrsg.), Kulturpolitik der Sowjetunion, Stuttgart 1973.

Duchan, I.N., Ėl Lisickij. Geometrija vremeni (übers.: El Lissitzky. Geometrie der Zeit), Moskva 2010.

El Lissitzky, Aust.-Kat. Staatliche Galerie Moritzburg 1982, Halle 1982.

Erste Russische Kunstausstellung, Aust. Kat. Galerie van Diemen und Co Berlin, Berlin 1922.

Festgabe der Kölnischen Zeitung zur Pressa, Köln, Mai bis Oktober 1928, Köln 1928.

Forgásc, E., Definitive space: the many utopias of El Lissitzky's Proun room, in: Perloff, N., Reed, B. (Hrsg.), Situating El Lissitzky. Vitebsk, Berlin, Moscow, Los Angeles 2003.

Gaßner, H. (Hrsg.), Die Konstruktion der Utopie: ästhetische Avantgarde und politische Utopie in den 20er Jahren, Marburg 1992.

Gode, M., Von der „autonomen Kunst" zum Kommunismus. Zur Entwicklung der expressionistischen Zeitschrift „Der Sturm" (1910-1932), in: Gangl, Raulet, M. und G., (Hrsg.), Intellektuellendiskurse in der Weimarer Republik. Zur politischen Kultur einer Gemengelage, Frankfurt am Main 2007.

Gordeeva, A.B., Samojlova G.N. (Hrsg.), Istorija russkoj kul'tury 1917-2000 (übers.: Geschichte der russischen Kultur 1917-2000), Sankt-Petersburg, 2002.

Hemken, K.-U., El Lissitzky. Revolution und Avantgarde, Köln 1990.

Hemken, K.-U., El Lissitzkys Raumgestaltungen in Deutschland: Projekte, Konzepte und Wechselwirkungen der Raumästhetik der Avantgarde 1920 – 1934, Diss., Philipps Universität Marburg (Lahn) 1992.

Herzogenrath, W. (Hrsg.), Frühe Kölner Kunstausstellungen: Sonderbund 1912, Werkbund 1914, Pressa USSR 1928, Köln 1981.

Hilberseimer, Ludwig, Berlin. Große Ausstellung 1923, in: Bloch, Joseph (Hrsg.), Sozialistische Monatshefte, Jg. 29, Bd. 60, Berlin 1923.

Hildermeier, M., Geschichte der Sowjetunion 1917-1991, München 1998.

Iwan Puni. Petersburg. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen. Aust.-Kat. der Galerie „Der Sturm", Berlin 1921.

Iwan Puni. Synthetischer Musiker. Aust.-Kat. Berlinische Galerie, Berlin 1992

Iwan Puni. Aust.-Kat. des Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris und der Berlinischen Galerie, Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Stuttgart 1993

Kallai, Ernst, Lissitzky, in: Das Kunstblatt, 6. Jg., H.1, 1922

Kancedikas, A., Jargina, Z., (Hrsg.), Lissitzky- fil'm žizni (übers.: Lissitzky – Film des Lebens), Moskva 2004, Č. 2, 3, 7 (Teil 2,3,7).

Kandinskij, V.V., Muzej živopisnoj kul'tury (übers. Das Museum für Malerische Kultur), in: Chudožestvennaja žizn' (übers. Kunstleben) 2, 1920.

Kargalov V.V. (Hrsg.), Istorija Rossii v licach, biografičeskij slovar' (übers.: Die russische Geschichte in Gesichter. Biographiewörterbuch), Moskau 1997.

Kändler, K., Karolewski, H., u. Sieber, I. (Hrsg.), Berliner Begegnungen: ausländische Künstler in Berlin, 1918-1933, Berlin 1987.

Kazimir Malewitsch. Sobranie sočinenij v pjati tomach (übers.: Gesammelte Werke in 5 Bänden), Moskva 1995.

Krupskaja N.K., Čto nravilos' Il'iču iz chudožestvennoj literatury (übers. Was Lenin an der Literatur gefiel), in: Krutikova N.I. (Hrsg.), Lenin V.I. O literature i iskusstve (übers. Über Literatur und Kunst), Moskva 1969.

Krusanov, A.V., Futurističeskaja revoljucija: 1917 – 1921 (übers. Futuristische Revolution 1917-1921), Moskva 2003.

Lampe, A., Marc Chagall „Der größte Meister des Expressionismus?", in: Chagall. Meister der Moderne. Aust.-Kat. Kunsthaus Zürich, Ostfildern 2013.

Lapšin, V.P., Chudožestvennaja žizn' Moskvy i Petrograda v 1917 gody (übers. Künstlerisches Leben in Moskau und Petrograd 1917), Moskva 1983.

Lapšin, V.P., Pervaja vystavka russkogo iskusstva Berlin 1922, Materialy k istorii sovetsko-germanskich chudožestvennych svjazej (übers.: Die Erste Russische Kunstausstellung 1922 in Berlin. Materialien zur Geschichte der sowjetisch-deutschen Kunstbeziehungen), in: Sovetskoe iskusstvoznanie 82, (übers.: Sowjetische Kunstwissenschaft), Vyp.1 (übers.: H. 1), Moskva 1983.

Lenin, O Proletkul'tach. Pis'mo ZK RKP (übers. Über Proletkul'ten, Brief an das Zentralkomitee der KPdSU), in: „Pravda" 270, 1 dekabrja 1920, S. 1, (Übersetzung vollständig bei Drengenberg, Die sowjetische Politik auf dem Gebiet der bildenden Kunst von 1917 bis 1934, Wiesbaden 1972.

Lersch, E., Die auswärtige Kulturpolitik der Sowjetunion in ihren Auswirkungen auf Deutschland 1921-1929, Frankfurt am Main 1979.

Lisov, A., Vitebskaja gruppa chudožnikov „UNOVIS" na pervoj vystavke russkogo iskusstva v Berline 1922 goda (übers.: Die Vitebsker Künstlergruppe „Unovis" in der Ersten Russischen Kunstausstellung in Berlin 1922), in: Kotovič, T.V., (Hrsg.), Malevič. Klassičeskij avangard (übers.: Malevič. Klassische Avantgarde), Vitebsk, Vyp. 5 (übers.: H. 5), 2002.

Lissitzky, El, Ausstellungen in Berlin, in: Wetsch-Gegenstand-Objet, Heft 3, Berlin 1922.

Lissitzky, El, Aus einem Brief, in: Westhaim, Paul (Hrsg.), Künstlerbekenntnisse, Berlin o.J.

Lissitzky, El, Proun, in: De Stijl, 5. Jg., Nr. 6, Juni 1922

Lissitzky, El, Prounen Raum Große Berliner Kunstausstellung 1923, in: G. Material zur elementaren Gestaltung, H. 1, Berlin, Juli 1923.

Lissitzky, El, Proun und Wolkenbügel, Dresden 1977.

Lissitzky, El, Proun, Hamburg 2011.

Lissitzky-Küppers, S., (Hrsg.), El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf: Erinnerungen, Briefe, Schriften, Dresden 1967.

Lissitzky-Küppers, S., (Hrsg.), El Lissitzky. Erinnerungen, Briefe, Schriften, Dresden 1976

Lodder, C., Seeing red: Lissitzky's abstract cabinet and the ideology of display, in: Uměni 47, 1999.

Lunačarskij, Russkaja vystavka v Berline (übers. Die russische Ausstellung in Berlin), in: „Izvestiya VZIK" (übers. Nachrichten des Gesamtrussisches Zentrales Exekutivkomitee), 2. Dezember 1922, Nr. 273.

Lupfer, G., Rudert, T. (Hrsg.), Kennerschaft zwischen Macht und Moral. Annäherungen an Hans Posse, Dresden 2015.

Malewitsch, Naši zadači (übers. Unsere Aufgaben), in: Izobrazitel'noe iskusstvo 1 (übers. Bildende Kunst), 1919.

Margolin, V., The struggle for utopia, Chicago 1997.

Marten-Finnis, S., Nagel, M. (Hrsg.), Die Pressa: Internationale Presseausstellung Köln 1928 und der jüdische Beitrag zum modernen Journalismus, Bremen 2012.

Mazaev, A.I., Iskusstvo i bol'ševizm 1920-1930e gg. (übers. Kunst und der Bolschewismus), Moskau 2007.

Mileeva, M., The artist as a cultural emissary across the borders of interwar Europe. The case of El Lissitzky, in: Fleckner, U., Steinkamp M., Ziegler H. (Hrsg.), Der Künstler in der Fremde: Migration-Reise-Exil, Berlin-Boston 2015.

Moeller, M. (Hrsg.), Malerei und Plastik des 20. Jahrhunderts. Sprengel Museum Hannover, Hannover 1985.

Nash, Steven A., Naum Gabo: Die Transparenz der konstruktiven Form, in: Naum Gabo- 60 Jahre Konstruktivismus, Aust. Kat. Dallas Museum of Art, München 1986.

Nisbet, Peter, Some facts on the organizational history of the van Diemen exhibition, in: The 1st Russian show. A Commemoration of the van Diemen exhibition, Aust. Kat. Annely Juda Fine Art, London 1983.

Nisbet, P., Displaying design a newly identified exhibition proposal by El Lissitzky, Berlin 1923, in: Schneider, Cynthia P. (Hrsg.), Shop talk, studies in honor of Seymour Slive, presented on his seventy-fifth birthday, Cambridge 1995.

Nerdinger, R., Rudolf Belling und die Kunstströmungen in Berlin 1918-1923, Berlin 1981.

Nobis, B., „Expressionismus ist ein Kampfwort...“. Ein idealistischer Revolutionär: Herwarth Walden und der „Sturm“, in: Junge, H., (Hrsg.), Avantgarde und Publikum, Köln 1992.

Nobis, N. (Hrsg.), El Lissitzky. Retrospektive, Aust.-Kat. Sprengel-Museum Hannover, Frankfurt am Main 1988

Oßwald-Hoffmann, Cornelia, Zauber... und Zeigeräume: Raumgestaltungen der 20er und 30er Jahre. Die "Merzbauten" des Kurt Schwitters und der "Prounenraum" sowie die Räumlichkeiten der Abstrakten des El Lissitzky, München 2003

Pis’ma Kazimira Maleviča Ėl’ Lisickomy i Nikolaju Puninu (übers.: Briefe von Kasimir Malewitsch an El Lissitzky und Nikolaj Punin), mit Einführungen von Šatskich, Zykova, Moskva 2000.

Plietzsch, E., ... Heiter ist die Kunst. Erlebnisse mit Künstlern und Kennern, Recklinghausen 1955.

Post, C., Künstlermuseen: die russische Avantgarde und ihre Museen für Moderne Kunst, Berlin 2012.

Pressa, Internationale Presse-Ausstellung Köln 1928, Amtlicher Aust.-Kat., Berlin 1928.

Puni, Sovremennye gruppirovki v russkom levom iskusstve (übers. Zeitgenössische Gruppierungen in der russischen linken Kunst), in: Iskusstvo kommuny (über. Kunst der Kommune), Petrograd 13. April 1919.

Rakitin, V.I., Lissitzky Lazar’ Markovič, in: Sarab’janov, A. D., Rakitin, V. I. (Hrsg.), Ėnciklopedija russkogo avangarda (übers. Enzyklopädie der russischen Avantgarde), Moskva 2013, T. 2 (übers. Band 2) „Biografii L-Ja“ (übers. Biographien L-Ja).

Rat’kovskij, I.S., Hodjakov, M.W., Istorija sovestskoj Rossii (übers. Geschichte des sowjetischen Russlands), Sankt-Peterburg 2001.

Richter, Horst, Die Erste Russische Kunstausstellung, in: Roters, Eberhard (Hrsg.), Stationen der Moderne. Kommentarband zu den Nachdrucken der zehn Ausstellungskataloge, Köln 1988.

Ribalta, J., (Hrsg.), Public photographic spaces: exhibitions of propaganda from "Pressa" to "The Family of Man", 1928 – 1955, Barcelona 2008.

Roters, E., (Hrsg.), Stationen der Moderne. Kommentarband zu den Nachdrucken der zehn Ausstellungskataloge, Köln 1988.

Sarab′janov, D., Jean Pougny - Ivan Puni, Moskva, 2007.

Sarab’janov, A. D., Rakitin, V. I. (Hrsg.), Ėnciklopedija russkogo avangarda (übers. Enzyklopädie der russischen Avantgarde), Moskva 2013, T. 2 (übers. Band 2) „Biografii L-

Ja“ (übers. Biographien L-Ja), T. 3 (übers. Band 3), T. 3 (übers. B. 3) „Teorija i istorija M-Ja“ (übers. Theorie und Geschichte M-Ja), Kn. 2 (übers. B.2).

Šatskich A., Evrei v russkom avangarde (übers.: Die Juden in der russischen Avantgarde), in: Šagalovskij sbornik. Materialy VI-IX Šagalovskich čtenij v Vitebske (1996-1999) (übers.: Sammelband über Šagal. Materialien der VI-IX. Tagungen in Witebsk), Vyp. 2 (übers.: H.2), Vitebsk 2004.

Sen’kin, S. Ja., Lenin v kommune VChUTEMASa (übers. Lenin in der Kommune von VChUTEMAS), in: V.V.Grigorenko, N.K. Gudzija und andere (Hrsg.), V. Majakovskij v vospominanijach sovremennikov (übers. Majakovskij nach den Erinnerungen der Zeitgenossen), Moskva 1963.

Severjuchin, D.Y., Lejkind, O.L., ein wissenschaftliches Datenbank „Iskusstvo i architektura russkogo zarubež’ja“ (übers. Kunst und Kultur des Russentums im Ausland). (letzter Zugriff 26.02.2015). http://www.artrz.ru/

Sievers vom 5. April 1921, Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes (Berlin), Abt.4 Rußland, Ausstellungswesen im allgemeinen, Bd. 1, April 1921-Januar 1933, R94534.

Schmied, Wieland (Hrsg.), Wegbereiter zur modernen Kunst. 50 Jahre Kestner-Gesellschaft, Hannover 1966.

Sterenberg, Die künstlerische Situation in Rußland, in: Das Kunstblatt VI, Berlin 1922, S. 485-492.

Šterenberg, Otčët o dejatel’nosti Otdela Izobrazitel’nych Iskusstv Narkomprosa, (übers. Bericht über die Tätigkeit der Abteilung für Bildende Künste beim Narkompros), in: Izobrazitel’noe iskusstvo 1, 1919 (übers. Bildende Kunst).

Stepanez, J., Mark Šagal, Chervart Val’den i žurnal „Der Sturm“ (übers. Marc Chagall, Herwarth Walden und Magazin „Der Sturm“), in: Šagalovskij sbornik, Vypusk 3, Materialy X-XIV Šagalovskich čtenij v Vitebske (übers. Sammelband zu Chagall, B. 3, Daten aus der Tagung über Chagall in Witebsk, Museum von Marc Chagall in Witebsk), Minsk 2008.

Tafel, Verena, Kunsthandel in Berlin vor 1945, in: Kunst konzentriert, Berlin 1987.

Tolstoj, V.P. (Hrsg.), Chudožestvennaja žizn’ sovetskoj Rossii 1917-1932 (übers. Künstlerisches Leben in Sowjetrussland 1917-1932), Moskva 2010, S.35-170.

Tupitsyn, M., (Hrsg.), El Lissitzky. Jenseits der Abstraktion - Fotografie, Design, Kooperation, Aust.-Kat. Sprengel-Museum Hannover, München 1999

Union der Sozialistischen Sowjet-Republiken, Aust.-Kat. des Sowjet-Pavillons auf der Internationalen Presse-Ausstellung Köln 1928, Köln 1928.

Vakar, I.A., Michienko T.N. (Hrsg.), Malewitsch o sebe. Sovremenniki o Malewitsche: pis’ma, dokumenty, vospominanija, kritika (übers. Malewitsch über sich. Die Zeitgenossen über Malewitsch: Briefe, Unterlagen, Erinnerungen, Kritik), Moskva 2004, T. 1 (übers. B.1).

V kollegii po delam iskusstva i chudožestvennoij promyšlennosti (übers. Im Kollegium für Angelegenheiten für Kunst und künstlerische Produktion, - gemeint ist die Abteilung für Bildende Künste – Kommentar N.K.), in: Iskusstvo kommuny (übers. Kunst der Kommune) 8, 19 janvarja 1919.

Walden, H., (Hrsg.), Monatsschrift „Der Sturm“, 12. Jg., 2. Heft, Berlin 1921.

Wolfradt, Willi, Große Berliner Kunstausstellung, in: Der Cicerone, XV, H. 11, Leipzig 1923

Zuev, M.N., Istorija Rossii s drevnejšich vremen do načala XXI veka (übers. Geschichte Russlands seit dem Altertum bis Anfang des XXI Jahrhunderts), Moskau 2004.

0,10 - Iwan Puni: Werke aus der Sammlung Herman Berninger, Zürich und Fotografien der russischen Revolution aus der Sammlung Ruth und Peter Herzog, Basel, Aust.-Kat. Museum Jean Tinguely Basel, Bern 2003.

XIII. Abbildungsverzeichnis

1) Ivan Puni, Stempelentwurf für den Rat der Volkskommissare, 1919, Kohle auf Papier, 11.5 x 11.5 cm, Nationale Bibliothek in Paris.
2) Ivan Puni, Bewaffnete Arbeiter im Auto, Entwurf zu einem Panneau für die Festtage zum Sieg der Oktoberrevolution 1918, Tusche und Aquarell auf Papier, 38 x 34 cm, St. Petersburg, Staatliches Russisches Museum.
3) Ivan Puni, Revolution (Automobil), Tusche auf Papier, 30.5 x 23 cm, Archiv Familie Berninger, Zürich.
4) Eingang zur Ausstellung von Ivan Puni, Galerie „Der Sturm“, Berlin, Februar 1921.
5) „Sandwich-Figuren“, Beim Eingang zur Ausstellung von Ivan Puni, Berlin, 1921.
6) „Flucht der Formen“ an den Wänden in der Ausstellung von Ivan Puni, 1921.
7) Ausschnitt aus dem Ausstellungsraum mit der Inschrift „Flucht der Formen“ von Ivan Puni, 1921.
8) Wand mit „28“ in der Ausstellung von Ivan Puni in Berlin, 1921.
9) Illustration zum Artikel über Punis Ausstellung aus einem Artikel in der „Berliner Illustrierten Zeitung“ vom Februar 1921. Tuschezeichnungen von links nach rechts „Aufstand in den Fabriken“, „Nach der Demonstration“, „Flucht eines Arretierten“.
10) Wand mit einem „Akrobaten“ in der Ausstellung von Ivan Puni, Berlin, 1921.
11) Zeichnung „Katastrophe“ von Ivan Puni. Abbildung aus dem Ausstellungskatalog, 1921.
12) Ivan Puni, Nacht, 1917, Tuschezeichnung, 26 x 19 cm, Schweiz, Privatsammlung.
13) Ivan Puni, Skizze für die Zeichnung „Nacht“, 1917.
14) Ivan Puni, Revolutionsfesttag, 1917-1918, Tuschezeichnung, Ausmaße unbekannt, verschollen in Deutschland.
15) Ivan Puni, Nach der Demonstration, 1917, Tuschezeichnung, Ausmaße unbekannt, verschollen in Deutschland.
16) Ivan Puni, Arbeiter, Illustration aus „Helden und Opfer der Revolution“, Tuschezeichnung, 33 x 23 cm, Besitz unbekannt.
17) Ivan Puni, Wäscherin, Illustration aus „Helden und Opfer der Revolution“, Tuschezeichnung, 33 x 23 cm, Besitz unbekannt.
18) Ivan Puni, Skizze zum Plakat „Arbeiter“, 1918, Leimfarben auf Sackleinen, wahrscheinlich zertstört.
19) Ivan Puni, Skizze zum Plakat „Bauer“, 1918, Leimfarben auf Sackleinen, wahrscheinlich zertstört.
20) Ivan Puni, Skizze „Marine“, 1918, Leimfarben auf Sackleinen, wahrscheinlich zertstört
21) Ivan Puni, Stillleben, 1913-1914 (?), 80.5 x 65.5 x 9 cm, Familie Berninger, Zürich.
22) Natan Al’tman, Plakat zur Ersten Russischen Kunstaustellung 1922, Paris, Archiv Nakov.
23) Lissitzky, der erste Entwurf für das Plakat zur Ersten Russischen Kunstaustellung 1922, Moskau, Staatliche Tret’jakov Galerie.
24) El Lissitzky, Plakat und Katalogumschlag zur Ersten Russischen Kunstaustellung 1922, 22,5 x 15 x 0,5 cm (Katalogumschlag), Papier, Berlinische Galerie in Berlin.
25) Willy Römer, Fotoaufnahme mit den Organisatoren der Ausstellung, 1922, 12 x 16.5 cm, Silbergelatinepapier, Berlinische Galerie. Von links nach rechts D. Šterenberg, D. Mar’janov, N. Al’tman, N. Gabo, F. Lutz. Im Hintegrund Archipenkos Skulptur und im Vordergrund Gabos “Torso”.
26) Raumausschnitt aus der Ersten Russischen Kunstausstellung, Amsterdam 1923, Archiv Nakov, Paris.

27) N. Al'tman vor seinen Werken in der Ersten Russischen Kunstausstellung, 1922. Im Hintergrund seine Werke „Material-Auswahl", 1920, und „Petrokommuna", 1921.
28) Lissitzky, Prounen-Raum der Großen Berliner Kunstausstellung 1923, Rekonstruktion des Stedelijk Van Abbe Museums Eindhoven 1965. Holz, lackiert, Glas. 310 x 365 x 365 cm (Objektmaß).
29) El Lissitzky, Fotoaufnahme aus der Zeitschrift „G" 1923, 1. Nummer.
30) Das Titelblatt und die Rückseite der Zeitschrift „G", 1923, 1. Nummer, Papier, 45,2 x 29,3 cm (Blattmaß).
31) El Lissitzky, 1. Kestnermappe, Deckblatt, 1923, Exemplar 37 von 50, Lithographie, 60 x 44 cm, Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale).
32) El Lissitzky, 1. Kestnermappe, 5. Blatt, 1923, Farblithographie, 60 x 43 cm, Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale). Das „Würfel"-Relief im „Prounen"-Raum.
33) El Lissitzky, 1. Kestnermappe, 6. Blatt, 1923, Farblithographie, 60 x 44 cm, Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale)
34) El Lissitzky, Vorlage zur Lithographie aus der 1. Kestnermappe für das 6. Blatt. Staatliche Tretjakov Galerie, Moskau.
35) El Lissitzky, Raum für konstruktive Kunst, Collage mit Fotografien von Alexander Paul Walther, Papier, Silbergelatine, Tempera-Lasur, Tusche, Feder auf Passepartoutkarton, 30,6 x 23,5 cm, Staatliche Tretjakov Gallerie, Moskau.
36) Grundriss der Internationalen Kunstausstellung in Dresden 1926, Abbildung aus dem Katalog zur Ausstellung.
37) Alexander Paul Walther, Fotografie der Internationalen Kunstausstellung 1926, Sichtachse mit dem „Raum für konstruktive Kunst" von El Lissitzky, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Archiv.
38) El Lissitzky, „Würfel"- Entwurf für das „Abstrakte Kabinett" in Provinzialmuseum in Hannover, 1927, Gouache und Collage, 40 x 52,7 cm, Sprengel Museum Hannover.
39) El Lissitzky, Entwurf für das „Abstrakte Kabinett" im Provinzialmuseum in Hannover, um 1928, Aquarell, Farbstift und Bleistift, 42 x 33 cm, Sprengel Museum Hannover.
40) Plan des Obergeschosses in Provinzialmuseum Hannover nach dem Umbau durch Alexander Dorner, 1926. Lissitzkys „Abstrakte Kabinett" - Nummer 45.
41) Plan des sowjetischen Pavillions in der internationalen Ausstellung „Pressa" 1928.
42) Katalog für den sowjetischen Pavillon in „Pressa", 1928, Umschlag und Leporello.
43) El Lissitzky, Blatt aus dem Ausstellungskatalog für die internationale Ausstellung „Pressa", 1. Doppelseite im Leporello mit Lenin, 1928.
44) El Lissitzky, 2. Doppelseite im Leporello, Ausblick auf den „Großen Stern" und „Transmissionen" (links), „Lesertypen" (rechts), 1928.
45) El Lissitzky, Ausschnitt aus dem Entwurf für das Leporello im Katalog, 1927, Museum Ludwig, Köln.
46) Eingangsbereich im sowjetischen Pavillon, Historische Fotoaufnahme 1928 mit den „Transmissionen" (rechts), Exponate aus der „Historischen Abteilung" (links).
47) El Lissitzky, Sergej Sen'kin, Gustav Kluzis, "Photographischer Fries", 1928, historische Fotoaufnahme, Russisches Staatliches Archiv für Literatur und Kunst in Moskau.
48) El Lissitzky, Sergej Sen'kin, Gustav Kluzis, "Photographischer Fries", 1928 (links, oben und rechst, unten), Abteilung "Bundesrepubliken UdSSR (Puppenfiguren auf einer Sichel, rechts, oben) und Kompositionen zum Drehen (links, unten). Abbildung aus der 7. Doppelseite, Leporello.
49) El Lissitzky, 6. Doppelseite im Leporello im Katalog, 1928, „Leseraum" (links, oben), Abteilung „Gesellschaften" (links, unten), Abteilung „Bundesrepubliken" (rechst).

50) El Lissitzky, 8. und 9. Doppelseite im Leporello, 1928, Abteilung „Staatsverlag der RSFSR“ mit dem Globus (links, oben), Karte TASS und der „Große Stern“ beleuchtet (in der Mitte), Ausstellungsgebäude und Rheinufer (rechts).
51) El Lissitzky, 5. Doppelseite im Leporello, 1928, „Der eiserne Mann“ und „Drehtrommel“ aus der Abteilung „Korrespondentenbewegung“ (links), „Die rote Armee“ (rechts, unten).
52) El Lissitzky, 3. und 4. Doppelseite im Leporello, „Menschentypus“, 1928.

XIV. Abbildungsnachweise

Abb. 1, 2, 4, 5.
Sarab'janov, D., Jean Pougny- Ivan Puni, Moskva 2007

Abb. 3, 6, 7, 8, 9, 10-21.
Berninger, H., Cartier, J.-A., (Hrsg.), Pougny: Jean Pougny (Iwan Puni), Catalogue de l'œuvre, B.1, Tübingen 1992.

Abb. 22, 23, 26, 27.
Roters, E. (Hrsg.), Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland, Köln 1988.

Abb. 24, 25, 28.
Online-Sammlung Berlinische Galerie.
https://sammlung-online.berlinischegalerie.de/
Letzter Zugriff: 6.06.2020.

Abb. 29, 30.
https://monoskop.org/images/5/5f/G_Material_zur_elementaren_Gestaltung_1_Jul_1923.pdf
Letzter Zugriff: 20.05.2020.

Abb. 31, 33.
Online-Sammlung Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale).
https://st.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=15263&cachesLoaded=true
Letzter Zugriff: 20.05.2020.

Abb. 32.
Online-Sammlung Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale).
https://www.museum-digital.de/st/index.php?t=objekt&oges=15286
Letzter Zugriff: 26.06.2020

Abb. 34.
Oßwald-Hoffmann, Cornelia, Zauber... und Zeigeräume: Raumgestaltungen der 20er und 30er Jahre. Die "Merzbauten" des Kurt Schwitters und der "Prounenraum" sowie die Räumlichkeiten der Abstrakten des El Lissitzky, München 2003.

Abb. 35, 37.
Zukunftsräume. Kandinsky, Mondrian, Lissitzky und die abstrakt-konstruktive Avantgarde in Dresden 1919, Aust.-Kat. Albertinum, Dresden 2019.

Abb. 36.
Internationale Kunst-Ausstellung 1926. Jahresschau deutscher Arbeit, Aust.-Kat. Dresden, 1926.

Abb. 38, 39.
Online-Sammlung aus dem Sprengel Museum Hannover.
https://sprengel.hannover-stadt.de/,
Letzter Zugriff: 25.05.2020.

Abb. 40.
https://monoskop.org/images/b/b9/Gough_Maria_2003_Constructivism_Disoriented_El_Lissitzkys_Dresden_and_Hannover_Demonstrationsraeume.pdf
Letzter Zugriff: 25.05.2020.

Abb. 41, 48-52.
Union der Sozialistischen Sowjet-Republiken, Aust.-Kat. des Sowjet-Pavillons auf der Internationalen Presse-Ausstellung Köln 1928, Köln 1928.

Abb. 42, 43, 44.
https://thecharnelhouse.org/2014/03/01/el-lissitzkys-soviet-pavilion-at-the-pressa-exhibition-in-cologne-1928/
Letzter Zugriff: 29.05.2020.

Abb. 45.
Online-Sammlung Museum Ludwig.
https://museum-ludwig.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05021219
Letzter Zugriff: 29.05.2020.

Abb. 46, 47.
Ribalta, J., (Hrsg.), Public photographic spaces: exhibitions of propaganda from "Pressa" to "The Family of Man", 1928 – 1955, Barcelona 2008.

XV. Abbildungen

1. Ivan Puni, Stempelentwurf für den Rat der Volkskommissare, 1919, Kohle auf Papier, 11.5 x 11.5 cm, Nationale Bibliothek in Paris.

2. Ivan Puni, Bewaffnete Arbeiter im Auto, Entwurf zu einem Panneau für die Festtage zum Sieg der Oktoberrevolution 1918, Tusche und Aquarell auf Papier, 38 x 34 cm, St. Petersburg, Staatliches Russisches Museum.

3. Ivan Puni, Revolution (Automobil), Tusche auf Papier, 30.5 x 23 cm, Archiv Familie Berninger, Zürich.

4. Eingang zur Ausstellung von Ivan Puni, Galerie „Der Sturm“, Februar 1921.

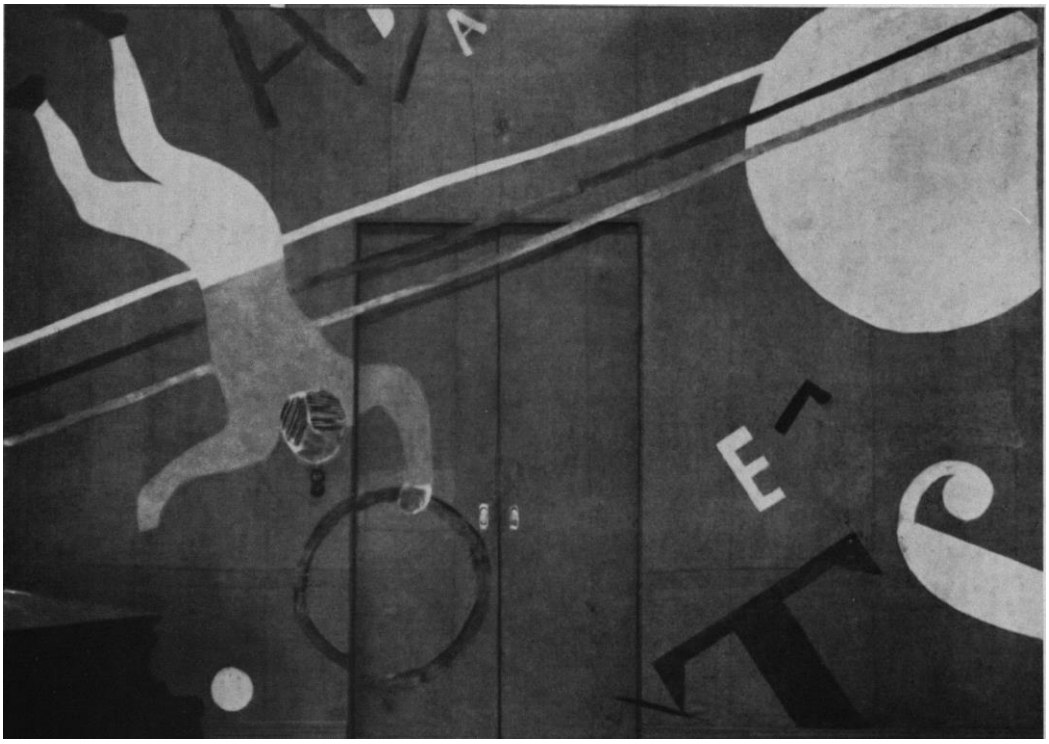
5. „Sandwich-Figuren“, Beim Eingang zur Ausstellung von Ivan Puni, Berlin, 1921.

6. „Flucht der Formen“ an den Wänden in der Ausstellung von Ivan Puni, 1921.

7. Ausschnitt aus dem Ausstellungsraum mit der Inschrift „Flucht der Formen“ von Ivan Puni, 1921.

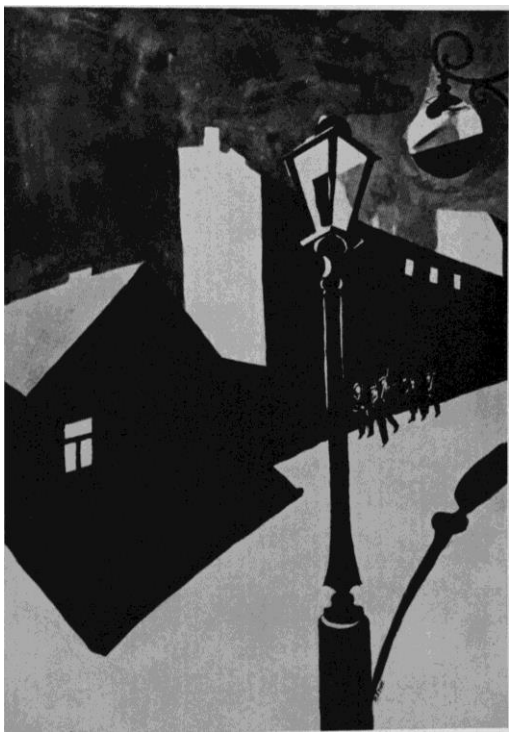
8. Wand mit „28“ in der Ausstellung von Ivan Puni in Berlin, 1921.

9. Illustration zum Artikel über Punis Ausstellung aus einem Artikel in der „Berliner Illustrierten Zeitung“ vom Februar 1921. Tuschezeichnungen von links nach rechts „Aufstand in den Fabriken“, „Nach der Demonstration“, „Flucht eines Arretierten“.

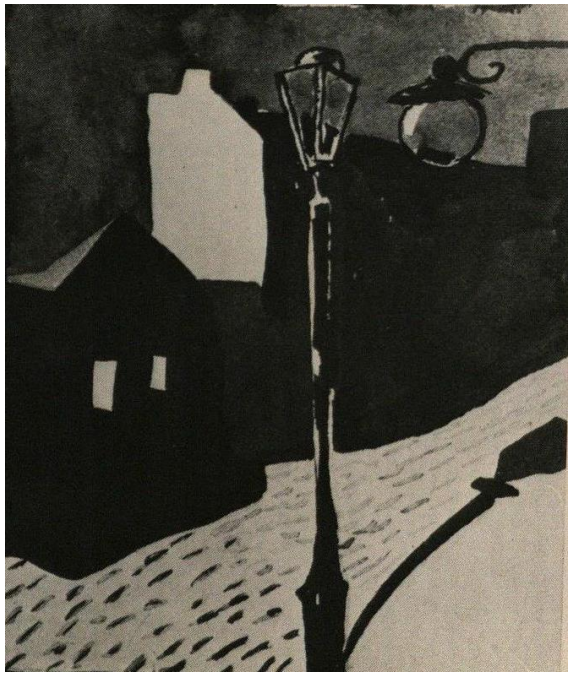


10. Wand mit einem „Akrobaten“ in der Ausstellung von Ivan Puni, Berlin, 1921.

11. Zeichnung „Katastrophe“ von Ivan Puni. Abbildung aus dem Ausstellungskatalog, 1921.



12. Ivan Puni, Nacht, 1917, Tuschezeichnung, 26 x 19 cm, Schweiz, Privatsammlung.

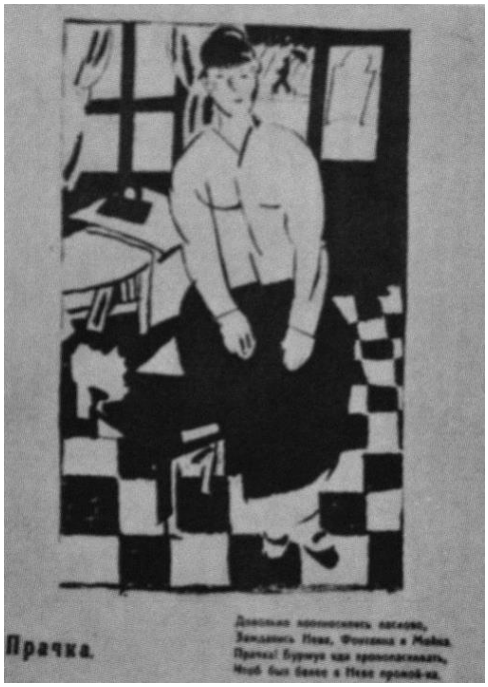


13. Ivan Puni, Skizze für die Zeichnung „Nacht“, 1917.

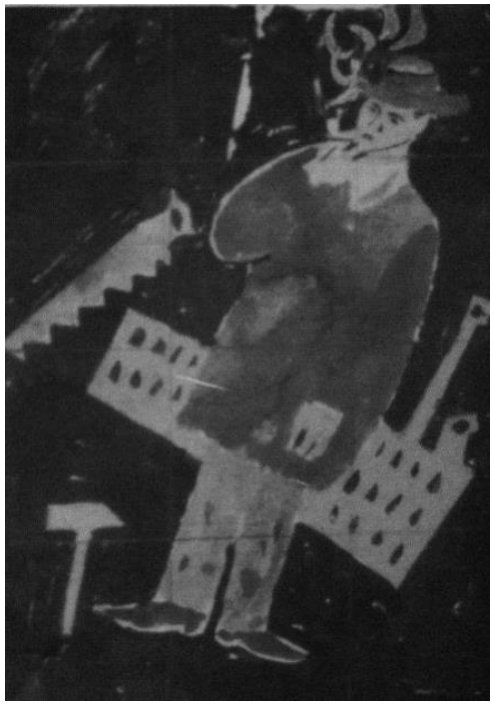
14. Ivan Puni, Revolutionsfesttag, 1917-1918, Tuschezeichnung, Ausmaße unbek., verschollen in Deutschland.

15. Ivan Puni, Nach der Demonstration, 1917, Tuschezeichnung, Ausmaße unbek., verschollen in Deutschland

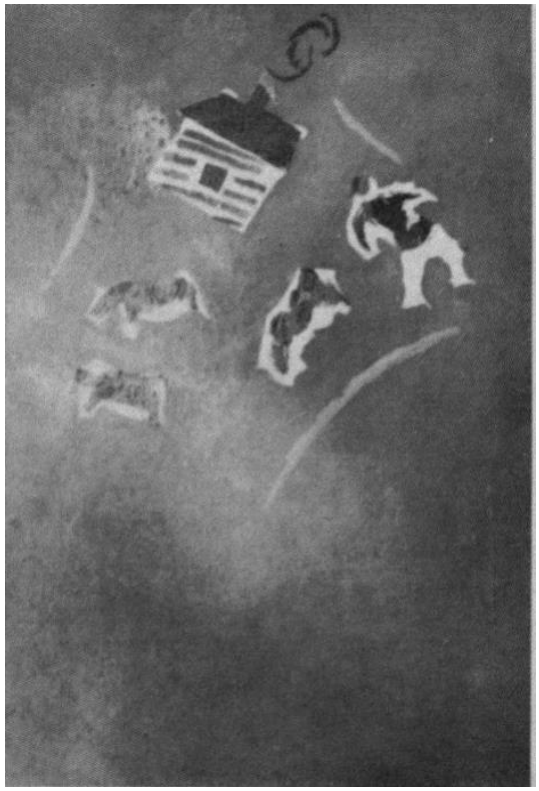
16. Ivan Puni, Arbeiter, Illustration aus „Helden und Opfer der Revolution“, Tuschezeichnung, 33 x 23 cm, Besitz unbekannt



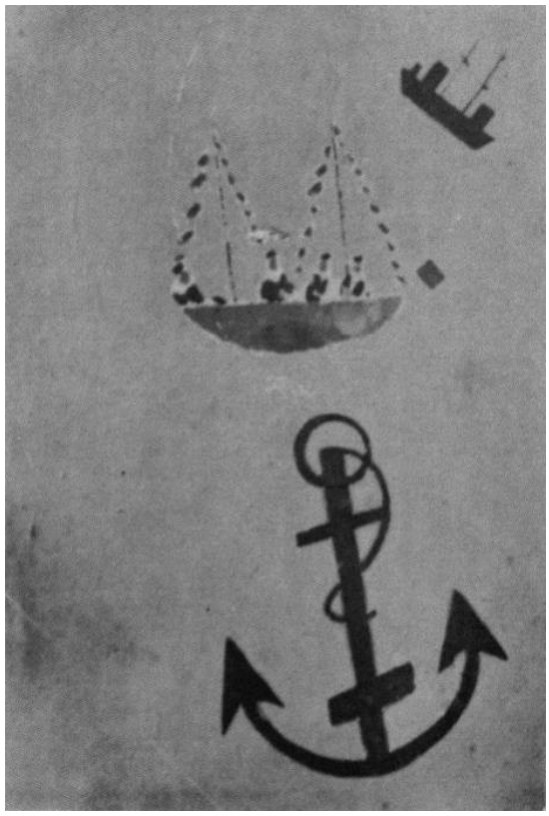
17. Ivan Puni, Wäscherin, Illustration aus „Helden und Opfer der Revolution“, Tuschezeichnung, 33 x 23 cm, Besitz unbekannt



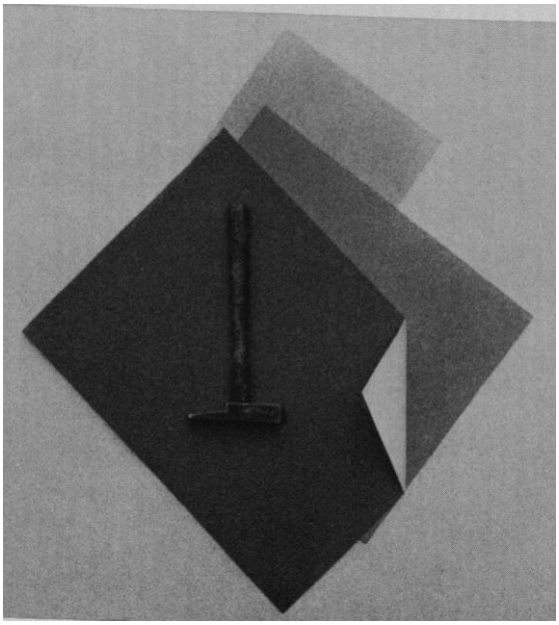
18. Ivan Puni, Skizze zum Plakat „Arbeiter“, 1918, Leimfarben auf Sackleinen, wahrscheinlich zertstört.



19. Ivan Puni, Skizze zum Plakat „Bauer“, 1918, Leimfarben auf Sackleinen, wahrscheinlich zertstört.



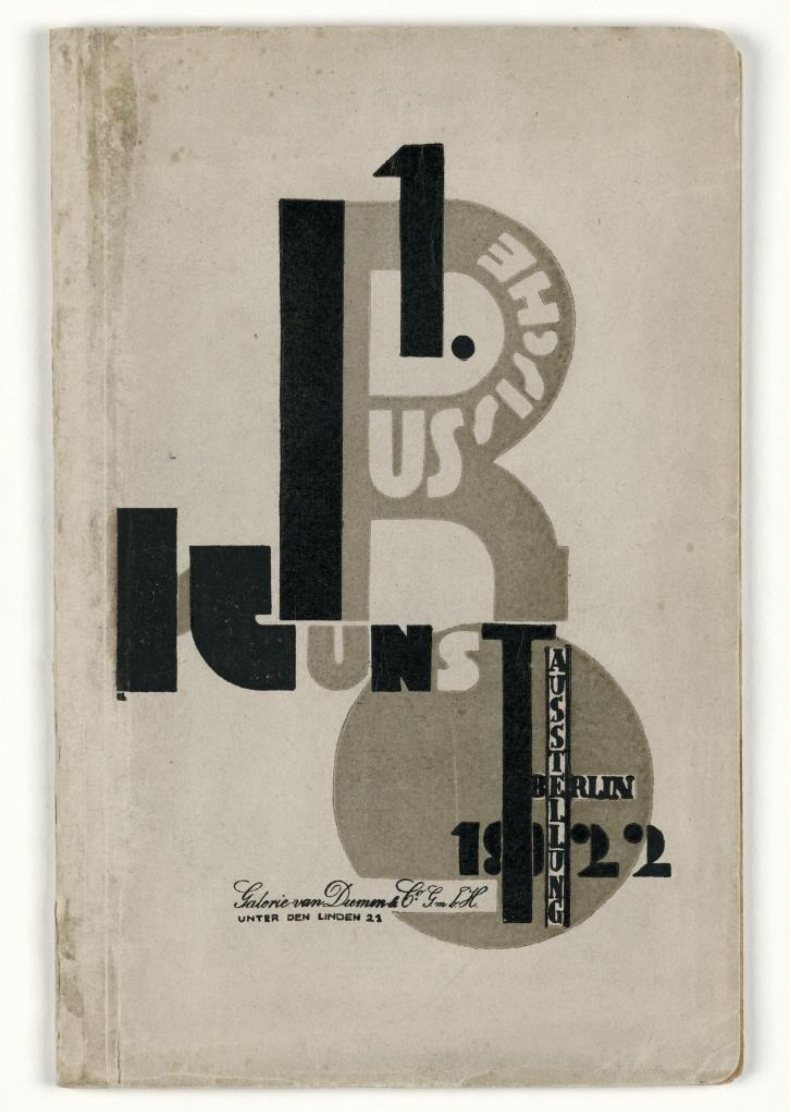
20. Ivan Puni, Skizze „Marine“, 1918, Leimfarben auf Sackleinen, wahrscheinlich zertstört.



21. Ivan Puni, Stillleben, 1913-1914 (?), 80.5 x 65.5 x 9 cm, Familie Berninger, Zürich.

22. Natan Al’tman, Plakat zur Ersten Russischen Kunstaustellung 1922, Paris, Archiv Nakov.

23. El Lissitzky, der erste Entwurf für das Plakat zur Ersten Russischen Kunstaustellung 1922, Moskau, Staatliche Tretjakov Galerie.

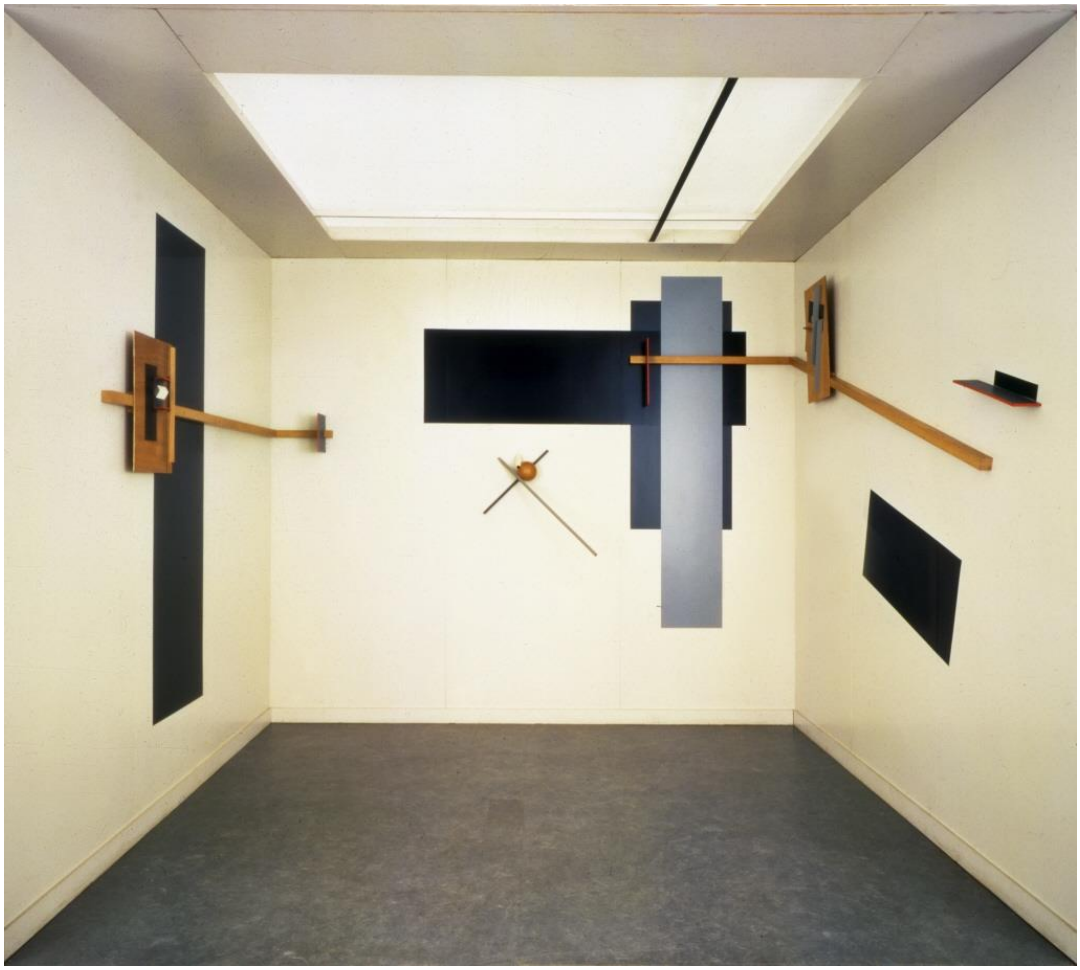


24. El Lissitzky, Plakat und Katalogumschlag zur Ersten Russischen Kunstaustellung, 1922, 22,5 x 15 x 0,5 cm (Katalogumschlag), Papier, Berlinische Galerie in Berlin.

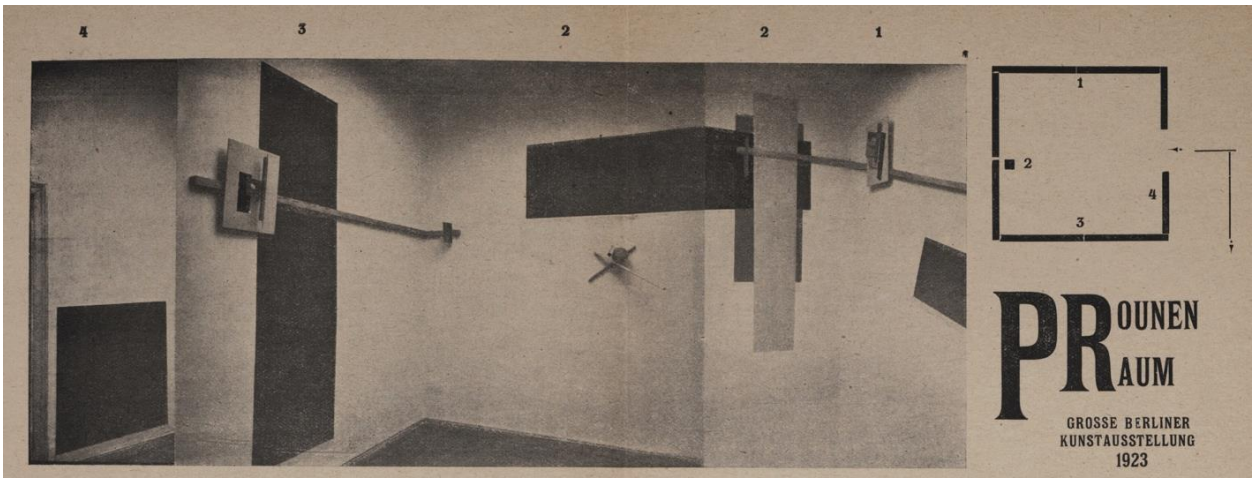
25. Willy Römer, Fotoaufnahme mit den Organisatoren der Ausstellung, 1922, 12 x 16.5 cm, Silbergelatinepapier, Berlinische Galerie. Von links nach rechts D. Šterenberg, D. Mar'janov, N. Al'tman, N. Gabo, F. Lutz. Im Hintegrund - Archipenkos Skulptur und im Vordergrund Gabos "Torso".

26. Raumausschnitt aus der Ersten Russischen Kunstausstellung, Amsterdam 1923, Archiv Nakov, Paris

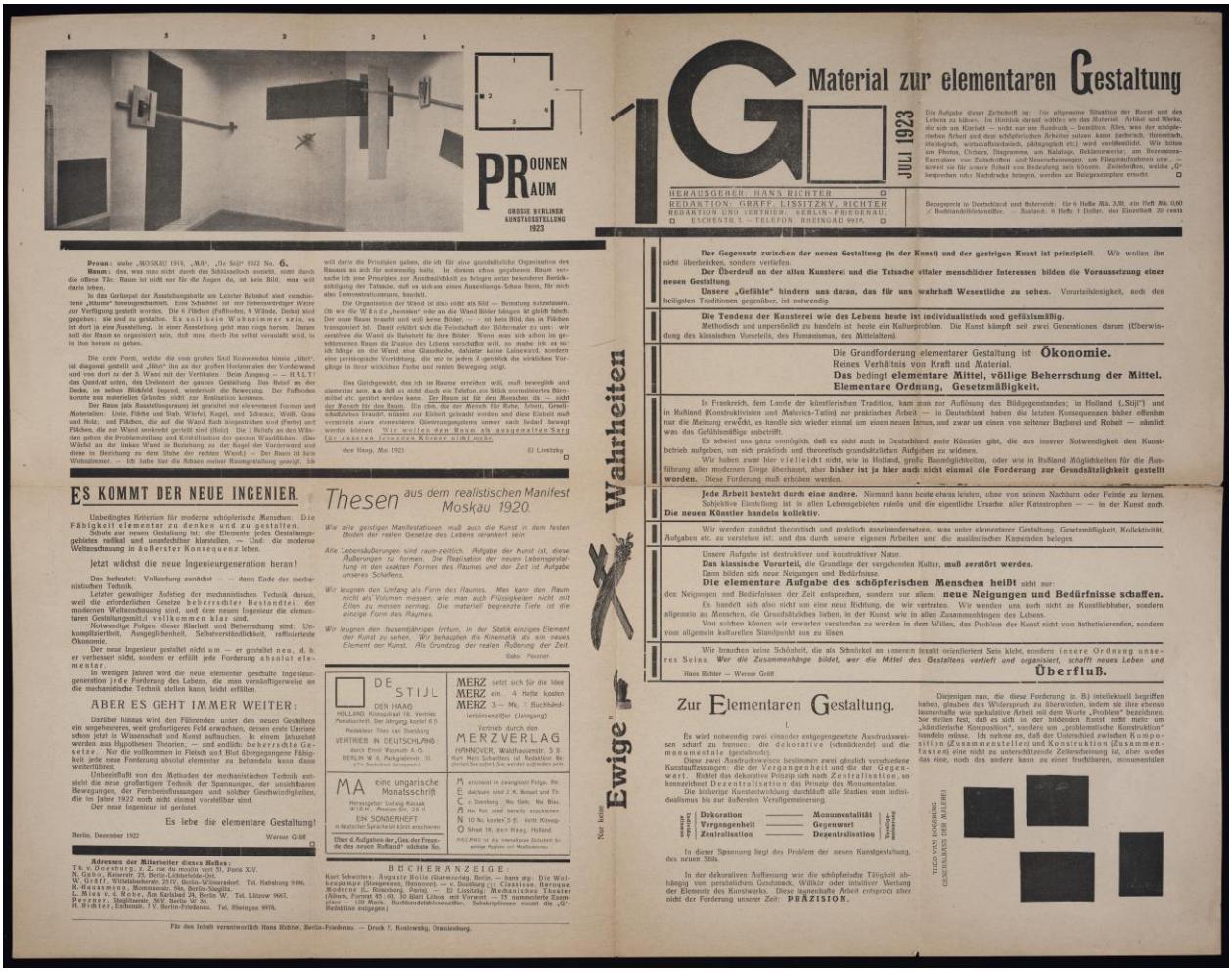
27. N. Al’tman vor seinen Werken in der Ersten Russischen Kunstausstellung, 1922. Im Hintergrund seine Werke „Material-Auswahl“, 1920, und „Petrokommuna“, 1921.



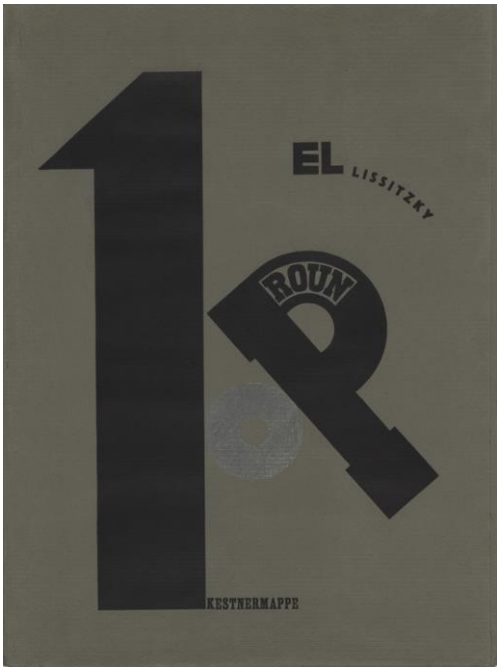
28. El Lissitzky, Prounen-Raum der Großen Berliner Kunstausstellung, 1923, Rekonstruktion des Stedelijk Van Abbe Museums Eindhoven 1965. Holz, lackiert, Glas 310 x 365 x 365 cm (Objektmaß).



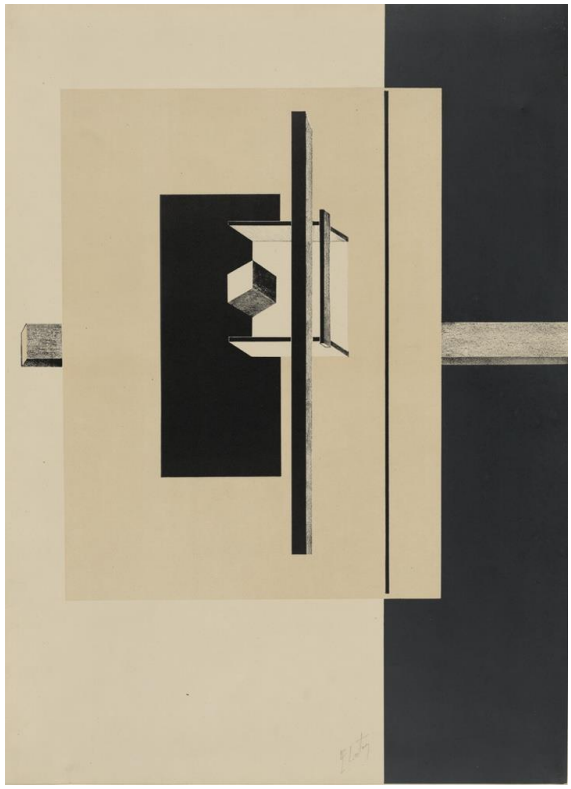
29. El Lissitzky, Fotoaufnahme aus der Zeitschrift „G“ 1923, 1. Nummer.



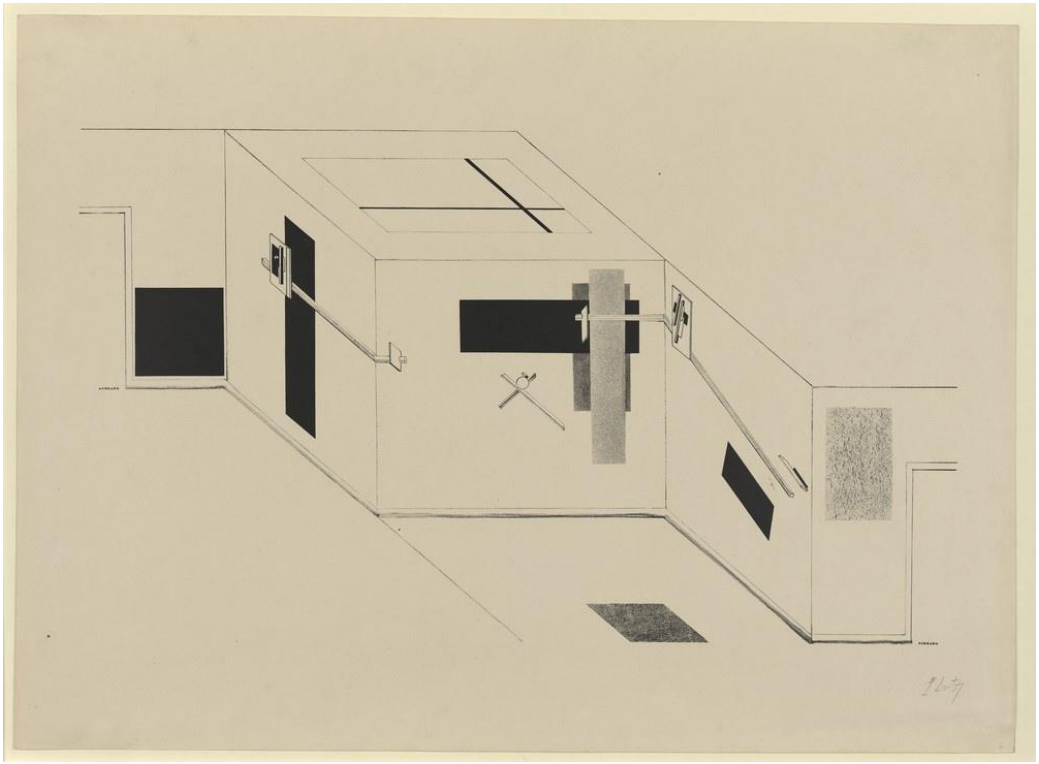
30. Das Titelblatt und die Rückseite der Zeitschrift „G“, 1923, 1. Nummer, Papier, 45,2 x 29,3 cm, (Blattmaß).



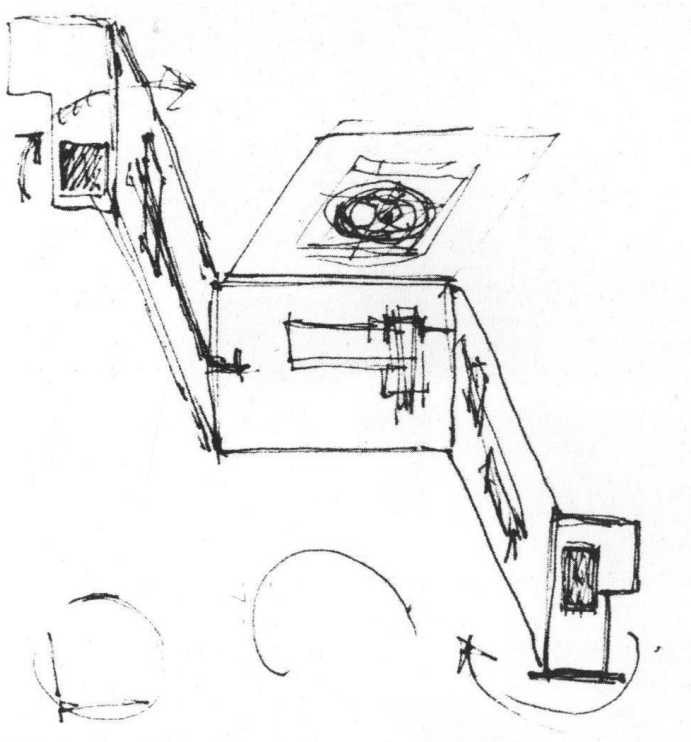
31. El Lissitzky, 1. Kestnermappe, Deckblatt, 1923, Exemplar 37 von 50, Lithographie, 60 x 44 cm, Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale).



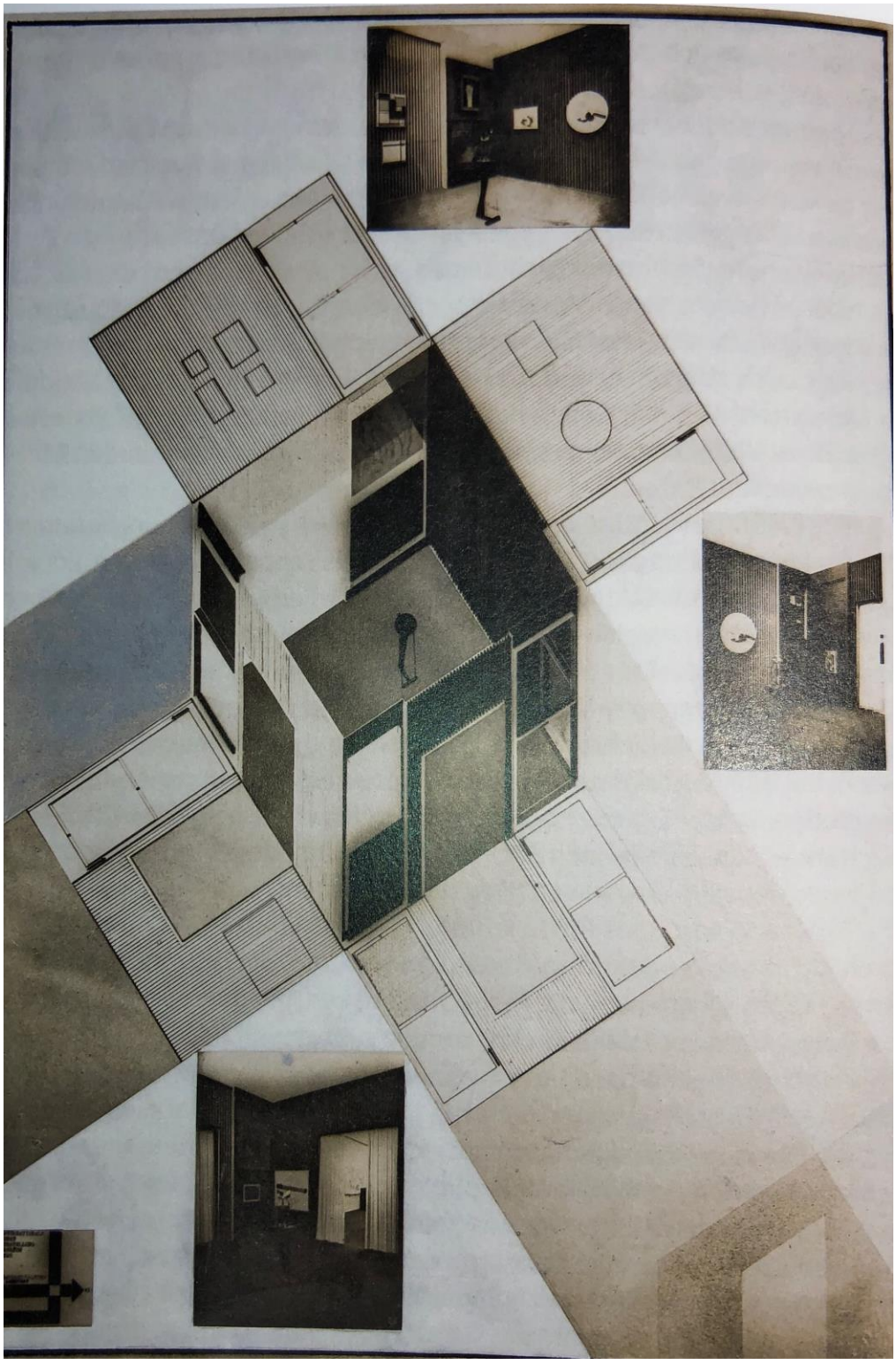
32. El Lissitzky, 1. Kestnermappe, 5. Blatt, 1923, Farblithographie, 60 x 43 cm, Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale). Das „Würfel“-Relief im „Prounen“-Raum.



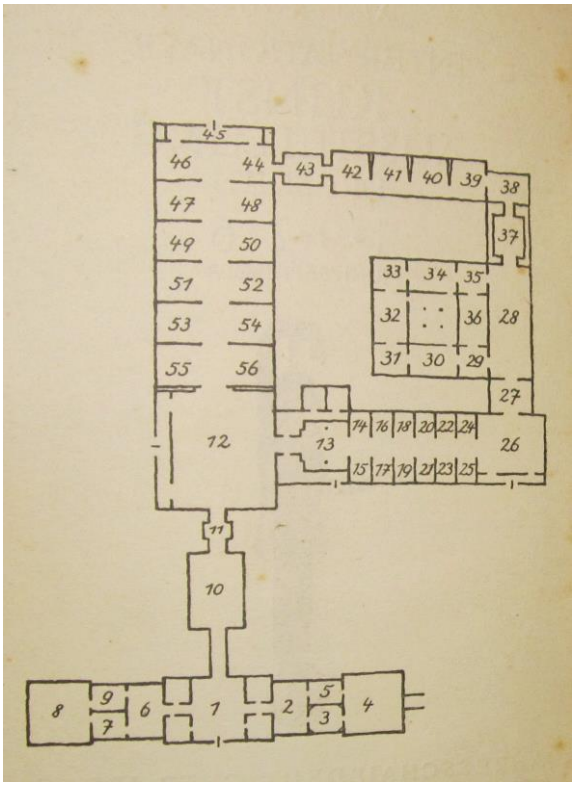
33. El Lissitzky, 1. Kestnermappe, 6. Blatt, 1923, Farblithographie, 60 x 44 cm, Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale).



34. El Lissitzky, Vorlage zur Lithographie aus der 1. Kestnermappe für das 6. Blatt, Staatliche Tretjakov Galerie, Moskau.



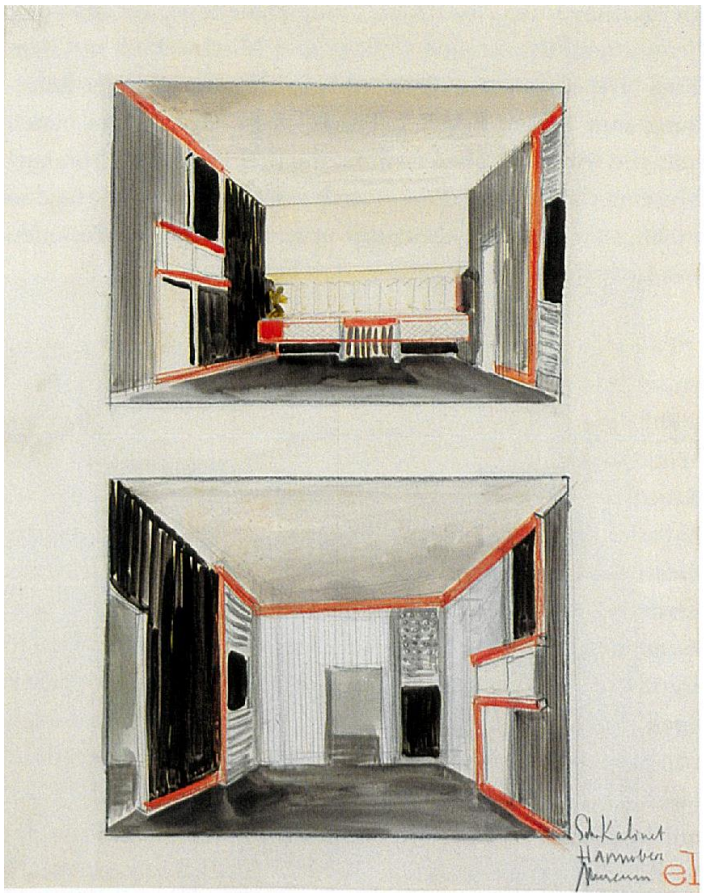
35. El Lissitzky, Raum für konstruktive Kunst, 1926, Collage mit Fotografien von Alexander Paul Walther, Papier, Silbergelatine, Tempera-Lasur, Tusche, Feder auf Passepartoutkarton, 30,6 x 23,5 cm, Staatliche Tretjakov Gallerie, Moskau.



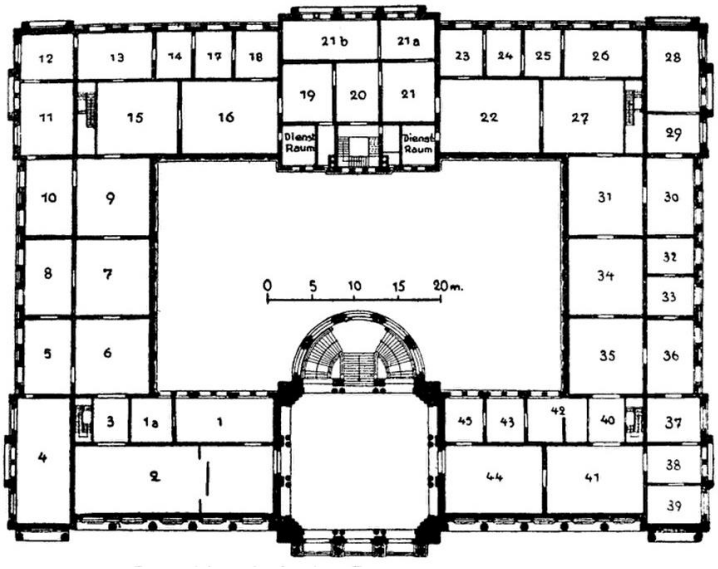
36. Grundriss der Internationalen Kunstausstellung in Dresden 1926, Abbildung aus dem Katalog zur Ausstellung.

37. Alexander Paul Walther, Fotografie der Internationalen Kunstausstellung 1926, Sichtachse mit dem „Raum für konstruktive Kunst“ von El Lissitzky, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Archiv.

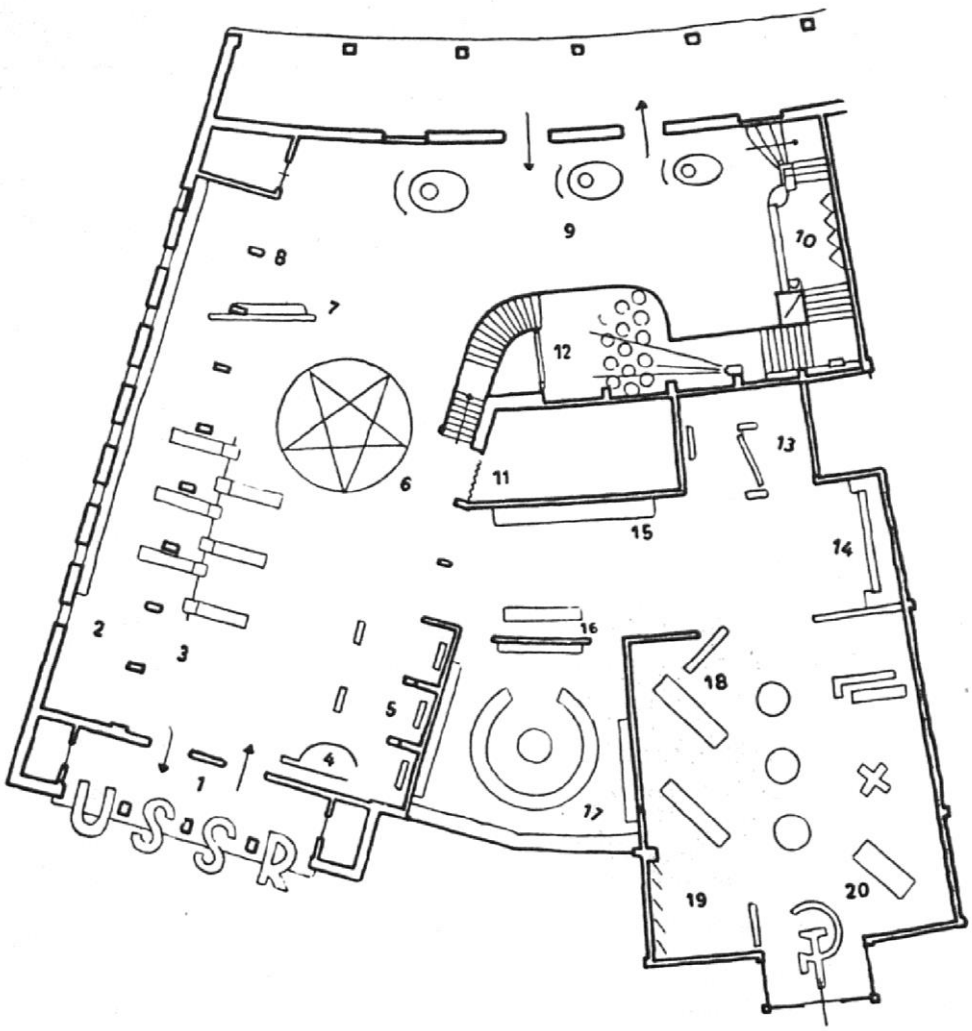
38. El Lissitzky, „Würfel“- Entwurf für das „Abstrakte Kabinett“ in Provinzialmuseum in Hannover, 1927, Gouache und Collage, 40 x 52,7 cm, Sprengel Museum Hannover.



39. El Lissitzky, Entwurf für das „Abstrakte Kabinett“ im Provinzialmuseum in Hannover, um 1928, Aquarell, Farbstift und Bleistift, 42 x 33 cm, Sprengel Museum Hannover.



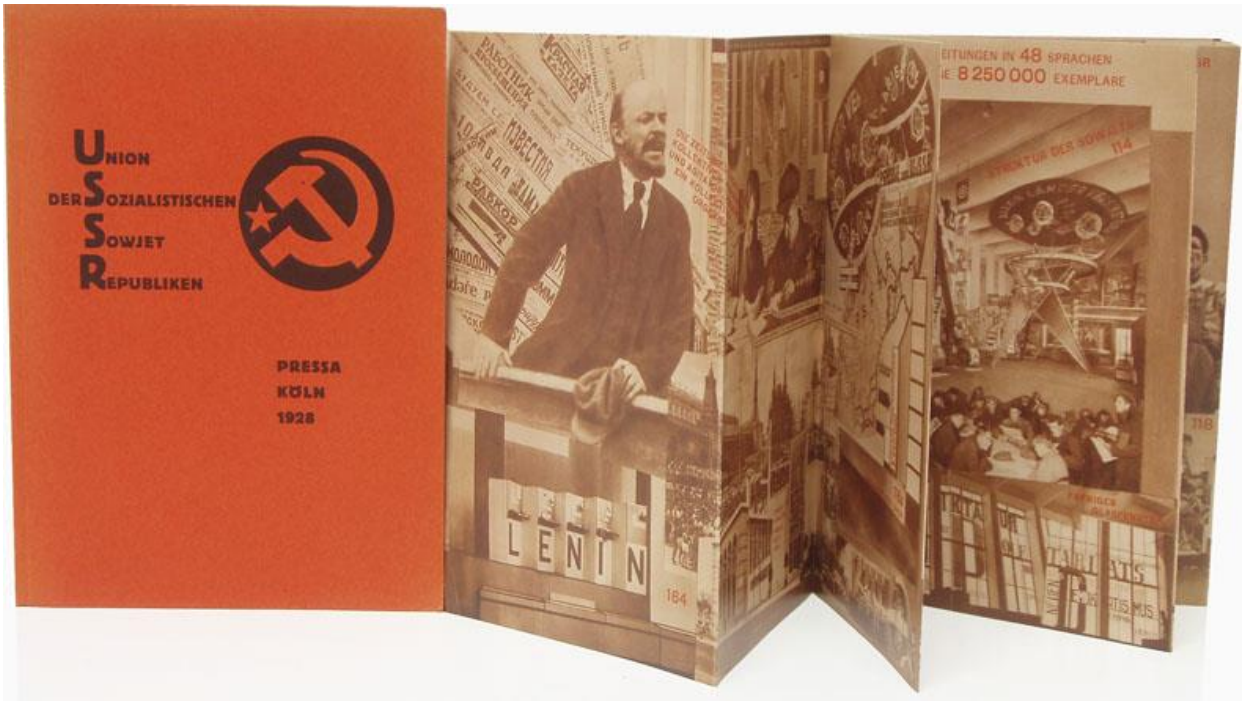
40. Plan des Obergeschosses in Provinzialmuseum Hannover nach dem Umbau durch Alexander Dorner, 1926. Lissitzkys „Abstrakte Kabinett“ - unter Nummer 45.



AUSSTELLUNGSPLAN

1 HAUPTEINGANG
2 HISTORISCHE ABTEILUNG
3 TRANSMISSIONEN
4 GEWERKSCHAFTEN
5 SOZ. UMBAU DES DORFES
6 GROSSER STERN
7 LANDKARTE UdSSR
8 AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
9 BUNDESREPUBLIKEN
10 LENIN ALS JOURNALIST
11 BÜRO UND AUSKUNFT
12 KINO (ESTRADE: BUNDESREPUBLIKEN)
13 GESELLSCHAFTEN
14 WELTKARTE „TASS“
15 POST
16 VERKAUFSSTAND
17 LESERAUM
18 KORRESPONDENTENBEWEGUNG
19 ROTE ARMEE
20 STAATSVERLAG

41. Plan des sowjetischen Pavillions in der internationalen Ausstellung „Pressa“ 1928.



42. Katalog für den sowjetischen Pavillon in „Pressa“, 1928, Umschlag und Leporello.

43. El Lissitzky, Blatt aus dem Ausstellungskatalog für die internationale Ausstellung „Pressa“, 1. Doppelseite im Leporello mit Lenin, 1928.

44. El Lissitzky, 2. Doppelseite im Leporello, Ausblick auf den „Großen Stern“ und „Transmissionen“ (links), „Lesertypen“ (rechts), 1928.

45. El Lissitzky, Ausschnitt aus dem Entwurf für das Leporello im Katalog, 1927, Museum Ludwig, Köln.

46. Eingangsbereich im sowjetischen Pavillon, Historische Fotoaufnahme 1928 mit den „Transmissionen“ (rechts), Exponate aus der „Historischen Abteilung“ (links).

47. El Lissitzky, Sergej Sen'kin, Gustav Kluzis, "Photographischer Fries", 1928, historische Fotoaufnahme, Russisches Staatliches Archiv für Literatur und Kunst in Moskau.

48. El Lissitzky, Sergej Sen'kin, Gustav Kluzis, "Photographischer Fries", 1928 (links, oben und rechst, unten), Abteilung "Bundesrepubliken UdSSR (Puppenfiguren auf einer Sichel, rechts, oben) und Kompositionen zum Drehen (links, unten). Abbildung aus der 7. Doppelseite, Leporello.

49. El Lissitzky, 6. Doppelseite im Leporello im Katalog, 1928, „Leseraum“ (links, oben), Abteilung „Gesellschaften“ (links, unten), Abteilung „Bundesrepubliken“ (rechst).

50. El Lissitzky, 8. und 9. Doppelseite in Leporello, 1928, Abteilung „Staatsverlag der RSFSR“ mit dem Globus (links, oben), Karte TASS und der „Große Stern“ beleuchtet (in der Mitte), Ausstellungsgebäde und Rheinufer (rechts).

51. El Lissitzky, 5. Doppelseite im Leporello, 1928, „Der eiserne Mann" und „Drehtrommel" aus der Abteilung „Korrespondentenbewegung" (links), „Die rote Armee" (rechts, unten).

52. El Lissitzky, 3. und 4. Doppelseite im Leporello, „Menschentypus", 1928.