

*...Dieses Obst, diese Brote und dieses Fleisch sind mit einer Meisterschaft ausgeführt, die Maschkow fast in eine Reihe mit den bisher in ihrer Art unerreichten Koryphäen der holländischen Stilleben stellen. Sie sind nicht nur bis zu einer gewissen Illusion hin wahrheitsentsprechend, sondern ungewöhnlich schön, verlockend und lebhaft. Ihre Farbenpracht ist von Maschkow gleichsam in irgendwelche Kupferposaunen-Orgelakkorde verwandelt.*

*A. Lunatscharski*

Mit dem Namen Ilja Iwanowitsch Maschkows ist in erster Linie die Vorstellung von Stilleben verbunden, deren Malart mit spontaner Kraft und Intensität der Farbtöne erfüllt ist, die zuweilen in die Gewaltigkeit der Farben übergeht. Mit einer für die Zeitgenossen ungewöhnlichen Weite und Kühnheit und einem verstärkten Empfinden für das Wesen der Gegenstände beeindruckten die einprägsamen Gemälde Maschkows durch die Kraft des malerischen Schwungs und den „Baß“-Klang der Farben.

Maschkow ist einer der kühnsten Neuerer in der russischen Malerei des Beginns des 20. Jahrhunderts, ein hervorragender Meister, dessen Werke die russische Kunst bereicherten, und ein erfahrener Pädagoge, der viele Künstler die Meisterschaft lehrte. Jede dieser Seiten von Maschkows Tätigkeit ist inhaltsvoll, lehrreich und beachtenswert. Maschkow entwickelte sich als Maler im vorrevolutionären Jahrzehnt, als das russische künstlerische Leben ungewöhnlich kompliziert und widerspruchsvoll war. Auf dem Gebiete der Kunst gerieten verschiedene Ideen und Kunstprinzipien in Konflikt, und zahlreiche Gruppierungen standen im Kampf. Die Meister der älteren Generationen— die Mitglieder der Genossenschaft der künstlerischen Wanderausstellungen, der Künstlergemeinschaften „Mir Iskusstwa“ (Welt der Kunst) und „Sojus Russkich Chudoshnikow“ (Bündnis der russischen Künstler) setzten ihre Tätigkeit fort. Gleichzeitig waren zweifelhafte, ihrer theoretischen Begründung nach unbeständige ästhetische und künstlerische Konzeptionen weit verbreitet. Die Vernichtung der Traditionen, ästhetischer Nihilismus und das Verlieren fester Verbindungen zur Wirklichkeit vermochten aber nicht, die Entwicklung der Kunst einzuschränken. Man suchte nach neuen Wegen und künstlerischen Prinzipien, und die russische Malerei bereicherte sich durch hervorragende Errungenschaften. Gerade damals wurden einige junge talentierte Maler bekannt.

Bei aller Vielfalt neuer künstlerischer Ideen und Tendenzen läßt sich eine gemeinsame für verschiedene Richtungen Bestrebung nach Vervollkommnung der künstlerischen Form ganz genau in der russischen Malerei verfolgen. Die Künstler strebten nach einer gewissen Synthese und Aufdeckung des verallgemeinerten Sinnes für Erscheinungen und Zustände, die sich in der Zeit nicht konkretisieren lassen, und vermieden oft die Wiedergabe der Handlung.

Während das Interesse der Künstler für Bilder mit einer Handlung nachließ, gewann das Stilleben immer mehr an Bedeutung; ebenso spielten Landschaftsgemälde und Porträts eine bedeutende Rolle. Besondere Aufmerksamkeit wurde der Erneuerung der Malereimittel geschenkt.

Die Bildung eines neuen Systems der künstlerischen Bildhaftigkeit vollzog sich in mühsamer, bei weitem nicht immer fruchtbringender Suche. Das Prinzip der Wahrheitsliebe, das in der Malerei des 19. Jahrhunderts herrschte, wurde durch das der Bedingtheit verdrängt. Darin trat die innere Verbindung der neuen Richtungen in der russischen Malerei mit dem Postimpressionismus, dem Fauvismus, Kubismus und Expressionismus zutage, deren Vertreter sich nicht auf die Traditionen der europäischen realistischen Postrenaissanceperiode stützten, sondern auf die Prinzipien, die aus der bildenden Kunst verschiedener Zeiten und Völker entlehnt wurden. Das Suchen nach formalistischen, den neuen Stilnormen entsprechenden Lösungen gewann an entscheidender Bedeutung. Diese Tendenz ist offensichtlich im Schaffen der Künstler zu Ende des 19.—Beginn des 20. Jahrhunderts—Wrubel, Serow und K. Korowin anzumerken. Sie ist auch den Meistern der „Welt der Kunst“ und der „Golubaja Rosa“ (Blaue Rose) eigen. Ihr größtes Ausmaß erreichte diese Tendenz in der Praxis der Künstler der Gruppe „Bubnowyj Walet“ (Karo Bube) und anderer Vertreter der sogenannten „Avantgarde“ des ersten Jahrzehntes des 20. Jahrhunderts.

In der künstlerischen Bewegung zu Beginn des 20. Jahrhunderts waren Romantik und anarchisches Rebellentum vielfach zu finden. Am schärfsten zeigten sich die inneren Widersprüche in den verschiedenen Richtungen der künstlerischen „Avantgarde“, in der wirkliche künstlerische Errungenschaften einiger Meister des „Karo Buben“, z. B. die Kontschalowskis, Maschkows, Falks, Lentulows, Kuprins, Lariownows, Gontscharowas u. a. dem die Grenze der Gegenstandslosigkeit erreichenden Subjektivismus gegenüberstanden. Diesen Künstlern gelang es solche Lösungen zu finden, bei denen die Ausdrucksstärke der Farbe, der plastischen Form und der dekorativen Komposition zu einer besonders spannungsvollen und zugleich ungeteilten Wahrnehmung der Wirklichkeit verhalf.

Ilja Iwanowitsch Maschkow (1881—1944) wurde in der Kosakeniedlung Michailowskaja im südlichen Rußland geboren. Seine Eltern stammten von Bauern ab. Im Alter von fünfzehn Jahren verlor er seinen Vater, der verschiedene Handwerke betrieb und immer drückende Not litt. Im jugendlichen Alter zeichnete sich eine Neigung zum Handwerk bei ihm ab; er zeichnete auch gern. Aber sein schweres und erniedrigendes Leben (als Junge war er in Dienst bei ortsansässigen Händlern, angeblich zur Lehre) bot keinerlei Möglichkeit zu einem Einleben in die Kunst.

Erst im Alter von achtzehn Jahren hörte er zum ersten Mal, daß man die Malerei erlernen kann. Seit 1900 studierte er an der Moskauer Lehranstalt für Malerei, Plastik und Architektur. Nach Beendigung der Naturklasse im Jahre 1903 trat er in die Werkstatt Serows und Korowins ein. Etwas früher begann Maschkow selbst, Privatstunden zu erteilen. Die ersten Jahre in der Lehranstalt waren Jahre eines gierigen und gewissenhaften Lernens. Dann setzte eine Periode der Bedenken und Enttäuschung von Schaffensprinzipien der Lehrer ein, die mit einem vollen Orientierungswechsel endete, welcher 1910 den Ausschluß aus der Lehranstalt zu Folge hatte. Zu der Befreiung von den „Schulfesseln“ trug Maschkows erste Bekanntschaft mit der Ermitage im Jahre 1907 wesentlich bei.

Im Jahre 1908 reiste er nach Deutschland, Paris, London, Madrid, Barcelona, Italien und Wien, wo er sich mit den Denkmälern der klassischen Kunst und der modernen französischen Malerei bekanntmachte. Noch vor der Abreise ins Ausland lernte Maschkow die vortreffliche Muster der modernsten französischen Kunst enthaltenden Sammlungen Stschukins und Morosows kennen, und im Jahre 1909 besichtigte er auf der Ausstellung „Solotoje Runo“ (Das Goldene Vlies) die Arbeiten von Fauvisten. Maschkows Antwort auf seinen Ausschluß aus der Lehranstalt war eine aktive Teil-

nahme an der Gründung der Künstlergemeinschaft „Karo Bube“. Der Geist *épater le bourgeois*, der die Tätigkeit dieser Gemeinschaft kennzeichnete, hinderte die Kritik jener Zeit, echte künstlerische Vorzüge im Schaffen der Mitglieder dieser Gemeinschaft zu erkennen. Das Entstehen neuer Tendenzen in der russischen Malerei und die Organisation einer Ausstellungsgemeinschaft „Karo Bube“ von einer Gruppe junger Moskauer Künstler im Jahre 1911 war mit den für jene Zeit kennzeichnenden Bestrebungen nach Expressivität, dekorativer Malerei und betont intensiver Kolorität verbunden. Die Erfahrung der europäischen Kunst förderte den kühnen Übergang der Anhänger des „Karo Buben“, die den Prinzipien des Impressionismus auswichen, zur zusammengefaßten Schilderung der Natur. Die Gegner der unrealen Vorstellungen, Erzählung und Ästhetizismus setzten ihre größte Hoffnung auf „das malerische Experiment“. Daher erklärt sich der Hang zum Ausschnitt und der Vorzug für das Stillleben, das zum „Laboratorium“ neuen Suchens wird.

Die Ergebnisse der konstruktiven künstlerischen Denkweise ließ die Meister des „Karo Buben“ eine Synthese von Farbe und Form in der Darstellung der Gegenstände der Umwelt erreichen. Die Erfahrungen Cézannes und der Kubisten wurden verwertet, wobei der Kubismus im gegebenen Fall weniger System als Mittel künstlerischer Ausdrucksstärke war. Die Ausarbeitung der Expressivität der Form und die konzentrierte Ausnutzung aller Mittel der Malerei führten zu Neuerungen in der bildlichen Struktur und Stilistik der Kunstwerke. Das Problem der Schaffung eines in seiner Art einmaligen künstlerischen Äquivalentes in der Malerei für die nationale Eigenart des russischen Lebens bewegte damals viele Künstler. Die Anhänger des „Karo Buben“ sahen dieses Problem als die Rückkehr der russischen Malerei zu den jahrhundertlang in der Volkskunst lebenden Traditionen an. Die Verbindung zu den Grundlagen des Volksschaffens und das Bestreben, sich folkloristischer Ausdrucksfähigkeit der Gestalt anzuschließen, bestimmten den Charakter ihres Suchens. Die Künstler der Gemeinschaft „Karo Bube“ durchlebten praktisch die Begeisterung für russische farbige Holzschnitte (*Lubok*), das gemalte Aushängeschild, bemaltes Tablett und Volksspielzeug. Damit bereicherten diese Künstler die zeitgenössische Malerei durch die Errungenschaften der russischen Volkskunst. Die Stärke ihrer Werke bestand in der übertriebenen Ausdrucksfähigkeit und der Charakterisierung der Gestalten, in der Intensität und Konkretisierung der Farbe und dem strahlenden Optimismus. Es ist bekannt, daß der Kampf der Anhänger des „Karo Buben“ mit verschiedenen Gegnern sie nicht einigte. Innere Widersprüche, die bald nach dem ersten und, wie es damals schien, einmütigen Auftritt zum Vorschein kamen, führten 1917 zur Auflösung der Gemeinschaft. Die ersten Symptome der Meinungsverschiedenheiten Maschkows mit dem „Karo Buben“ werden dem Jahr 1911 zugerechnet, als die Annäherung des Künstlers zu der „Welt der Kunst“ begann. 1916 trat Maschkow zusammen mit Kontschalowski in die „Welt der Kunst“ über.

Zum Ausbruch des ersten Weltkrieges ist Maschkow schon ein reifer anerkannter Meister. Das war die Zeit seiner größten Popularität.

Während der Revolution leistet Maschkow eine anstrengende gesellschaftliche, organisatorische und pädagogische Arbeit. Zur schöpferischen Arbeit kam er fast gar nicht aus Zeitgründen. Maschkow war Professor der Freien Künstlerischen Werkstätten (seit dem Herbst 1918 wurde die Moskauer Lehranstalt für Malerei, Plastik und Architektur in die Freien Künstlerischen Werkstätten umbenannt). In seiner Werkstatt studierten A. Gontscharow, A. Deineka und andere, später bedeutende Künstler. Erst im Jahre 1922, als die Ausstellungen wiederaufgenommen wurden, ist der Künstler von neuem schöpferisch tätig. Er nimmt an den Ausstellungen der

wiederaufgenommenen „Welt der Kunst“ und der Vereinigung der Moskauer Künstler (des ehemaligen „Karo Buben“) teil.

Nach Maschkows eigenem Geständnis waren die Jahre 1923–1924 ein merklicher Wendepunkt in seinen Ansichten über Ziele und Aufgaben der Kunst. Sie stimmten mit dem wachsenden allgemeinen Streben der sowjetischen Künstler nach Realismus überein. Noch im Jahre 1922 wurde eine neue künstlerische Vereinigung AChRR (Assoziacija Chudoshnikow Rewoluzionnoj Rossii—Assoziation der Künstler des revolutionären Rußlands) gegründet, die eine positive Rolle im Kampf für die Herausbildung der realistischen Kunst spielte. Zusammen mit seinen Schülern tritt Maschkow Ende 1924 in diese Vereinigung über und organisiert Kurse. Obwohl Maschkow seine Teilnahme an den Ausstellungen der Gemeinschaft der Moskauer Künstler fortsetzte, war seine schöpferische Tätigkeit in der zweiten Hälfte der 20er Jahre eng mit dieser Vereinigung verbunden. Er nahm an den Ausstellungen der AChRR teil und war Mitglied leitender Organe. Im Frühling 1930, als die historische Rolle der Künstlervereinigung bereits erfüllt war, trat Maschkow aus ihr aus. Für seine großen Verdienste auf dem Gebiet der darstellenden Kunst verlieh die Sowjetregierung Maschkow im Jahre 1928 den Ehrentitel Verdienter Künstler der RSFSR. 1930 begab sich Maschkow in seinen Heimatsort, die Kosakensiedlung Michailowskaja zurück, wo er sich bis 1938 fast ständig aufhielt. Seine letzten Arbeiten schuf Maschkow 1943, ein Jahr vor seinem Tode.

Trotz der Prägnanz des individuellen Stils Maschkows ist es schwer, diesen zu bestimmen, weil er sich als Stil einer ganzen Richtung äußert, deren viele Züge durch die Zeit geprägt und in einem genügend großen Kreis russischer Maler verbreitet sind. Maschkow zeichnete sich unter den ihm in ihrer schöpferischen Richtung nahestehenden Künstlern durch eine grenzenlose Spontaneität malerischer Begabung und eine leidenschaftliche Hingabe zur Welt des Gegenständlichen aus. Der Stil des Malers ist jedoch nicht allein dadurch gekennzeichnet. Durch die plastischen Besonderheiten der Werke tritt Maschkows Stil in der Malerei in Erscheinung und spiegelt den subjektiven Beginn des Schaffens des Meisters wider. Dabei sollte man weder die Stärken noch die Schwächen des Künstlers außer acht lassen, was für Maschkow keine geringe Bedeutung hat.

In den vor 1909 geschaffenen Werken Maschkows finden wir keine volle Selbständigkeit. Das *Modell* jedoch (Ende 1907—Beginn 1908), das in der Klasse Serows ausgeführt ist, steht über dem Durchschnittsniveau der Schülerarbeiten.

Die Malart des Stillebens *Äpfel und Birnen vor weißem Hintergrund* (1908), die erste nach seinem Auslandsaufenthalt geschaffene Arbeit, steht dem System des Spätimpressionismus nahe und läßt auf eine gewisse Bekanntschaft mit Cézanne schließen, aber es gibt keinen Anlaß, von irgendeiner Aneignung der Konzeption Cézannes zu sprechen. Die zur gleichen Zeit geschaffene Arbeit *Zwei Modelle vor dem Hintergrund der Drapierung* (1908, Leningrad, Privatbesitz) stellt eine Kompromißlösung in der Wahl zwischen den Prinzipien des Impressionismus und dem Streben nach der Flächenhaftigkeit und verallgemeinertem Dekorativismus dar.

Zu seinem Selbst findet Maschkow zum ersten Mal in den Arbeiten aus den Jahren 1909–1910. Es sind Porträts, Stilleben und Landschaftsgemälde, die teilweise 1910–1911 auf der Ausstellung des „Karo Buben“ in Moskau und 1910 im Salon d'Automne in Paris gezeigt wurden. In den Werken aus dieser Zeit betonte er eine neue, ungewöhnliche Auffassung über die Schönheit. Das Übertriebene des Ausdrucks, die Zugespitztheit der oftmals mit schwarzer Farbe ausgeführten nachlässigen Kontur, die Intensität und Vielfarbigkeit des Kolorits sind beredtes Zeugnis von der Loslö-

sung von den künstlerischen Prinzipien der älteren Generation. In der augenfälligen Enthüllung der Verfahren, der Vereinfachung der Technik zeigte sich der Versuch des Künstlers, der Malerei ihre ursprüngliche Kraft zurückzugeben und den ausgeklügelten Ästhetizismus aus dem Ende des 19. Jahrhunderts zu überwinden, ebenso wie das Verschwommene der Form und die Blässe des Kolorits, um der Kunst Frische und Lebendigkeit zu geben. Künstlerisches Suchen Maschkows wird durch die Werke des Volkskunstschaffens inspiriert, im wesentlichen orientiert er sich auf *Lubok* in dessen plastischer Ausdrucksstärke.

*Das Porträt eines Jungen in buntem Hemd* wurde im März 1909 gemalt. Es ist eine der Arbeiten, die den Grundstein für den weiteren schöpferischen Weg des Künstlers legten. Die dem polemischen Geist der zukünftigen Mitglieder des „Karo Buben“ entsprechende Geringschätzung des Psychologismus und die Anhäufung farbiger Kontraste, mit denen die Frühwerke förmlich übersät sind, treten hier in vollem Maße zutage. Lokale Farbe verwendet der Künstler gar nicht. Die Rosa-Töne des Gesichts sind durch goldene der Stirn und grüne der Augenhöhlen verstärkt. In der Darstellung der Hände kontrastieren die Töne von rot und rosa zu grün, und in die dunkelgrünen Blätter des gemusterten Hintergrunds sind kalte Rosa-Töne eingeführt. Maschkow sagt sich von der traditionellen Behandlung des Raumes und des Umfanges los, beachtet nicht die Ausarbeitung modellierender Elemente und führt sie zu einem Minimum, wobei sich die Darstellung auf der Leinwand der Lage nach auszustrecken scheint und diese eine Vergrößerung der Farbzone nach sich zieht. Dadurch erzielt Maschkow übertrieben intensive Farbkombinationen, die sich wesentlich von der Licht- und Schattenwiedergabe absondern. In der Malart anderer früherer Porträts — W. Winogradowas (1909), E. Kirkaldis (1910) und Rubanowitsch' (*Porträt einer Dame mit Fasanen*, um 1910) wird in Verbindung mit der Suche nach der Farbexpressivität das Prinzip der flachenhaften Disziplin des Gemäldes ausgearbeitet. In diesen Porträts ist die Perspektive durch ein flaches Muster fast verdrängt. So bleiben z. B. im *Sitzenden Modell* (1909), wo die Flächenhaftigkeit vor der Anhäufung von Farbkontrasten zurücktritt und der Künstler eine betonte Ornamentik vermeidet, die Darstellung gegenständlicher und räumlicher und die lebendige plastische Verbindung zwischen Modell und Stilleben, das im Hintergrund zu sehen ist, gewahrt. Von den Prinzipien des Volksschaffens begeistert, suchte Maschkow den Ausdruck des ständigen Wesens der Dinge, der Beschaffenheit der Konstruktivität, der Verallgemeinerung der Form, des Umfanges und der Farbe, indem er Intensität des Kolorits und die Dekorativität bestrebte.

Diese Suche wie auch das Unterfangen, zu neuen Kompositionsprinzipien zu gelangen, fand eine folgerichtiger und konsequentere Anwendung im Stilleben. Maschkow trachtete nicht nach einer Vielfalt von Motiven: die Darstellung von Beeren und Früchten auf einer runden Schale oder einem Teller findet man sehr oft in seinen Werken. In einigen Fällen hielt sich der Künstler sehr streng an das Motiv, und es entstanden dann solche Gemälde wie *Stilleben mit Ananas* und *Stilleben. Obst auf einer Schale* (beide um 1910). Manchmal wird dem Motiv die Rolle eines Kompositionsfragmentes zuteil: *Stilleben. Beeren vor dem Hintergrund des roten Tablett*s (um 1910), *Stilleben mit Begonie* (bis 1911), *Stilleben mit Weintrauben* (Beginn des 1. Jahrzehntes des 20. Jahrhunderts) u. a.

Der betont naive, „primitive“ Aufbau der Gestalt im *Stilleben mit Ananas*, die Intensität des grellen Kolorits und eine gewisse Vereinfachung der Farbkombinationen zeugen von Maschkows Versuchen, die Welt mit dem Auge volkstümlicher Meister zu sehen. In seinem Streben in die Tiefe der Dinge einzudringen und ihre

ständigen „ewigen“ Eigenschaften zu enthüllen, handelt Maschkow entschlossen, wobei er auf Feinheiten der Zeichnung und der Farbe verzichtet und eine große dekorative Ausdrucksstärke erreicht. Er geht zur Schaffung eines Gemäldes über, das sowohl darstellende Funktionen als auch Eigenschaften der Werke der angewandten Kunst in sich vereinigt. Der „Zufälligkeit“ der impressionistischen Komposition steht der unverhohlene betonte „planmäßige Aufbau“ gegenüber. Dem Prinzip der Symmetrie und dem Wechsel der Rhythmen ist alles untergeordnet. Das Oval des Rahmens wiederholt sich mehrmals sowie in der Anordnung der Gegenstände als auch in einigen ihrer Umrisse. Der Teller mit der Ananas, um die Äpfel herumliegen, befindet sich in der Mitte des Gemäldes und ist von großen, verschiedenfarbigen Früchten umgeben. Die Auswahl des Gesichtswinkels, — von oben, — führt zu dem Effekt eines „gedrängten Raumes“, wobei einzelne Gegenstände ausreichend räumlich dargestellt sind. Der schwarze Umriss betont das Räumliche und schafft den Eindruck des Statischen, gleichzeitig aber schwächt er die Illusion der Raumvorstellung.

Maschkow sagt sich von den für die Impressionisten so wesentlichen Licht- und Schatteneffekten allmählich los. Im *Stilleben mit Ananas*, wo die grundlegende Bedeutung der Farbe offensichtlich ist, wird die Rolle des Lichts in der Wiedergabe der Form der Gegenstände zweitrangig. Im *Stilleben Obst auf einer Schale* sind die materiellen Eigenschaften des Gegenstandes mit einem einzigen Farbkleck wiedergegeben. Die Form ist mit einer klaren Kontur umrissen, und die schwarze Farbe wirkt neben den anderen gleichwertig.

Bei allen Bestreben, die materiell-sinnlichen Züge zu bestätigen, ist in den Frühwerken eine gewisse Gleichgültigkeit gegenüber der realen Natur des Gegenstandes zu empfinden; die Gegenständlichkeit tritt bei Maschkow ganz allgemein auf. So scheinen z. B. in den bereits erwähnten Porträts E. Kirkaldis und Rubanowitsch' (*Porträt einer Dame mit Fasanen*) verschiedene Realitäten zusammenzustoßen: lebende Modelle stehen der Darstellung von Figuren und Gegenständen auf einem Panneau oder Teppich gegenüber, aber weder diese noch jene haben volle Glaubwürdigkeit. Aus dem gleichen Grunde empfindet man das Sujet des Gemäldes *Rußland und Napoleon (Die russische Venus)* (1912, Moskau, Privatbesitz), wo das Modell vor dem Hintergrund eines Napoleon im Schlitten zeigenden Teppichs gemalt ist, so, als ob die Troika mit Napoleon jeden Moment das Modell überfahren wolle.

Maschkow erfuhr in dieser Periode einen gewissen Einfluß des europäischen Kubismus. Die Ideen des Kubismus interpretierte er jedoch auf seine Art, indem er die neue Begeisterung mit der alten — dem Volkskunstspielzeug und dem farbigen Holzschnitt (*Lubok*) verband. Im Porträt des Dichters S. Rubanowitsch (1910) geht der Künstler selbstherrlich mit der Natur um, er „projiziert“ die Darstellung und sagt sich von der Farbe los. In der Geometrie der Formen aber tauchen plastische lebendige Rhythmen auf, und die abstrakte schwarz-graue Palette beleben grelle farbliche Akzente. Sich für den Kubismus begeisternd, strebt Maschkow nach Ausdrucksstärke; er interessiert sich weiterhin für die Plastik der Porträtgestalt, übertreibt dabei aber die Ähnlichkeit, sie bis zur Grenze der Karikatur führend. Der der Abstraktheit des Kubismus fremde Humor Maschkows macht die Porträts zu den der Volkskunst vertrauten Werken.

Die folkloristische Ausdrucksstärke der Gestalt blieb auch weiterhin das Ideal, nach dem der Künstler strebte. Um 1913 steht er an der Schwelle neuen Suchens. Seine künstlerische Sprache wird um diese Zeit merklich komplizierter. Im *Stilleben Brote*

(1912) ist dies noch nicht zu merken. Fast die gesamte Oberfläche des Gemäldes ist mit der Darstellung von Broten ausgefüllt, es ist sowohl im ganzen als auch im Detail ornamental; der Raum ist gedrängt, zu sehr gibt er der Flächenhaftigkeit nach. Die Begeisterung für das Primitive, vorrangig für die Malerei der Aushängeschilder, ist spürbar.

In dem Stilleben *Kamelie* (1913) strebt der Künstler eine Synthese von Dekorativem und Materiellem an. Er wendet sich der Lichtübergabe zu, wobei dies jedoch nicht zu einer selbstgenügsamen Aufgabe wird, wie es bei den Impressionisten der Fall war. Die Beleuchtung steht im Verhältnis mit den Aufgaben der Dekorativität und der Gegenständlichkeit. Der Kamelienstrauch mit den scharf abgegrenzten harten Blättern hebt sich von der hellen vibrierenden Oberfläche des Hintergrunds ab; gemustert und gleichzeitig materiell sind die Brezel, die Früchte und die Glasschale mit den Gebäckstücken.

Die Konzentration der Aufmerksamkeit auf das Materielle der Gegenstände und in geringerem Maße auf die Beleuchtung barg die Gefahr einer Begeisterung für das Illusionäre in sich, der Maschkow in dem Stilleben *Kamelie* auch nicht entging. In anderen Arbeiten des Meisters tritt das Illusionäre zuweilen wieder zutage. Im *Stilleben mit Brokat* (1914) sind das Volumen, die Faktur der Gegenstände und die Lichteffekte ausgesprochen stark akzentiert. Das Kolorit ist kräftig, aber dem Stilleben fehlt es an plastischer Schärfe; der Teller mit den Erdbeeren, der Kürbis, die mit Rotwein gefüllte Karaffe, die Fayencevase und die Pflaumen — alles ist gleichermaßen übertrieben voluminös, obwohl die Lage dieser Gegenstände im Raum unterschiedlich ist. Die Kontur ist erhalten, hat aber ihre Ausdrucksstärke verloren. Maschkows Neigung zu einer komplizierten künstlerischen Sprache äußerte sich auch anderweitig. Ihn beginnen die Aufgaben monumentalen Maßstabs anzuziehen, wobei er aber im Rahmen der Staffeleimalerei bleibt. Dies kann man in Werken verschiedener Genres verfolgen. In den Landschaftsgemälden 1910—1915 geht er von einem fragmentarischen Zustand und einer gewissen Statik (*Stadtlandschaft. Winterliche Stadtlandschaft*) zu komplizierten räumlichen Konstruktionen und zur Schaffung einer majestätischen Gestalt über (*Italien. Nervi. 1913; Ein See in der Schweiz. Glion. 1914*). Ebenso unternahm er in der Porträtmalerei Versuche, das Problem der Monumentalität zu lösen. Die Versuche auf diesem Gebiet wurden in verschiedenen Richtungen geführt, jedoch mit weniger Erfolg und weniger tiefgehend. Im Porträt von Fjodorowa-Maschkowa (*Dame mit Kontrabaß. 1915—1916*) bringt Maschkow das Interesse für die stilistischen Aufgaben mit den Meistern der „Welt der Kunst“ näher. Wie auch die letzteren ziehen ihn die Aufgaben der russischen Porträtmaler des 18. und des Beginns des 19. Jahrhunderts an — das Dekorative in Verbindung mit dem Detail und der feinen Modellierung. Maschkow verfolgt jedoch weder das Ziel der Schöpfung einer psychologischen Gestalt, noch interessiert er sich auch nur in der geringsten Weise für die Alltags-Seite. Der Künstler übersteigt nicht die Grenzen der Malerei des Stillebens in der Darstellung des Menschen und des ihn umgebenden Milieus. Er ahmt die naive Art des alten Porträts nach, dessen besondere Zur-Schau-Stellung, und er leugnet den Moment des Modellstehens nicht, sondern betont ihn geradezu, aber er verwendet dieses Verfahren lediglich äußerlich. Einen anderen Weg der Monumentalität suchte Maschkow in dem der Idee nach relativ einfachen Porträt M. Ussowas (1915). Obwohl das Porträt in einer betont verallgemeinerten und stilisierten Art geschaffen ist, verstand es der Künstler, die echten und typischen Züge des Modells wiederzugeben. Hier spürt man zwar auch den Moment des Modellstehens, aber dieses Mal ging Maschkow,

wie auch in seinen kubistischen Versuchen, von der Ausdrucksstärke des Volkskunstspielzeuges aus.

Die von 1914—1917 geschaffenen Stilleben zählen zu den erfolgreichsten Schöpfungen Maschkows, der sich immer mehr in das Problem der Wiedergabe vom Gegenständlichen und sensibler Konkretheit der Natur vertiefte. Man kann dies in solchen Arbeiten wie *Kürbisse* (1914), *Stilleben mit Pferdeschädel* (1914) und *Stilleben mit Samowar* (1916) sehen, wo der malerische plastische Versuch vollkommen vor der monumentalen Synthese zurücktritt und das Problematische der künstlerischen Sicht vor der allgewaltigen Elementarkraft der Lebensbestätigung. In den früheren Werken trat die Gegenständlichkeit in einer gewissen Verallgemeinerung auf. Jetzt gibt Maschkow mit einer bisher unbekanntenen Überzeugung die materielle Charakteristik der Gegenstände, die Vielfalt der Farbe, der Faktur, der Dichte und des Gewichts wieder.

In einigen Stilleben aus den Jahren 1914—1917 (*Stilleben mit Pferdeschädel*, *Stilleben mit Samowar*) spiegelte sich die tragische Spannung der Epoche wider. Mit dem scharfen Blick des Künstlers sah Maschkow, wie während der schweren Kriegsjahre die Gegenstände des häuslichen Gebrauchs unnötig und praktisch zu Alteisen wurden. Die schwere und anstrengende Zeit äußerte sich in dem unruhigen Rhythmus, in dunklen, harten Farben — in dem ganzen künstlerischen Gewebe der Stilleben überhaupt. Eine so seltene und eigenartige Gabe, die Stimmung der Epoche auszudrücken, läßt unwillkürlich Majakowskis 1914 geäußerte Worte im Gedächtnis lebendig werden: „Das ist kein Künstler, der nicht auf einem glänzenden, für ein Stilleben bereitgelegten Apfel die in Kalisch Erhängten sieht. Man braucht nicht den Krieg zu malen, aber man muß durch den Krieg malen.“

Das vollwertige Realitätsgefühl im *Stilleben mit Pferdeschädel* und *Stilleben mit Samowar* zeugt von dem Streben des Künstlers nach Inhaltsreichtum der Gestalt, das bereits vor der Oktoberrevolution zu bemerken war.

Maschkow bemühte sich, in verschiedenen Genres, die sowjetische Realität wiederzugeben. Der Künstler schuf interessante Porträts und Landschaftsgemälde, aber seine Begabung trat am besten und augenscheinlichsten im Stilleben hervor, wo er den für die zweite Hälfte seines schöpferischen Wegs so charakteristischen vollwertigen malerischen Realismus erzielte. In einigen Werken Maschkows aus den Jahren 1918—1922 spürt man auch das moderne Weltempfinden und den Wunsch, die der jungen Sowjetgesellschaft eigene optimistische Stimmung auszudrücken. In dieser Zeit schuf er sich in vielem unterscheidende Werke: *Modell* (1918), *Stilleben mit Fächer* (1922) und das *Porträt N. Skatkins* (1921—1923).

Auf der Suche nach Monumentalität und Ausdrucksstärke treten im Bild *Modell* die Prinzipien, von denen sich Maschkow bei der Schöpfung seiner Stilleben 1914—1916 leiten ließ, in den Hintergrund. Der emotionale Aufbau des Werkes spiegelte neue gesellschaftliche Stimmungen wider, die weit von der Tragik der vorhergehenden Epoche entfernt waren. Der Künstler interessierte sich hier nicht so sehr für die Wiedergabe der Gegenständlichkeit und der sinnlichen Konkretheit der Natur als viel mehr für den Ausdruck der Lebenskraft, und kühn verband er gewaltige farbliche Harmonie und Formen. Das Monumentale wurde auch durch die Kompositionsverfahren und den Charakter der malerischen Verkörperung insgesamt erreicht. Das für das *Modell* enge Format der Leinwand macht die Darstellung größer und bedeutungsvoller, und seine typische starke Figur ist scharf betont. Am wenigsten strebte Maschkow nach der Wiedergabe der realen Körperfarbe, der Drapierungen und der Wohnraumgegenstände. Die Farben sind kräftig, aber frei, ungezwungen und ab-

wechselungsreich aufgetragen. Sie gehen in Farbflächen über, in scharfe Farbkonturen, und sie zersetzen die Farbe nicht, sondern stellen rosa, rote, violette, goldbraune, blaue und grüne Farbtöne einander gegenüber. Auf dem dunklen goldfarbenen Körper sind grelle smaragdene und violette Flecken und Spuren eines kalten Blau. Wegen der Expressivität weicht der Künstler von der vollen farbigen Ähnlichkeit. Im *Stilleben mit Fächer* ist das Gefühl der Energie und der emotionalen Stimmung durch das Monumentale der allgemeinen Idee und den Farbenreichtum ausgedrückt. Der Wunsch, die Merkmale seiner Zeit umfangreicher wiederzugeben, äußerte sich auch in den Porträts. Die für die Stilleben entwickelte Methode entsprach jedoch den Aufgaben der Porträtmalerei kaum. Der Komposition nach im wesentlichen ein-tönig, sind die Porträts jener Jahre mit Beiwerk überladen; der Künstler begeisterte sich für die Wiedergabe von Gegenständen, die er oftmals in die Stilleben einführte. Dies vermied er auch in den Porträts A. Schimanowskis (1922) und N. Skatkins (1921—1923) nicht. Das „stillebenhafte“ Herangehen verwendet der Meister hier jedoch mit der Absicht, deutliche und lebendige Porträtcharakteristiken zu schaffen. Zur gleichen Zeit (1918—1922) arbeitete Maschkow mit besonderer Hingabe in der Technik des Zeichnens. Er bevorzugte solche Materialien wie Kohle, Pastellfarben, Braunkohle und Farbstifte, was für ihn als Maler natürlich war. Aus dieser Zeit sind relativ wenig graphische Arbeiten erhalten geblieben. Unter ihnen sind meisterhaft ausgeführte Zeichnungen entblößter Gestalten, deren hervorstechender Zug eine plastische Ausdrucksstärke ist, aber auch Porträts, die wegen ihrer Ähnlichkeit mit dem Modell sehr gebunden sind.

Die Logik der Entwicklung seiner Kunst brachte Maschkow zu einem folgerichtigen Realismus. Seit 1923—1924 tritt das zeitgemäße Weltauffassung des Künstlers stärker hervor, und so bleibt es bis zum Ende seines schöpferischen Weges. Der ausschließlich mit malerischen und plastischen Mitteln erreichte Realismus der Darstellung bildet die starke Seite der Stilleben und Landschaftsgemälde Maschkows, die von der zweiten Hälfte des 3. Jahrzehnts und in den 30er Jahren auf Ausstellungen erschienen. Für die weitere schöpferische Gerichtetheit des Künstlers ist das Lobpreisen der Lebensfreude und -fülle und der mächtigen Naturkräfte bestimmend. Seinem eigenen Bekenntnis nach sind „... Sattheit, Überfluß, wachsender Wohlstand... neue Menschen — mächtige, kräftige, willensstarke... — die Welt und die Umgebung, die mich als Maler ernähren und mir Schaffensfreude gewähren.“ In diesem Bekenntnis betont Maschkow noch einmal, daß er die Schönheit entdeckt „... sowohl in den gebräunten und wetterharten Gesichtern von Kolchosbauern als auch in der sich erholenden und sich über die Sonne, das Meer und die südliche Luft freuenden Jugend und schließlich auch in dem Reichtum der Erdfrüchte, die mich von Anfang an durch ihre grenzenlosen dekorativen Möglichkeiten gefangenhielten...“

Maschkows Versuche, in verschiedenen Genres zu arbeiten, waren nicht immer von Erfolg gekrönt. Stellte sich seine speziell für das Genre des Stillebens entwickelte Methode als wenig anwendbar für das Porträt heraus, so erwies sie sich für das komplizierte Thema-Gemälde als noch unangebrachter. Die Kritiker jener Zeit hielten Maschkow jedoch nicht von den Versuchen, seine Kraft auf diesem Gebiet zu erproben ab, sondern sie bestärkten ihn sogar noch in seiner Absicht. Und Maschkow überschritt die Grenzen seiner Möglichkeiten, wodurch sich z. B. der Mißerfolg seines Gemäldes *Partisanen* (1933—1934) erklärt.

Als schöpferische Erfolge des Künstlers kann man auch kaum die Gemälde bezeichnen, auf denen Neubauten dargestellt sind, obwohl sich in ihnen Interesse fürs Gegenwartsleben äußerte. Daneben schuf Maschkow in den 20er und 30er Jahren

hervorragende Landschaftsgemälde, die sich durch ihre Architektonik und plastische Ausdrucksstärke auszeichnen. Die bei Leningrad (1923), in Bachtchisarai (1925) und im Kaukasus (1927) geschaffenen Skizzen sind voller Sonne, Licht und Wärme; es scheint fast, als könne man die Klarheit der Luft fühlen. Maschkow malte die Natur mit der gleichen Begeisterung wie auch ihre reichhaltigen Gaben — Gemüse und Obst — auf den Stilleben.

Bedeutsame Errungenschaften der letzten zwei Lebensjahrzehnte Maschkows sind mit Stilleben verbunden. Obwohl Maschkow auch jetzt die gleichen Blumen, Früchte und das gleiche Obst malte, bestand das Neue in der malerischen und plastischen Konzeption und vor allen Dingen in einem völlig anderen Weltempfinden. Zu diesen Werken zählen die heutzutage sehr bekannten Stilleben *Moskauer Kost. Fleisch* und *Moskauer Kost. Brote* (beide 1924), die der Künstler auf der siebenten Ausstellung der AChRR demonstrierte. Als selbständige Werke gedacht (sie sind unterschiedlich in ihrem Format, in ihrer Komposition und im Kolorit), sind beide Stilleben durch den Inhalt verbunden: der Künstler brachte in ihnen die Vorstellung des Volkes über den Überfluß, den Reichtum und die Schönheit der materiellen Welt zum Ausdruck. Im Unterschied zu einer gewissen Vereinfachung früherer Arbeiten sind in diesen Gemälden die dekorative Ausdrucksstärke und die Sättigung der Farbe der realen Charakteristik der Gegenstände — deren Dichte, Wägbarkeit und Eigenart der Faktur — untergeordnet. Die Farbintensität tritt hier bereits nicht mehr als Hindernis für die Schaffung eines einheitlichen Ganzen auf, sondern ganz im Gegenteil — betont es speziell. Bei der Verwendung kühner Farbkontraste, der Gegenüberstellung warmer und kalter Farbtöne (grellrot, rosa, lila, braun-orange — im Stilleben *Fleisch*), stützt sich Maschkow auf eine ausgezeichnete Kenntnis der Farbgesetze.

Der Meister erreicht jetzt eine Synthese von einem hohen Grade von Künstlerischen und der Objektivität der Darstellung. Einen auf dem Tisch liegenden Obstberg verwandelt er geschickt in einen malerischen und festlichen Anblick. Daneben versteht er es, verschiedenartige, und wie es scheint, in der Malerei nicht wiederzugebende Eigenschaften von Gegenständen zu zeigen. In seinen Stilleben duften Blut-Orangen, dunkelrote Rosen und Erdbeeren; Saft tropft von aufgeschnittenen Zitronen, Melonen, Ananassen und Kürbissen. . . Die Schwere der Trauben gibt der Künstler auf verschiedene Art wieder, in Abhängigkeit davon, ob der Wein auf dem Tisch liegt, ob er sich auf einer Schale befindet oder frei von dieser herunterhängt.

Maschkow gibt seine Suche bis zu seinen letzten Lebensjahren nicht auf. Von intensiver Farbpracht und Dekorativität sagt er sich los und geht zu ruhigeren und intimeren Lösungen über. Unter den Werken der letzten Jahre ragen das Stilleben *Ananas und Bananen* (1938) und das Stilleben *Erdbeeren und weißer Krug* (1943) hervor. Eine feine Ausführung, leichte und genaue Pinselstriche, die die Form wiederherstellen und Licht und Schatten abgrenzen, und eine edle Farbskala sind in diesen Arbeiten mit einer kräftig wiedergegebenen, erregenden Lebensfreude verbunden.

Wie experimental die schöpferische Praxis Maschkows auch immer war, stets lag ihr die Ergebenheit zu einer bildhaften Naturdeutung zugrunde. Der Künstler arbeitete viel an der plastischen Ausdrucksstärke formaler Elemente der Malerei und vertiefte das Verständnis für dieses Problem. Seine Erkenntnisse erlangten die Bedeutung von objektiven Errungenschaften. Eine gewisse Einseitigkeit im Herangehen an die Probleme der Malerei äußerte sich in der Ungleichwertigkeit seiner Arbeit

in den verschiedenen Genres, die Bedeutung dieses Meisters aber ist in der Geschichte der russischen Malerei durchaus bestimmt: er ist Klassiker des russischen vorrevolutionären und sowjetischen Stillebens, der in diesem Genre das Niveau monumentaler Werke erreicht hat.

Eine große Leistung der russischen Malerei stellt ebenso die Farbkraft der Werke Maschkows dar, die Begeisterung des Künstlers für den Reichtum und die Vielfalt der Umgebung und sein stark ausgeprägtes Gegenwartsgefühl. Berets I. Grabar merkte im Maschkows Schaffen dessen „vollkommen selbständige und individuelle Deutung der durch ein ausgesprochen malerisches Temperament gesehenen Natur.“ Werke „übergegenständlicher und überrealistischer“ Malerei schaffend, hört Maschkow nicht auf, sich für Form, Farbe und Faktur des von ihm Gemalten zu begeistern. Er teilt mit dem Betrachter seine Verliebtheit in die Natur und das Leben und sein Gefühl der Freude und des Optimismus.

*G. Arbusow*

*W. Puschkarjow*