

großem Teil auf die künstlerische Mitwirkung dieser Gruppe zurückzuführen. Konstantin Somoff (geb. 1869) ist der andere hervorragende Meister der Richtung. Er bewegt sich im Gedanken- und Auffassungskreis des französischen 18. Jahrhunderts (sein „Lesebuch der Marquise“ hat er zusammen mit Franz Blei auch in Deutschland erscheinen lassen), und seine technische Meisterschaft ist verblüffend. Mstislaw Dobuschinsky (geb. 1875) ist ein besonders geistreicher Graphiker und Theatermaler. Auf demselben Gebiet ist Leon Bakst in Europa sehr bekannt geworden, weil er lange Jahre in Paris tätig war, wo er vor einigen Jahren starb. Ostromowa-Lebedewa ist die Schöpferin des farbigen Holzschnittes. Der russischen Provinz mit ihrem bunten Treiben ist das Schaffen des eben gestorbenen Boris Kustodieff gewidmet. Nur wenige Maler der Richtung schaffen große Gemälde: so Nikolaus Roerich mit seinen mystischen, in der eintönigen Tempera-

farbe gemalten Kompositionen, und der sehr talentierte Petroff-Wodkin, dessen bestes Werk, „Der Traum“ (1907), unerwartete Reminiszenzen aus der Bellini-Zeit aufweist. Die düsteren Landschaften Bogajewskys sind ihrerseits Mantegna-Erinnerungen.

In dieser kurzen Übersicht ist es unmöglich, auch nur die bedeutenderen Namen des „Mir Iskusstwa“ anzuführen. Aber wenn man diese Richtung charakterisieren will, muß man die Eigenschaft besonders betonen, die der „Wanderer“-Richtung ganz versagt blieb — die große künstlerische und intellektuelle Kultur haben diese Meister der russischen Malerei gebracht. Und wenn man im letzten Jahrzehnt (dessen Kunstziele und Errungenschaften an anderer Stelle dieser Nummer des „Neuen Rußland“ geschildert werden) dem „Mir Iskusstwa“ oft das Zuviel an Ästhetik und intellektueller Kultur vorwirft, so vergißt man dabei die Rolle dieser Kultur in der russischen Malerei gleichzeitig zu würdigen.



M. Wrubel: Dämon

DIE MALEREI IM LETZTEN JAHRZEHNT

Von J. Tugendhold

Nur zehn Jahre sind vergangen, und wie entfernt scheinen uns jene heroischen Jahre 1918 und 1919! Das waren wirkliche Sturm- und Drangjahre, in denen unsere Künstler plötzlich und zum erstenmal aufhörten, sich als Abtrünnige und „überflüssige Menschen“ zu fühlen; in denen unsere künstlerische Jugend — gestern noch ausgestoßen und arbeitslos — aus ihren unterirdischen Winkeln hervorkam, sich auf dem Kamm der Woge sah und Straßen und Plätze der Stadt ihrer Kunst zur Verfügung standen.

Schon die Tatsache der Schaffung einer selbständigen Abteilung der bildenden Künste

als einer staatlichen Behörde, war ein Akt von revolutionärer Bedeutung.

Die Diktatur der Linken entstand auf eine ganz natürliche organische Weise — sie waren unter dem alten Regime die beraubtesten und rechtlosesten und zeigten sich nun — unter dem Regime der Revolution — als die aktivsten und schöpferischsten.

Von größter Bedeutung war auch die radikale Reform der gesamten künstlerischen Bildung. Diese Reform bestand nicht nur darin, daß die Studierenden das Recht erhielten, ihre Professoren selbst zu wählen und demnach das Vorhandensein von Professoren aller Rich-

tungen an den Schulen garantieren, sondern auch in der Ausarbeitung eines ganz neuen Unterrichtssystems, welchem die Betonung der kunstgewerblichen Meisterschaft zugrunde gelegt wurde.

Sämtliche „linke“ Ausstellungen, die in den Jahren 1921 bis 1923 in Moskau veranstaltet wurden, standen im Zeichen abstrakt-technischen Suchens, so z. B. die Ausstellungen der Gegenstandslosen und Suprematisten, Malewitschs, „Obmochu“, „Unovis“, der „Projektionisten“, die Ausstellung der linken Gruppe der Teilnehmer der Amsterdamer Ausstellung usw. Sehr charakteristisch für jene Epoche ist das lobenswerte Streben nach Wissenschaftlichkeit. Jeder Künstler schuf sich eine eigene Formel für die Erscheinung des Lichtes, der Dynamik usw.; jeder Künstler beharrte auf seinem „Maschinenkult“.

Ein Fetischismus der Materie und der Technik — das ist es, was der gesamten Malerei der Gegenstandslosen seinen Stempel aufgeprägt hat — nicht umsonst machte Malewitsch den Vorschlag, die ganze Kunst überhaupt unter einem Paragraphen, „technische Schöpfung“, zusammenzufassen, und eine Gruppe von Projektionisten deklarierte: „die Kunst ist die Wissenschaft des objektiven Systems der Organisierung der Materiale“.

Das war ein Versuch, die Kunst der Wissenschaft unterzuordnen, der unsere Malerei zweifellos mit großen technischen Errungenschaften befruchtet hat (Studium der Farbe, der Faktur usw.).

Fast fünf Jahre brauchte man, bis die Reaktion gegen den fruchtlosen formellen Faktur-Asketismus einzetzte und der „Kurs auf die Produktion“ eingeschlagen wurde. Eine große Rolle spielte in dieser Hinsicht das Institut der künstlerischen Kultur.

In Wirklichkeit jedoch gelang es nur einigen wenigen Künstlern, in der Produktion zu arbeiten, wie z. B. Popowa (die im Jahre 1924 starb), welche eine Reihe interessanter Zeichnungen für Gewebe für die Manufakturwarenfabrik (ehem. Zindel) entworfen hat, und zum Teil auch Tatlin, der zusammen mit dem Proletkult für die Lessner-Werke etwas geleistet hat. Für alle anderen bestand das Kunstgewerbe in Versuchen der Schaffung von Berufskleidung (Popowa, Ekster), in Konstruktionsversuchen für das Theater (Stenberg, Ekster, Stepanowa, Wesnin), in Projekten konstruktiver Ausschmückung der Plätze (wiederum die Popowa und Wesnin) und vor allen Dingen in einer Photomontage von Umschlägen und Plakaten (Rodtschenko, Lawinskij, Gan). Eine Zuflucht- und Entwicklungsstätte für das

Kunstgewerbe wurde der Proletkult, welcher seit dem Jahre 1922 seine Werkstätten für Staffeleimalerei geschlossen und seiner Laboratoriumstätigkeit die Einstellung auf eine Arbeit mit unmittelbar kunstgewerblichem Charakter gegeben hatte. Es wurden für die Gewerkschaften Fahnen, Abzeichen, Plakate hergestellt, die künstlerische Gestaltung von Feiern durchgeführt usw.

Auf der Ausstellung des „kulturellen Patronats“ der Kunst-Technischen Hochschulen im Jahre 1924 konnte man jedoch auch positive Erscheinungen konstatieren. Die konstruktiven Einrichtungen für die Klubwinkel der Arbeiter, die Bühnenbilder (Makette) für Klubtheaterszenen usw., die keramischen Artikel und Textilfabrikate, welche wir hier zu sehen bekamen, — das Alles bedeutete schon einen Schritt dem Leben, seinen Möglichkeiten und Bedürfnissen entgegen. Das waren bereits Resultate des neuen Arbeitssystems der Kunstschen, Resultate, welche auf dem Gebiete des pseudo-wissenschaftlichen Dilettantismus unserer „Gewerbeutopisten“ lagen. Das Kunstgewerbe ging auf das Gebiet einer speziellen Schulausbildung und Schulpraxis über. Die kunstgewerblichen Fakultäten (für Architektur, Polygraphie, die Textilfakultät, die Fakultät für Bildhauer und Keramik, für die Bearbeitung von Holz und Metall) nahmen jetzt in unseren Kunstschen einen Platz ein, welcher derjenigen der Malerei, der „reinen Kunst“ durchaus ebenbürtig ist. Das sind die wahren Errungenschaften der Revolution; sie sind der Mehrzahl der westlichen Länder durchaus fremd und bilden ein Pfand für das Aufblühen der künstlerischen Kultur unseres Landes.

Nach den anstrengenden Jahren des Bürgerkrieges ist die „Atempause“ eingetreten, das Land konnte zum erstenmal auf die soeben durchlebte Zeit ruhig zurückblicken, seine Wunden und seine Siege zählen, konnte seiner Opfer und seiner Helden gedenken. Unerwartet brachen Krankheit und Tod Lenins herein, den zu verewigen der Kunst bei Lebzeiten nur in so geringem Maße gelungen war. Als Lenin starb, fühlten alle, daß sie irgend etwas versäumt hatten, daß es zum mindesten jetzt die Zeit war, alle „ismen“ zu vergessen und alles daran zu setzen, der Nachwelt ein reales Abbild des Führers zu hinterlassen. In dem Bestreben, die Gestalt Lenins zu verewigen, einigten sich alle Strömungen — Kazman von der Assoziation der Künstler des revolutionären Rußlands (AHRR), Petrow Wodkin und Denissowskij von der „Ost“ (der Gesellschaft der Staffeleikünstler).

Durchaus natürlich war andererseits der

Wunsch, in der Kunst eine Abspiegelung jener neuen menschlichen Typen und gegenseitigen Beziehungen, die das Resultat des Umsturzes waren, zu finden.

Dieser neue soziale Auftrag traf unsere Malerei ganz unerwartet. Die „Linken“ verstanden den Geist der Zeit nicht, sie blieben auf ihren alten Positionen und gingen höchstens zur Photomontage über. Anstatt dem revolutionären Inhalt die in den Jahren des Suchens errungenen Formen zu geben, war der Realismus der „AHRR“ einem jeglichen Zusammenhang mit der ganzen ihm unmittelbar vorangegangenen Periode unserer Kunst fremd. Dies war ein Abbruch, ein Sprung — jedoch kein Sprung in die Zukunft, sondern einer in die Vergangenheit. Unter den Künstlern, welche sich in der „AHRR“ vereinigt hatten, war nicht nur die Hauptstadtjugend, sondern auch die mittlere, provinziale künstlerische Masse, die überhaupt jetzt erst begann, ihre Existenz kundzugeben. Durch diese Tatsache wurde der eigentliche Charakter des „AHRR“schen Realismus mit seinem ausschließlichen Akzent des Protokollismus und der Verachtung des Formproblems vorherbestimmt. Wenn die Linken sagten: „Vom Inhalt zur Form“ — so verkündeten diese Künstler das gerade Gegenteil.

Die Ausstellung „Die Rote Armee“ muß übrigens als eine der erfreulichsten Erscheinungen dieses ganzen Jahrzehnts bezeichnet werden. Die Ausstellung zeigte eine Reihe der vorzüglichen Kunstwerke, die noch bis heute stets unter den besten Werken unserer Zeit genannt werden. Dazu gehören das in der Tiefe seines Gefühls ausgezeichnete „Nach dem Kampf“ von Petrow-Wodkin, Kustodiews „Februarrevolution“, Jakowlews „Zeitung an der Front“, Schuchmins „Begleiter“, Nikonows „Einzug der Roten Armee in Krassnojarsk“, eine ganze Reihe von Porträts Sedjakins, Arbeiten von Tschechonin, Jegorow, Lanceray, Eliawa usw.

Schlechter bestellt war es mit den Schlachtenbildern und den Bildern heroischer Art, welche wir auf der Ausstellung „Die Rote Armee“ (Gorelow, Grekow), wie auch bei den weiteren Demonstrationen der AHRR, besonders auf der Ausstellung des Jahres 1925, „Revolution, Leben und Arbeit“ zu sehen bekamen. Die Heroik wurde zur Chronik, zu einer kalten Berichterstattung über Ereignisse, zu naturalistischer Unordnung und akademischer Statistenmalerei (Karpow: „Bewaffnung der Arbeiter“) herabgewürdigt. Höchstens Frenz („Erstürmung des Winterpalais“) und Nikonow in seinem „Krassnojarsk“ wie auch in seinem „Bombisten“ war es gelungen, sich über

das allgemeine Niveau hinauszuhaben. Im großen und ganzen kann es nicht verborgen bleiben, daß die AHRRschen Versuche heroischer Art nur wenig Zündendes und Erhebendes an sich hatten. Es waren große kolorierte Illustrationen — aber keinesfalls jene von der „AHRR“ erträumte und von uns tatsächlich gebrauchte Malerei des „heroischen Realismus“, den wir bei Ssurikow und zum Teil bei Repin finden. Das ist der Grund, weshalb es ein Irrtum wäre, in diesen Arbeiten (z. B. in dem Riesenwerk Pschelins „Der neunte Januar“ oder in Brodskijs Sitzung des II. Kongresses der Komintern) irgendwelche Errungenschaften des Oktobers zu sehen.

Dieser Mißerfolg auf dem historischen Gebiet findet seine Erklärung darin, daß hier die Vertreter des älteren Geschlechts tätig waren, denen „heroische“ Empfindungen fremd waren und die sich daher rein „beamtenhaft“ an die Lösung dieser Aufgabe machten.

Mehr dagegen konnten wir vom Alltäglichen erwarten, auf diesem Gebiet hatten wir schon eine Tradition.

Auch der Eintritt der Mehrzahl der „Moskauer Maler“, d. h. ehemaliger Mitglieder der Vereinigung „Bubnowyj Walet“ (Karobube) in die „AHRR“, konnte daran nichts ändern. Sie blieben im Kreise der AHRR „Fremde“.

Wie bekannt, erhielten die Meister des „Bubnowyj Walet“ (1911—1916) den Namen russische oder, genauer ausgedrückt, „Moskauer Césannisten“. Das „Bubnowyj Walet“ stellte der literarischen Manier der „Peredwischniki“ und der raffinierten Stilistik der „Miroiskussniker“ (Angehörigen der Vereinigung „Mir Iskusstwa“ = Welt der Kunst) den gesunden Materialismus malerischer Meisterschaft, die gesunde Liebe zu lebendigem Fleisch und Blut, gegenüber. Mit den Jahren, die aus den aufrührerischen „Karobuben“ anerkannte Meister machten, machte diese emotionale Expressivität ihrer Malerei museenhaften Reminiszenzen, einem klassischen „guten Ton“, einer ehrwürdigen Virtuosität Platz, und an Stelle ihres Farbensuchens trat das Tonsuchen (Kontschalowskij, Maschkow, Falk).

Mit dem Austritt der Gontscharowa, Lariowna, Burliuk und Shagals aus dem „Bubnowyj Walet“ versiechtes auch sein Strom des starken volkstümlichen Expressionismus, das eigentliche Interesse für das volkstümliche Leben. Zwar traten als Resultat der allgemeinen Evolution der gesamten Sowjetkunst in der Malerei der älteren Meister des „Bubnowyj Walets“ sowohl wie ihrer jüngeren Umgebung („Bytie“) Elemente neuen, zeitgenössischen Genres — Bauern, „Komssomolki“ (weibliche Angehörige des Kom-



Skulpturen des Bauern Wandyschew

Aus dem Gouvernement Troizk. Ein Autodidakt, der mit 36 Jahren zum erstenmal ausstellte und jetzt in Moskau weitere Ausbildung erhält

unistischen Jugendverbandes), Arbeiterinnen usw. — auf, und diese Neuerscheinung ist selbstverständlich zu begrüßen. Diesen neuen Motiven begegnen wir bei Kontschalowskij, Maschkow, Lentulow, Osmerkin, bei dem talentierten Nowoshilow, Bogdanow, Sretenskij u. a. Alle ihre Werke sind hell, frisch, saftig, vollblütig im Vergleich mit den „AHRR“-Werken. In dieser Hinsicht ist die Malerei der Jugend der „Bytie“ mit ihrem Sonnenkult, ihrem frischen Grün, ihrer Luftfülle, mit ihrer frohen Naturnähe, als Zeichen der physischen Gesundheit unseres jungen Geschlechts höchst erfreulich. Aber diesen alten Künstlern, als typischen Epigonen des Impressionismus, ist es im Grunde genommen ganz gleichgültig, was sie malen — einen Baum, einen Apfel, einen Bauern, eine Intimität, seine seelische Erregtheit. Die Überwindung dieses oberflächlichen, einseitig „rohen“ Farbenmaterialismus — das ist es, was wir von der talentvollen Jugend der „Bytie“-Gruppe erwarten. Nur dieser Schritt kann sie von der kleinbürgerlichen Neutralität befreien, welche mit Gegenwart unvereinbar ist, die kein mittleres, „weder warmes noch kaltes Verhältnis der Welt und der Menschheit gegenüber duldet.

Den Gegenpol an dieser Kunst bildet die Malerei einer anderen jungen Strömung, deren geistiger Urheber W. N. Tschekrygin ist, der im Jahre 1922 durch Unfall einen frühen Tod fand. Nur unsere tragische Epoche des Krieges und der Revolution konnte diesen „russischen Goya“ hervorbringen, der von den Erscheinungen irgendwelcher erschütternder Kataklis-

men gepeinigt wurde. Und gleichzeitig, neben diesem vertieften Psychologismus, träumte Tschekrygin von einer Freske, einer monumentalen Wandmalerei, die unausgeführt geblieben ist. Tschekrygin war zu jung, um eine Schule zu schaffen, aber seine Kunst übt den tiefsten Einfluß auf die ganze Gruppe seiner talentvollen Kollegen — der Mitglieder des Verbandes „Makowez“ — aus. Sie erbten von ihm, leider, nicht in so hohem Maße die Monumentalität der Komposition (mit Ausnahme von Tschernyschew, der an der Wiedergeburt der Freske arbeitet), wie seine Metaphysik, seine Intimität, seine seelische Erregtheit. Die Schöpfung der Künstler des „Makowez“ tragen, besonders in ihrer Zeichnung, den Stempel hoher und feiner Kultur. Die realistischsten und frischesten der Künstler des „Makowez“ sind S. Gerassimow (Bauerntypen), Schewtschenko, Tschernyschew und einige andere.

Wir haben noch die „Gesellschaft der vier Künste“ zu erwähnen. Hier sind unsere reifen Meister der Graphik, Malerei und Bildhauerei konzentriert. Wenn wir in der großen Vielseitigkeit der „Vier Künste“ die gemeinsame Note finden wollen, so müssen wir feststellen, daß sie im Dekorativen, und zwar im Orientalisch-Dekorativen liegt. Nicht umsonst geben P. Kusnezow und M. Sarjan hier den Ton an. P. Kusnezow, der Pionier unseres Orientalismus, hat sich in den letzten Jahren wenig geändert, ist nach wie vor unübertroffen auf dem Gebiet der Orientmalerei (außer Buchara und Turkestan hat er noch eine ausgezeichnete Krimsuite geliefert) und schwach im Genre (wie z. B. sein Lenin unter den Kindern). Sarjan hat zweifellos eine Evolution hinter sich. Wie weite, monumentale Teppiche erstrecken sich vor unseren Augen seine Gebirgslandschaften Armeniens, dessen „Volkskünstler“ Sarjan geworden ist.

Das ist überhaupt die interessanteste Aufgabe, die allen unseren Orientalisten gestellt ist: den neu erwachten, vom Fatalismus befreiten Sowjetorient zu zeigen. Als unzweifelhafte Errungenschaft der nachrevolutionären Malerei können wir bisher jenen mächtigen Zug nach dem Orient bezeichnen, dem unsere Künstler immer mehr ihren Tribut zollen (s. Kandaurov, Obolenskaja, Roshdestwenskij, Lobanow, Kotow, Karpow u. a.).

Bei der Besprechung der Vereinigung „Vier Künste“ kann man nicht an einer ihrer größten Figuren — Petrow-Wodkin — vorübergehen. Seine glänzende Arbeit — „Nach dem Kampf“ — die er für die Ausstellung „Die Rote Armee“ schuf, haben wir bereits erwähnt. Auch Lenins Tod fand bei ihm einen Widerhall; sein Lenin

im Sarge, umgeben von den vorbeigehenden Massen, gehört zu den besten und aufrichtigsten Werken. Zu den besten Bildern Petrow-Wodkins gehören seine neuen Frauengestalten; wir denken an seine früheren Mütter: sie waren Madonnen. In seiner neuen Arbeit „Mütter“ steigt der Künstler vom Himmel auf die Erde herab. Diese Mütter — die eine stillt schon ihr Kind, die andere hat noch nicht geboren und liegt unter gewölbter blauer Decke — sind wahrhafte Mütter — Arbeiterinnen, die in einer Entbindungsanstalt sind, oben im fünften Stockwerk, und aus dem Fenster sieht man das wirkliche Leningrad. Unsere besten Künstler des volkstümlichen Genres, z. B. W. Lebedew, sind Satiriker: sie sehen im täglichen Leben nur etwas Häusliches und Lächerliches. Petrow-Wodkin will darin vor allem etwas Positives, Freudiges, sehen, und dies ist ein Zug von ihm, der außerordentlich wertvoll ist.

Wenn Petrow-Wodkin der Dichter des Alltags ist, so ist der verstorbene Kustodiew, den man nicht übergehen kann, wenn man die Resultate dieses Jahrzehntes beleuchtet, vor allen Dingen der Maler der Revolutionsfeier. Kustodiew schildert jenes feierliche, triumphierende, bunte Element, welches, von der Revolution befreit, in Massen auf die Straße strömt. Dieses Triumphieren der Menge zeigt der Künstler schon in seinem Bilde „Der 27. Februar 1927“. Auch den „Nächtlichen Feiertag auf der Newa“ anlässlich des II. Kongresses der Komintern schildert er in triumphierender, feierlicher Form. In seiner unbeendeten Arbeit „Der 27. Januar 1924“ (Bestattung Lenins) ist Kustodiew von ergreifendem Pathos.

Wenn wir diese flüchtige Übersicht über die neue russische Malerei summieren, so kommen wir zu dem Schluß, daß fast die ganze Malerei in der Person ihrer gegenwärtig bestehenden künstlerischen Gruppen eine einzige Front gebildet hat — die Front des „Sowjetsujet“. Bilder des revolutionären und werktätigen Lebens, neue Menschentypen, die Geburt der Revolution — das ist die allgemeine Plattform, welche unsere Malerei vereint, mögen ihre formalen Differenzen auch noch so scharf sein („AHRR“, Bytie, 4 Künste, Shar-Zwet usw.).

Es ist ganz klar, daß ein zeitgenössischer neuer Inhalt auch neue zeitgenössische Formen verlangt. Mag die Kunst unserer Gegenstandslosen, Suprematisten und Kubisten auch noch so abstrakt gewesen sein — sie hat trotzdem große Werte geschaffen, welche die Verbote für die zeitgenössische Kunst sein können. Diese Werte sind: eine deutliche, organisierte Manier der Malart; neue Errungenschaften auf

dem Gebiete der Farbe, der Komposition, der Faktur, die zu neuen mächtigen Mitteln der emotionalen Ausdruckskraft wurden.

Wir können schon jetzt mit Bestimmtheit sagen, daß uns eine ganze Plejade der begabtesten Künstler beschert ist, vor denen unzweifelhaft eine große Zukunft liegt. Ein solcher Künstler ist A. Deineke, dessen ausgezeichnete Arbeit „Beim Bau neuer Werke“ ihn zu einem Künstler stempelt, der es versteht, die Schönheit dieses Maschinismus, dieser eisernen Architektur zu schildern. Ein solcher Künstler ist J. Pimenow, der den Sport und die Körperkultur, die Dynamik der Körpermovement, liebt. Ein solcher Künstler ist auch Merkulow, welcher einen pathetischen Ausdruck für die Wiedergabe unserer Roten Armee sucht, ferner Williams, der ein ausdrucksvolles Porträt Meyerholds gemalt hat u. a. Das Leben der Straße — das ist das hauptsächlichste Beobachtungsobjekt dieser Künstler. Sie suchen neue, klare, linear umfassende Formen, die den Charakter nicht nur unserer urbanischen Epoche — sondern auch unseres neuen Menschheitstypus ausdrücken sollen. Denn die Revolution hat einen neuen Typ des russischen Menschen geschaffen — den Mann in der Lederjoppe, den russischen Amerikaner, den starken Menschen der Arbeit. Die Ost-Künstler suchen seine Verkörperung. Die Revolution hat bei unserer Jugend einen heißen Durst nach physischer Entwicklung, nach kulturellem Sport und Körperkultur wachgerufen. Pimenow fixiert diese neue Erscheinung. Die Revolution hat einen neuen Typ der Arbeiter und Arbeiterinnen geschaffen — keine eingeschüchterten, sondern starke, frohe, energische Menschen. Und Deineke schildert uns die Frauen beim Aufbau — mit stahlfesten Muskeln und einem Lächeln auf den Lippen.

Noch lange keinen neuen, gefundenen Stil sehen wir vor uns, aber der neue Stil enthält einige stilistische Vorahnungen der Zukunft.

Am Ende des revolutionären Jahrzehntes können wir bereits feststellen, daß der Ausgleich unserer Kunst, in der Linie ihres Sujets wie auch ihrer Formen, eingesetzt hat. Die Schärfen haben sich ausgeglichen, eine gewisse gleichwirkende Kraft macht sich bemerkbar, gleiche Züge haben sich herauskristallisiert und sind der jungen Malerei, der kunstgewerblichen Gestaltung und der Architektur eigen. Das, was es an Lebensfähigem und Schöpferischem in der linken Kunst gab, ist nicht verschwunden, sondern nimmt in neuer Gestalt seinen Einzug ins wirkliche Leben.

Nicht zurück, sondern vorwärts ...

DAS NEUE

RUSS LAND

ZEITSCHRIFT
FÜR KULTUR
WIRTSCHAFT
UND
LITERATUR

HEFT 1 / 5. JAHRG. / 1928
PREIS: 0,80 MARK

AUS DEM INHALT:

BILDHAUERKUNST IM NEUEN
RUSSLAND / MALEREI IM LETZTEN
JAHRZEHNT / MUSEEN UND
DENKMÄLER ALTER KUNST IN
UDSSR / GIBT ES EINE „PRO-
LETARISCHE“ KUNST IN SOWJET-
RUSSLAND / ÜBERBLICK ÜBER
DIE GESCHICHTE DER RUSS.
MALEREI / BUCH- UND VERLAGS-
WESEN DER SOWJETUNION
IN DEN 10 JAHREN DER RE-
VOLUTION u. a. m.



Hansfries

WIRTSCHAFTSURSACHEN DER SOWJETRUSSIISCHEN REVOLUTION

Von Professor Dr. Alfons Goldschmidt

Keine Revolution kann etwas anderes anstreben als die Überwindung unorganisch gewordenen Lebens. Sie ist sinnlos, nur eine Revolte und gar keine Revolution, wenn sie weiter nichts will als den Ersatz einer Gruppe von Personen durch eine andere, einer Regierung durch eine andere. Nur wenn diese Regierung sozusagen naturgewaltigen Tendenzen entspricht, beziehungsweise der schon geschehenen Wandlung des Fundaments und dem Zusammenbruch des Überbaues entspricht, kann man von einer wirklichen Revolution sprechen. Revolution ist also Neuordnung der Formen, weil schon eine neue Ordnung der Gesellschaft vorhanden ist, obwohl die alte Ordnung scheinbar und formell noch besteht. Die revolutionäre Unordnung der ersten Zeit nach Übergang der Macht von einer Gesellschaftsklasse auf die andere ist nur ein Gebärprozeß. Die neuen Verwaltungsformen sind noch zu weit, sie greifen über die sogenannten Realitäten hinaus, aber sie haben andererseits auch die Kraft, die Anpassung der Realitäten an eben diese neuen Verwaltungsformen zu beschleunigen. Die sowjetrussische Revolution, verwaltungstechnisch betrachtet, war tatsächlich nichts anderes als die Formgebung für schon sichtbar gewordene Kräfte, die sich nach dem Zusammenbruch der alten Verwaltung gemäß den neuen wirtschaftlichen und kulturellen Notwendigkeiten einrichten mußten. Der Prozeß bis zum Augenblick der Verwaltungswandlung ist in allen Revolutionen langwierig und schmerhaft gewesen, auch in der russischen Revolution. Er wurde verursacht durch die unorganische Belastung und Konstruktion einer ungeheuer naturreichen Wirtschaft, die durch die Unorganität mit jedem Tage ärmer wurde. Während die quantitative Produktion in Rußland schnell stieg, sank die wirkliche Produktivität, besonders des Ackers.

Dieser Abbau der russischen Wirtschaft bei

wachsender Produktion begann in dem Augenblick, als Rußland mit Westeuropa in Handelsverbindung trat. Er erreichte einen Kulminationspunkt im Jahre 1897, als der Finanzminister Witte den Goldzoll einführte. Witte wollte durch Ausnutzung der Geldkraft Europas die russische Industrie und die russische Landwirtschaft schnell hochbringen. Gold bedeutet aber in der modernen Wirtschaft den heftigen Kampf der Industrie gegen den Acker, das heißt den Kampf der kapitalistischen Rentabilitätspolitik gegen den rationalen Standort. Der rationale Standort ist die organische Verbindung des Ackers mit der Industrie, während das Rußland der Witteschen Ära die Industrie weit vom Standort wegbaute. Die Folge davon war ein völlig unorganisches System der Eisenbahnen, Kanäle und Wege, das heißt eine furchtbare Belastung der Wirtschaft mit unrentablen Transportkosten und Zwischengewinnen, ganz abgesehen von den außerordentlich hohen Zwischengewinnen des europäischen Kreditkapitals, das Rußland Milliarden von Rubeln lieh.

Sichtbar und heftig fühlbar wurde die Unorganität an dem riesenhaften Export von Ackerprodukten, mit dem die kostspielige Industrie und ihre Verwaltung bezahlt wurden, und die eine schnelle Aussaugung der Grundkraft Rußlands, der Kraft des Bauern, zur Folge hatte. Das Ganze war viel mehr auf Rüstung, Krieg, Expansionen und Niederhaltung des Industrie- und Bauernproletariats eingestellt als auf wirkliche Erschließung des Landes. Die russische Landwirtschaft zahlte vor dem Krieg nur für Industrieerzeugnisse einen Aufschlag von nicht viel weniger als 2 Milliarden Rubel jährlich, bei einem Gesamtwert der landwirtschaftlichen Produktion Rußlands von 9 Milliarden Rubel pro Jahr.

Dieser Abbauprozeß ging so rasch vor sich, daß die russische Industrie nicht mit den Roh-

INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
Professor Dr. Alfons Goldschmidt, Wirtschaftsursachen der sowjetrussischen Revolution	3
Dr. A. Birkin, Die Ergebnisse des Wirtschaftsjahres 1926/27	6
Ernst Putz, Die Kulaken	8
Dr. J. Goldenberg, Der Aufstieg der hygienischen Kultur in der UdSSR	11
Dr. Ef. Schapiro, Überblick über die Geschichte der russischen Malerei	15
J. Tugendhold, Die Malerei im letzten Jahrzehnt	18
Fjodorow-Dawydow, Die Bildhauerkunst im neuen Rußland	23
Abram Efroß, Museen und Denkmäler alter Kunst in UdSSR	27
Henri Guilbeaux, Gibt es eine „proletarische“ Kunst in Sowjetrußland?	30
Professor P. S. Kogan, Die Literatur des großen Jahrzehnts	32
Dr. M. B. Wolfson, Buch- und Verlagswesen der UdSSR	38
Egon Erwin Kisch, Die „Knebelung“ des russischen Schrifttums	44
Professor G. Ljubimow, Die Instrumentalmusik der Völker der Sowjetunion	46
Übersicht (Der russische Gehirnforscher Bechterew †, Ein Brief von Romain Rolland, Theater in Leningrad, Neues vom Heim-Kunstgewerbe in der Sowjetunion, Einblick in die Sowjetunion, Vortragsabende und Veranstaltungen, Der Tscherwonez und das Weltkapital, Neue Literatur aus und über Sowjetrußland	50

56 ABBILDUNGEN

Preis des Heftes 80 Pfennig

Nachdruck und Übersetzungsrrecht mit Genehmigung der Redaktion

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Erich Baron, Berlin-Pankow, Kavalierstraße 10.
Tel.: Pankow 1291. Einzahlungen auf Postscheckkonto sind zu adressieren: Berlin Nr. 74358 Erich Baron
Gesellschaft der Freunde des neuen Rußlands

Klischees von Richard Labisch & Co., Graphische Kunstanstalt, G.m.b.H., Berlin-Schöneberg Feurigstraße 59
Gedruckt bei Herrosé & Ziemsen G.m.b.H., Wittenberg (Bez. Halle)

DAS NEUE RUSSLAND

Zeitschrift für Kultur, Wirtschaft und Literatur

Herausgegeben von der Gesellschaft der
Freunde des neuen Rußland in Deutschland

SCHRIFTLEITUNG: ERICH BARON
in Verbindung mit Dr. Graf Arco, Eduard
Fuchs, Dr. Max Osborn, Dr. Helene Stöcker

EINBANDENTWURF: JOHN HEARTFIELD
Typographische Anordnung: Paul Urban