

Ada Raev

## Pralle Fülle vs. asketische Beschränkung

### Reklameschilder und Stilleben in der russischen Malerei der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts

Essen und Trinken werden bis heute als Bestandteil der persönlichen und nationalen Identität wahrgenommen, wie die Beliebtheit von Kochbüchern zur Küche einzelner Länder offenbart. Im Folgenden wird der Frage nachgegangen, ob dies im Falle von Russland auch für Stilleben gilt, auf denen essbare Dinge wie Obst, Gemüse und andere Nahrungsmittel zu sehen sind. Ausgangspunkt der Betrachtungen ist ein grundlegender ikonographischer Befund der kulinarischen Stilleben in Russland, Reklameschilder eingeschlossen, nämlich das Nebeneinander von Darstellungen sparsam bestückter Arrangements einerseits und überbordender Anhäufungen von Lebensmitteln andererseits. Meiner Auffassung nach spricht vieles dafür, dies als Indiz für die Wirkungsmacht gegensätzlicher Konzepte der russischen Kultur zu sehen, wie sie sich, ausgehend von den Klöstern, seit dem 15. Jahrhundert entwickelt haben und später in unterschiedlichen Zusammenhängen aktualisiert worden sind. Während die Vertreter des machtkirchlichen Weges seit Iosif von Volokolamsk Reichtum, materiellen Wohlstand und die Macht der Klöster, verbunden mit Armenfürsorge, als gottgefällige Lebensform propagierten, setzten die Anhänger des spirituellen Weges, wie ihn Nil Sorskij gewiesen hatte, auf Askese und Weltflucht. Diese Dichotomie innerhalb der russischen Orthodoxie wirkte im Folgenden auch in weltliche Bereiche hinein und beeinflusste die von Gegensätzen gekennzeichnete russische Mentalität grundlegend. Kulinarische Stilleben, so die These, legen von dieser Doppelgleisigkeit stilübergreifend Zeugnis ab.

Die Geschichte des Stillebens weist in Russland im Vergleich zu Westeuropa eine abweichende Chronologie und Gegenstandsauswahl auf. Als Bestandteil der neuzeitlichen, weltlichen Malerei etablierte es sich dort

erst spät, seit der Zeit Peters I., wobei mit *natjurmort* der französische Begriff der *nature morte* in die russische Sprache übernommen wurde. Vom Beginn des 18. Jahrhunderts, als die Aufklärung in Russland Einzug hielt, sind lediglich vereinzelte Stillleben mit Gegenständen aus der Welt intellektueller Beschäftigung wie Bücher, Papier und Schreibutensilien überliefert. Sie repräsentieren eine wichtige, im Zuge der Modernisierung Russlands aufgewertete Sphäre, nämlich die an Schrift und Gelehrsamkeit gebundene Betätigung, die für die Angehörigen der neuen Elite Russlands obligatorisch wurde. Mit ihren Trompe-l'oeil-Effekten demonstrierten diese Stillleben im Kontrast zu den Darstellungskonventionen der Ikonen zudem neue Techniken der Visualisierung der sichtbaren Welt. An die Stelle einer symbolhaften Repräsentation der Glaubensinhalte trat nun eine wirklichkeitsnahe Form der Wiedergabe der sinnlich erfahrbaren Wirklichkeit bis hin zur Augentäuschung, im Russischen als *obmanka* Früchte, Blumen, Fleisch, Käse, Fisch, Gebäck und Wein, wie sie in den holländischen und italienischen Stillleben des 17. und 18. Jahrhunderts häufig und in den französischen und spanischen Stillleben partiell anzutreffen sind, spielten in Russland aus unterschiedlichen Gründen lange keine Rolle. Es fehlte nicht nur die wirtschaftliche Basis für eine reiche Agrarkultur, die zur visuellen Darstellung ihrer Erträge und zur ästhetischen Erbauung daran angeregt hätte. Auch die im westeuropäischen Stillleben des Barock häufig implizierte Fünf-Sinne-Thematik und der *Vanitas*-Gedanke waren für das russische Stillleben semantisch irrelevant, weil die Sphäre des Sinnlichen und Diesseitigen im orthodoxen Glauben, der im russischen Denken der Neuzeit unerschütterlich weiterhin wirksam blieb, der göttlichen Sphäre deutlich untergeordnet ist.

Erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts erlangte das Stillleben in der russischen Kunst einen herausgehobenen Stellenwert. Sein Aufstieg war mit der Krise der akademischen Genrehierarchie und der bis dahin führenden Historienmalerei verbunden. Er ging nicht zufällig einerseits mit der Tendenz zur Vergegenständlichung des Wortes bei den Futuristen und einer verstärkten Reflexion über die Ausdrucksmittel der bildenden Kunst seitens der Künstler einher (Lotman 1998, 495 und 500). Zudem fiel er mit dem Verschwinden der Reklameschilder, der *vyveski*, aus dem städtischen Raum und ihrer gleichzeitigen Musealisierung und künstlerischen Rezeption zusammen. Die Ästhetik der Reklameschilder als Erscheinungsform des *lubok* (Lubok), hier verstanden als Zeugnisse der

populären städtischen und bäuerlichen Kultur des 18. und 19. Jahrhunderts, erfuhr zunächst in der Malerei des russischen Neo-Primitivismus eine unmittelbare (Powelichina, Kowtun 1991) und später im Kontext des sozialistischen Realismus eine mittelbare Neuinterpretation.

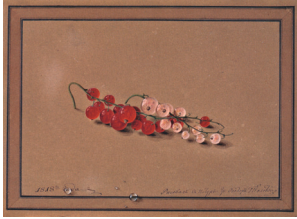


Abbildung 1

Als Ausgangspunkt der Betrachtungen seien zwei Artefakte vorgestellt, die jeweils einen Extrempunkt der Stillebenkompositionen in Russland markieren. Die 1818 gefertigte Zeichnung KRASNAJA I BELAJA SMORODINA („Rote und weiße Johannisbeeren“) des Grafen Tolstoj (Abb. 1) steht am Anfang des russischen Stillebens im 19. Jahrhundert. Ihr Bildrepertoire be-

schränkt sich auf zwei mittig platzierte, miteinander verschränkte und Schatten werfende Stiele von roten und weißen Johannisbeeren sowie auf durchsichtige Wassertropfen an der unteren, ebenfalls gemalten Rahmenleiste. Das Blatt zeugt von dem für die Epoche charakteristischen Bedürfnis, die Schönheit der Welt, die immer noch als von Gott erschaffen verstanden wurde, nunmehr im Kleinen und Alltäglichen zu entdecken. Durch die klarsichtige, präzise Wiedergabe der Früchte, des Wassertropfens und der Rahmenleisten ergibt sich ein Trompe-l'oeil-Effekt, der das visuelle Klassifizierungsvermögen des Betrachters herausfordert. Das zweite Beispiel (Abb. 2) ist ein Reklameschild, einer jener handwerklich gefertigten Werbeträger, wie sie in Russland erst in den 1780er Jahren mit der Gründung von Zünften in Mode kamen, dann aber in die dortige städtische Kultur integriert wurden und eine spezifische ästhetische Ausprägung erfuhren. Auf den schmalen, zwischen 1,00 und 2,80 m hohen Bildtafeln türmen sich Lebensmittel in einer knapp gehaltenen Raumzone in Registern zu kunstvoll aufgeschichteten und gleichsam aus der Bildfläche heraustretenden Pyramiden auf. Die Malerei ist buntfarbig und detailgenau, mal kräftig und pastos, mal in dünnen, lichtdurchlässigen Schichten aufgetragen.



Abbildung 2

Die beiden Stilleben, unterschiedlich im Hinblick auf Provenienz, technische Ausführung und Gebrauch, verweisen auf das Vorhandensein gegensätzlicher Geschmackskulturen, deren eine auf wohl kalkulierte Reduktion und deren andere auf Überfülle und Pracht setzt. Die mit der Geschicklichkeit eines Juweliers ausgeführte Zeichnung des Grafen Tolstoi war für ein Album mit ähnlichen Arbeiten bestimmt und bezeugt die aufkommende Sammelkultur des russischen Adels in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Daran knüpfte später Pavel Tret'jakov an, der das Album 1895 von der Tochter des Künstlers erwarb. Gerade Tolstojs Johannisbeerdarstellungen wurden immer wieder nachgefragt: „Ich hatte es schwer, doch meine Johannisbeeren erwiesen sich stets als meine Rettung. [...] Wenn es sie nicht gegeben hätte, wüsste ich nicht, wie ich zurechtgekommen wäre. [...] Man kann ernsthaft behaupten, dass sich die ganze Familie nur von Johannisbeeren ernährte“ (Ausst. Kat. 2007, 355). Ihre Popularität dürfte nicht zuletzt dem Prozess der einsetzenden Konstruktion einer typisch russischen Mentalität geschuldet sein, die an bestimmte, mit dem Leben des Volkes verbundene Gegenstände gekoppelt wurde. Zu ihnen gehörten insbesondere einheimische Früchte und daraus zubereitete Speisen. Aleksandr Puškin spricht in seiner Dichtung wiederholt von Beeren (Kostjaev 2007, 103), die z. B. in EVGENIJ ONEGIN von Bauernkindern auf den Gutshof gebracht werden und somit für das Russland des Volkes stehen. Reklameschilder wiederum waren seit dem frühen 19. Jahrhundert Teil des städtischen, auf Gewinn abzielenden Geschäftslebens und Zeugnis eines wachsenden Warenangebotes, das zumindest in der russischen Hauptstadt zu Beginn des 20. Jahrhunderts sowohl einheimische als auch importierte Produkte umfasste.

Der Gegensatz von überbordenden Arrangements von Lebensmitteln auf der einen und bescheidenen Motiven auf der anderen Seite bestimmte die Entwicklung der russischen Stillebenmalerei und -zeichnung bis ins 20. Jahrhundert hinein, wobei künstlerisch gesehen beide Bildkonzepte hohe Anforderungen an die Maler stellten.

Ivan Chruckij beherrschte sein Metier so perfekt, dass er für das Bild NATJURMORT S CVETAMI I FRUKTAMI (STILLEBEN MIT BLUMEN UND FRÜCHTEN) (Abb. 3) seine erste akademische Auszeichnung erhielt. Wie auf den in der Eremitage befindlichen und dem Maler als Studienobjekte dienenden holländischen und flämischen Stilleben des 17. Jahrhunderts sind auf dem Tisch vor einem Fenster Früchte ausgebreitet, die zu

unterschiedlichen Zeiten reifen. Neben Gartenfrüchten wie Johannisbeeren, Kirschen, Pfirsichen, Brombeeren und Weintrauben sind auch exotische Früchte wie eine geschälte Zitrone und eine dickbauchige Zuckermelone dargestellt. Auch wenn man den Früchten und Blumen im Russland des 19. Jahrhunderts keine allegorische Bedeutung beigemessen hat, so eignet ihnen in Chruckijs Stilleben eine kulturgeschichtliche Komponente, denn sie legen Zeugnis ab über den Stand der damaligen Gartenkultur in Russland. Seit Andrej Bolotov, der im späten 18. Jahrhundert dem Hof den Rücken gekehrt hatte und zu einem Pionier der russischen Gartenkultur geworden war (Bolotov 1986), widmeten sich viele russische Adlige so intensiv der Kultivierung ihrer Güter, dass sie neben den Feldkulturen, wofür auf dem Gemälde stellvertretend die Haferähre steht, auch Obstgärten und Blumenbeete anlegten und gelegentlich sogar Orangerien einrichteten.



Abbildung 3



Abbildung 4



Abbildung 5

Ljubov' Popovas frühes, 1907–1908 entstandenes NATJURMORT („Stilleben“) (Abb. 4) lenkt den Blick auf den Rand eines gedeckten Tisches auf der Terrasse eines Landsitzes. Es thematisiert jene Datschenkultur, die an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert das Leben des wohlhabenden Bürgertums in Russland prägte. Sowohl Kindheitserinnerungen an den Familienbesitz Krasnovidovo der Popovs als auch Terrassenbilder, wie sie in den Ateliers von Stanislav Žukovskij und Konstantin Juon gemalt wurden, dürften als Inspiration gedient haben. Modern wirkt das Bild durch den fragmentarischen Bildausschnitt und die leuchtende, großflächige Buntfarbigkeit. Die wenigen Gegenstände auf dem Tisch, insbesondere die Tischdecke, der Krug, der Fayenceteller und das Tuch

sind über die weiße Farbe visuell mit der Balustrade und dem Säulenschaft verbunden. In ihrer Materialität und Ornamentik bilden sie jedoch zusammen mit dem bestickten Geschirrtuch, der dickwandigen blauen Schale und dem mit Beeren gefüllten Korb einen semantischen Kontrast zu den klassizistischen, westeuropäisch inspirierten Architekturfragmenten. Sie verweisen, nicht zuletzt wegen ihrer leuchtenden Farbigkeit, auf die Sphäre der traditionellen bäuerlichen Alltagskultur, die man längst als Unterpfand sowohl der russischen Adelskultur als auch der im späten 19. Jahrhundert aufblühenden Kultur des russischen Bürgertums erkannt hatte.

Angesichts der um 1910 in Russland einsetzenden Zunahme an gemalten Stillleben ist es sinnvoll, noch einmal auf die russischen Reklameschilder zurückzukommen. Obwohl die Entwürfe für Schilder seit der Regierungszeit Nikolaus I. vom Petersburger Stadtoberhaupt bestätigt werden mussten, waren sie auf den Straßen der Hauptstadt bald allgegenwärtig. Setzte man bei der Gestaltung von Zunftfahnen wie in Westeuropa eher auf den Zeichencharakter einzelner Gegenstände und eine heraldische Anordnung, fielen die Reklameschilder erzählfreudiger aus, wobei ein- und derselbe Künstler beide Gestaltungsweisen beherrschte und je nach Auftrag anwandte. David Burljuk deutete ihre Besonderheit 1913 in seinem Artikel „Kustarnoe iskusstvo“ („Heimkunst“) in Bezug auf die sozialen Verhältnisse in Russland: „Das – russische – Reklameschild hat in der westlichen Kultur keine Analogie. Das im wahrsten Sinne des Wortes völlige Analphabetentum unseres Volkes macht das Reklameschild zu einem unerlässlichen Bestandteil des Verkehrs zwischen Verkäufern und Käufern.“ (Auss. Kat. 1993, 45) Ungeachtet ihrer zum Teil fehlerhaften Inschriften fielen die Exemplare in den weniger vornehmen Vierteln der russischen Hauptstadt (Abb. 5) visuell besonders opulent aus. Schon 1845 hieß es in der Literaturnaja gazeta („Literatur-Zeitung“) über provinzielle Reklameschilder:

„(...) aber dafür hat über diesen Inschriften die begeisterte Hand eines Malers geschwelgt; da gibt es Schinken, fettglänzende Spanferkel, Teller mit Blätterteigpasteten, frische Eier, gewaltige Koteletts und Teebüchsen mit chinesischen Figürchen, mit einem Wort, alles, was gefällig ist.“ (Powelichina, Kowtun 1991, 25)

Benedikt Lifšic bezeichnete die Reklameschilder nicht von ungefähr als Alltags-Ikonen. Im Rahmen eines Kanons setzten die Künstler alles daran, die auf schwarzem Grund mit dünnen, leuchtenden Farben gemalten Waren mit wohl kalkulierter, lustvoller Übertreibung im besten Licht und in gegenseitiger Steigerung hervortreten zu lassen. Die Schilder wetteiferten mit phantasievollen Schaufensterdekorationen und steigerten die Schaulust der Passanten zusätzlich, in der Erwartung, dass sich selbige in Kauflust verwandeln möge. Für die ärmeren Bevölkerungsschichten füllten diese visuellen Versprechen jene Lücke, die sich zwischen den Bild gewordenen kulinarischen Wunschvorstellungen und dem bescheidenen realen Konsum an Lebensmitteln aufat.

Im Jahr 1913 wurden Reklameschilder in der Ausstellung „Mišen“ („Zielscheibe“) erstmals als Kunst ausgestellt. Zu diesem Zeitpunkt hatte die ihnen eigene Ästhetik der Dinglichkeit bzw. Körperlichkeit bereits Einzug in die neo-primitivistische Malerei gehalten. Das ist kein Zufall, denn die mit malerischen Mitteln hervorgebrachte hypertrophe Präsenz der Dinge erwies sich als ein wichtiger Faktor bei der Überwindung akademischer Prinzipien in der Kunst. Für unsere Argumentation ist zudem der Umstand wichtig, dass die Auswahl ganz bestimmter Bildgegenstände die von den russischen Futuristen immer wieder vertretene These von der nationalen Eigenständigkeit und Zukunftsträchtigkeit der russischen Kunst und Kultur stützte.

Schon 1910 waren auf der ersten Ausstellung der Gruppe „Bubnovyj valet“ („Karo-Bube“) von den Reklameschildern inspirierte Stillleben gezeigt worden. Nicht von ungefähr avancierte Michail Larionovs Bild CHLEB („Brot“) (Abb. 6) zum Stammvater aller folgenden „Brote“ von Il'ja Maškov, Petr Končalovskij und anderen Künstlern. Brot kam in seiner Eigenschaft als Grundnahrungsmittel gerade in Russland seit alters her ein hohes Maß an symbolischer Bedeutung zu. Es steht sowohl für die traditionelle bäuerliche Lebensweise als auch für die russische Gastfreundschaft. Man denke an den auch bei anderen slavischen Völkern verbreiteten, im Russischen *chlebosolie* genannten Brauch, Gästen zur Begrüßung Brot und Salz zu reichen, wobei der Begriff gleichzeitig auch einen Zug der russischen Mentalität meint. Zusammen mit anderen Symbolen konnte Brot eingedenk der Eucharistie mittelbar auch als Zeichen für den orthodoxen Glauben gelesen werden. Dazu bedurfte es allerdings spezieller gegenständlicher Konstellationen, von denen noch die Rede sein wird.



Abbildung 6



Abbildung 7



Abbildung 8

Larionov erwähnte in seiner Definition des Lubok als Quelle der modernen Kunst im Katalog *VYSTAVKA IKONOPISNYCH PODLINNIKOV I LUBKOV, ORGANIZOVANNAJA M. F. LARIONOVYIM* von 1913 ausdrücklich auch das Backwerk selbst als „eine Kunst, die ihr Leben in unseren Bäckereien fortsetzt“ (Ausst. Kat. 1993a, 35). Maksimiljan Vološin wiederum lobte den Maler in seiner Rezension der „Karo-Bube“-Ausstellung, die 1911 in der Nr. 1 der Zeitschrift *Apollon* erschien, sowohl für die erzielte Kongruenz des Dargestellten mit dem Bedeuteten als auch für die von ihm erzielte Nähe zu der rustikalen Gebrauchskunst: „Larionov ist der naivste und natürlichste unter den ‚Karo-Buben‘. Sein ‚Brot‘ ist wirklich nur Brot; großes, echtes, gut durchgebackenes Brot; jede Bäckerei würde sich glücklich schätzen, wenn es so auf ihrem Ladenschild dargestellt wäre“ (Kowtun 1998, 37).

Bei genauer Betrachtung findet man in den neo-primitivistischen Stillleben jedoch unterschiedliche Komponenten der westlichen und der östlichen Bildtradition vereint. Dazu gehören etwa der diskontinuierliche Raum und die auf Blau-, Grün- und Ocker beschränkte Farbigkeit, die auf Cézanne zurückgehen, aber auch eine Tendenz zur Flächigkeit, Komplementärkontraste und die Konturierung der Formen, die Henri Matisse in die Malerei des Fauvismus eingebracht hatte. Das Streben nach Sinnlichkeit rückte die neo-primitivistischen Stillleben (Abb. 7) auf nunmehr moderne Weise wiederum in die Nähe der Trompe-l'oeil-Malerei, wie eine von Il'ja Ėrenburg überlieferte Episode aus dem Leben von Petr Končalovskij bezeugt:

Он вспоминал, как любители пришли покупать его натюрморт ‚Хлебы‘ в 1912 году: ‚Я подвесил шутки ради настоящий калач



на нитке, под цвет фона, долго все смотрели, не замечая, что один калач живой, пока я не толкнул его и не раскачал на нитке.‘ (Ėrenburg 1990, 362)<sup>1</sup>

Auch die Dekorativität unterschiedlich gerahmter Metalltablets mit pittoresken Blumenarrangements in traditioneller Lackmalerei, wie man sie noch heute in russischen Souvenirläden erwerben kann, regte die „Karo-Bube“-Maler zu furiosen, die Sinnlichkeit des Daseins preisenden Gemälden (Abb. 8) an. In den mit leuchtenden Farben und großzügigem Gestus gemalten Stillleben dienen sie häufig als Hintergrund und koloristischer Schlüssel für die ausgebreiteten Gemüsesorten oder Früchte, wobei die temperamentvolle, farbenfreudige und kontrastreiche Malerei der Frische und „Saftigkeit“ des Bildrepertoires in nichts nachsteht. Alles zusammen machte sie ungeachtet ihrer ebenfalls angestrebten Verwandtschaft mit der fauvistischen Ästhetik zu typisch russischen Stillleben und somit zu einem Statement nationaler Identität im Geist der Futuristen.

Allerdings: die Feier des sinnlichen, auch kulinarischen Genusses, war, wie einleitend erwähnt, seit alters her nur eine Seite der russischen Kultur. Immer gab es auch solche Kräfte, die im Gegensatz dazu zu Mäßigung und Askese aufriefen und davon moralische Läuterung erhofften. Als modernes Symptom dieser kulturellen Konstante kann man den Vegetarismus verstehen, der sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts auch in Russland verbreitete. Namentlich in Lev Tolstoj fand er einen leidenschaftlichen Anhänger, doch auch bildende Künstler wie Nikolaj Ge, Paolo Trubeckoj, Nikolaj Rerich und Il’ja Repin bekannten sich zur vegetarischen Lebensweise. Letzterer pries 1910 in einem Brief an I. I. Perper, den der Herausgeber der Zeitschrift VEGETARIANSKOJE OBOZRENIE („Vegetarische Rundschau“) veröffentlichte, den partiellen Verzicht als besondere Art des Luxus:

Salate! Welch eine Wonne! Welch ein Leben mit Olivenöl! Boullion aus Heu, aus Wurzeln aus Kräutern – das ist Lebenselixier. Obst, Rotwein, getrocknete Früchte, Oliven, getrocknete Pflau-

---

1 „Er erinnerte sich daran, wie im Jahre 1912 Liebhaber zu ihm kamen, um das Stillleben ‚Brote‘ zu kaufen. ‚Ich hängte zum Scherz, an einem Faden, einen echten Kalatsch vor die Farbe des Hintergrundes; obwohl sie das Bild lange betrachteten, bemerkten sie es nicht, bis ich das Brot anstieß und am Faden schaukelte.‘“ (Powelichina/Kowtun 1991, 113)

men... Nüsse – sind Energie. Kann man den ganzen Luxus des vegetabilen Tisches aufzählen? (Brang 2002, 156)

Ob in diesen Worten Repins auch ein Augenzwinkern mitschwingt, sei dahingestellt. In gewisser Weise haben die „Karo-Bube“-Maler in ihren Früchte- und Gemüsestillleben Repins Worte wiederholt auf ihre Weise ins Bild gesetzt, wenngleich ihnen persönlich zu dieser Zeit jede lebenspraktische asketische Absicht fern lag.

Im Verlauf des Ersten Weltkriegs und in den Jahren der Revolution und des Bürgerkrieges änderten sich die wirtschaftlichen, sozialen und künstlerischen Verhältnisse in Russland grundlegend. Materielle Not, Lebensmittelknappheit und die Zerstörung der überkommenen sozialen Hierarchien im Namen der Hoffnung auf gerechtere Verhältnisse konfrontierten den Einzelnen mit großen existentiellen Herausforderungen. Auf dem Gebiet der Kunst stellten ästhetische Neuerungen bis hin zur Gegenstandslosigkeit vertraute Wahrnehmungsmuster in Frage. In der Stilllebenmalerei lässt sich bis weit in die 1920er Jahre hinein eine wachsende Transzendierung des Bildganzen bei gleichzeitiger Steigerung des Realitätsgrades seiner Gegenstände konstatieren. Eine Beschreibung der Stillleben David Šterenbergs (Abb. 9) in der Zeitschrift KRASNAJA NIVA („Rotes Feld“) von 1927 (Nr. 19) bezeichnet die neue Tendenz, die auch auf Werke anderer Maler zutrifft:

Мир вещей, изображаемых Штеренбергом, – простой и будничный. Его многочисленные натюрморты охотнее всего воспроизводят мелкие предметы домашнего обихода, свободно, почти сиротливо расставленные на невзрачном столе либо подставке. В них нет нагромождения, нет пышного обилия и чувственной насыщенности. На все эти скромные тарелки, простые вазочки или убогие корзинки если и попадают фрукты, овощи или другая еда, то в таком же сиротливом оскудении: две-три ягодки вишни либо два-три ‚кружка‘ печенья, несколько картофелин либо чахлая селедка, кренделек либо одинокая булочка. Есть во всех этих композициях яркая черта некоего изящного аскетизма.<sup>2</sup> (Ausst. Kat. 1991, 24)

---

2 „Die von David Šterenberg dargestellte Welt der Dinge ist einfach, alltäglich. Seine zahlreichen Stillleben geben meist kleine Gegenstände des häuslichen

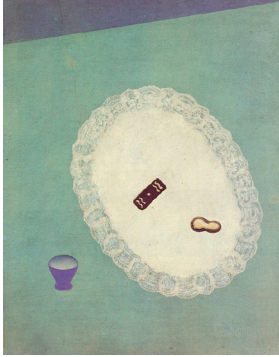


Abbildung 9



Abbildung 10

Askese tritt auch im Hinblick auf die vom Verfasser erwähnte Leichtigkeit und Gewichtslosigkeit der Objekte zutage, deren Oberfläche jedoch detailgenau wiedergegeben ist. Eine weitere Besonderheit der Stillleben von David Šterenberg besteht in der radikalen Transformation des Raumes in die Fläche, ja in seiner Gleichsetzung mit ihr, die im Ergebnis der Verschränkung kubistischer Verfahren mit der umgekehrten Perspektive der Ikonenmalerei entsteht. Nicht zufällig fühlt man sich an die Darstellung von Altären mit Kelchen auf altrussischen Ikonen erinnert. In einer Zeit allgemeiner Orientierungssuche und zunehmenden ideologischen Drucks wurden die in den Ikonen verkörperte Reinheit und ethische Vorbildhaftigkeit in die weltliche Malerei übertragen.

Askese in Verbindung mit philosophischer Reflexion waltet in vielen Stillleben der Zeit des Bürgerkrieges in Russland. Ein häufig wiederkehrendes Motiv darin ist der Fisch (Abb. 10 und 11). Die mit ihm verbundene Symbolik ist vielschichtig: Den frühen Christen war er Christussymbol, in neuerer Zeit konnte er den eucharistischen Zug bewahren, wurde aber auch zum Zeichen des Maßhaltens. In Russland war Fisch zu guten Zei-

---

Daseins wieder, ungebunden, fast verwaist sind sie auf einem unansehnlichen Tisch oder einem Tablett platziert. Es gibt darin keine Anhäufungen, keine üppige Fülle und sinnliche Verdichtung. Wenn in all diese bescheidenen Teller, einfachen Schalen und unansehnlichen Körbe doch Früchte, Gemüse und andere Nahrungsmittel gelangen, so in derselben verwaisten Kargheit: zwei-drei Kirschen, oder zwei-drei ‚Kringel‘ Kekse, einige Kartoffeln oder ein kümmerlicher Hering, eine Brezel oder ein einsames Brötchen. In all diesen Kompositionen gibt es einen starken Zug feiner Askese.“ (Übersetzung – A. R.)

ten in der Vielfalt der Sorten unabdingbarer Bestandteil eines jeden Festmahls und in schlechten Zeiten in der Einzahl Überlebensmittel. Kuźma Petrov-Vodkin und Aleksandr Kuprin haben den Betrachterstandpunkt in ihren Stillleben hoch angesetzt, wie um Distanz zur Alltagswelt als Möglichkeit ihrer Deutung zu gewinnen. Beide Maler behandeln den Fisch mit Respekt, betonen das Kostbare bzw. das Fragile seiner Erscheinung. Auf dem Bild von Aleksandr Kuprin mildert der warme goldene Glanz der rundlichen Plötze zusammen mit dem Gelb der Birne die Melancholie des dunklen Raumausschnittes und der lilafarbenen Draperie. Bei Kuźma Petrov-Vodkin eignet dem schmalen, silbrig schimmernden Hering eher eine tragische Note. Einerseits erscheint er, angeordnet auf aufsteigender Diagonale über zwei Kartoffeln und einem Stück trockenen Brotes, als Höhepunkt eines bescheidenen Mahls. Andererseits bildet er, gleichsam aufgebahrt auf blauem Papier (Blau als Farbe der Unendlichkeit), eine fallende Diagonale, die Instabilität und Vergänglichkeit signalisiert. Doch die Kargheit der Situation ist aufgefangen, zunächst durch die große rote Fläche der Tischdecke (Rot als Farbe des Lebens) und im Hintergrund durch einen orangefarbenen Kopf mit geschlossenen Augen als Metapher für die dem Menschen eigene Fähigkeit zur Verinnerlichung.

Noch deutlicher tritt die Beziehung zwischen der Sphäre der sinnlichen und der geistigen Realität in dem Bild ROZOVYJ NATJURMORT. VETKA JABLONI („Rosa Stillleben. Apfelbaumzweig“) (Abb. 12) von Petrov-Vodkin zutage. Ein Apfelbaumzweig mit grünen Früchten und Blättern teilt das Bild diagonal in zwei Hälften. Durch die gleichzeitig verwendete Unter- und Draufsicht erfolgt eine Monumentalisierung der Bildgegenstände bei gleichzeitig aufkommender Distanz, die man mit Aby Warburg als „Denkraum“ bezeichnen könnte. Im Vordergrund leuchten, ausgebreitet auf einem mit transparentem Papier bedeckten Tisch, zwei Gruppen klar umrissener und plastisch hervortretender Früchte, die kompositorisch durch ein Glas mit Wasser gebündelt werden. Der Schliff des Glases lässt das Licht ebenso spielen wie das durchsichtige Papier, das in die hintere Bildhälfte hineinreicht. Es überdeckt teilweise zwei vor blauem Grund aufgestellte Zeichnungen: links eine kubistische Zeichnung und rechts eine religiöse Komposition, möglicherweise eine Verkündigung.<sup>3</sup> Mit sei-

3 Es ist bekannt, dass Petrov-Vodkin 1910 in der Kirche des Hl. Basilus in Obruč gearbeitet hat und somit wie viele russische Künstler auch praktisch mit dem Kanon der Ikonenmalerei vertraut war (Tarassow 1997, 100).

ner strahlenden und zugleich zarten Farbigkeit und dem symbolhaften Einsatz der Farben erinnert das Atelierbild an die Fresken Dionisijs aus dem 16. Jahrhundert. Auf diese Weise ist es Petrov-Vodkin gelungen, im Genre des Stillebens die Schönheit der diesseitigen Welt gerade in ihrer einzelnen und schlichten Erscheinung sowohl in die Sphäre des Künstlerischen als auch in die des Religiösen im orthodoxen Verständnis zu überführen. Früchte und Wasser als elementare, materielle Grundlagen des Lebens werden durch ihre formal sorgfältige Behandlung und durch die Verknüpfung mit Objekten geistiger Nahrung, wie sie Kunst und Glaubenszeugnisse bieten, in ihrer Bedeutung aufgewertet.



Abbildung 11



Abbildung 12

In der Stalin-Zeit führte das Stilleben eine Art Doppelleben. Einerseits wurde es wie die anderen Genres der Malerei unter dem Diktum des sozialistischen Realismus einer deutlichen Ideologisierung unterworfen, deren Verlauf Hubertus Gaßner und Eckhart Gillen als „Vom utopischen Ordnungsentwurf zur Versöhnungsideologie im ästhetischen Schein“ charakterisiert haben.<sup>4</sup> (Ausst. Kat. 1993b, 27) In dieser Funktion wurden Stilleben gezielt in buntfarbige und großformatige thematische Bilder integriert (Abb. 13). Seine Funktion bestand in dieser Konstellation darin, mit Rückgriffen auf die klassische Tradition der Malerei für die sozialistische Umgestaltung der Landwirtschaft zu werben und deren katastrophale Aus-

4 Ein besonders krasses Beispiel ist das Stilleben SOVETSKIE CHLEBY („Sowjetische Brote“), von Il’ja Maškov, gemalt 1936, im Jahr der Annahme der neuen Verfassung, abgebildet in: Stepanov 1997, 203. Vor dem Hintergrund des sowjetischen Emblems aus Hammer und Sichel ergießen sich zum Betrachter hin Mengen an Brot und Backwerk aller Art.

wirkungen auf die Lebensrealität vergessen zu machen. Die von Hunger riesigen Ausmaßes begleitete Kollektivierungskampagne hatte Millionen Menschen das Leben gekostet, doch konnte die Regierung 1935 die 1928 angeordnete Rationierung der meisten Agrarerzeugnisse wieder aufheben. Die vermeintliche wirtschaftliche Überlegenheit und soziale Integrationskraft der Kolchosen wird in Arkadij Plastovs Gemälde *KOLCHOZNYJ PRAZDNIK* („Kolchosfest“) nicht nur durch feiernde Menschen, sondern maßgeblich durch in den Vordergrund gerückte Tische mit Bergen von Obst, Gemüse, Gebäck, Flaschen und Samowaren demonstriert, wobei aus dem Haus im Hintergrund immer neue Köstlichkeiten gebracht werden. Zur Untermauerung und Bündelung der verheißungsvollen visuellen Botschaft spannt sich über dem figurenreichen Geschehen ein Spruchband mit der Losung: „Žit' stalo lučše, žit' stalo veselej“<sup>5</sup>, als deren lächelnder Urheber und Gewährsmann Iosif Stalin in Porträtform erscheint. Gemalt wurde das Bild übrigens im Jahr der Schauprozesse.



Abbildung 13



Abbildung 14

Andererseits nutzten vormalige Avantgarde-Künstler das Stilleben, um ihre nunmehrige gesellschaftliche Abseitsposition und Gefährdung zu thematisieren. Vladimir Tatlin z. B. hat seit den 1930er Jahren zahlreiche in gedämpften, düsteren Farben gehaltene Stilleben mit wenigen Bildgegenständen gemalt. In Anbetracht seines Bildes *MJASO* („Fleisch“) (Abb. 14) fühlt man sich an die niederländischen Darstellungen von Schlächtereien des späten 16. und 17. Jahrhunderts, an Gemälde von Rembrandt, aber auch von Jean Simeon Chardin und Chaim Soutine erinnert. Tatlins Bild liest sich, auch wenn darin kein Rot vorkommt, wie ein Kommentar

5 „Das Leben ist besser, ist fröhlicher geworden.“ (Übersetzung – A. R.)

zu jener Epoche des blutigen Terrors in der Sowjetunion, die 1947, dem Entstehungsjahr des Bildes, insbesondere im kulturellen Bereich noch nicht zu Ende war. Aggressiv stößt die Spitze eines geschärften Messers in ein Stück Fleisch, von dem man nicht sagen kann, von welchem Tier und von welchem Körperteil es stammt. Kreatürliche Verletzlichkeit, der Verlust an Individualität und Gewalt werden auf diese Weise als zwei Seiten einer Medaille gezeigt.

Resümierend lässt sich konstatieren, dass das Genre Stilleben in Russland in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts viele Funktionen erfüllte: Es pries den Reichtum und die sinnliche Schönheit der Welt aus russischer Sicht. Es thematisierte ausgewählte kulinarische Vorlieben der Russen als Teil ihrer nationalen Identität, wobei auffällt, dass vor allem Grundnahrungsmittel und einheimisches Obst und Gemüse zur Darstellung gelangten. Das Stilleben war bevorzugter Gegenstand formaler Experimente unter ausdrücklicher Bezugnahme auf die russische Bildtradition der Ikone und des Lubok. Gleichzeitig reagierte es auf soziale Veränderungen und berührte allgemeine ethische Probleme. Es stellte, obwohl der weltlichen Kultur zugehörig, eine Verbindung zur metaphysischen Welt der Ikone her: Der Mensch lebt nicht vom Brot allein.

## Literatur

- Ausst. Kat. (1984): Natjurmort v evropejskoj živopisi XVI–načala XX veka. Gosudarstvennyj muzej izobrazitel'nych iskusstv A. S. Puškina. Moskva.
- Ausst. Kat. (1991a): David Šterenberġ (1881–1948). Živopis'. Grafika. Sojuz chudožnikov SSSR. Moskva.
- Ausst. Kat. (1991 b): Ljubow Popowa, hrsg. von Magdalena Dabrowski. München.
- Ausst. Kat. (1993a): Russische Avantgarde und Volkskunst, hrsg. von Jewgenija Petrowa und Jochen Poetter. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden. Stuttgart.
- Ausst. Kat. (1993b): Agitation zum Glück: Sowjetische Kunst der Stalin-Zeit. Documenta-Halle, Kassel. Bremen.
- Ausst. Kat. (1993c): Vladimir Tatlin. Retrospektive. Köln.

- Ausst. Kat. (1999): Russische Malerei der Biedermeierzeit, hrsg. von Hans Ottomeyer, Marianne Heinz, Birgit Biedermann. Eurasburg.
- Ausst. Kat. (2007): Russlands Seele. Ikonen, Gemälde und Zeichnungen aus der Staatlichen Tretjakow-Galerie. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn. München.
- Ausst. Kat. (2010): Augenschmauss. Vom Essen im Stillleben, hrsg. von Ingrid Brugger und Heike Eipeldauer. Bank Austria Kunstforum, Wien. München, Berlin, London, New York.
- Bolotina (1987), Irina: Still Life in Russian Art. Leningrad.
- Bolotov (1986), Andrej: Žizn' i priključenija Andreja Bolotova, opisannye im dlja svoich potomkov. Moskva.
- Brang (2002), Peter: Ein unbekanntes Russland. Kulturgeschichte vegetarischer Lebensweisen von den Anfängen bis zur Gegenwart. Köln, Weimar, Wien.
- Èrenburg (1990), Il'ja: Ljudi. Gody. Žizn'. Vospominanija v trech tomach. Tom vtoroj. Moskva.
- Figes (2003), Orlando: Nataschas Tanz. Eine Kulturgeschichte Russlands. Berlin 2003.
- Glants (1997), Musya: Food as Art: Painting in Late Soviet Russia. In: Food in Russian History and Culture, ed. by Musya Glants und Joyse Toomre. Bloomington & Indianapolis, 215–237.
- Goehrke (2003–2005), Carsten: Russischer Alltag. Eine Geschichte in neun Zeitbildern vom Frühmittelalter bis zur Gegenwart. Bd. 1–3. Zürich.
- Ivanova (1995), Ljudmila V.: Mir russkoj usad'by. Očerki. Moskva.
- Korotkova (2006), Marija V.: Byt i kul'tura russkogo goroda. Moskva.
- Kostjaev (2007), Aleksandr I.: Vkusovye metafory i obrazy v kul'ture. Moskva.
- Kowtun (1998), Jewgeni: Michail Larionow. 1881–1964. Hrsg. von Paul André. Bournemouth, England.
- Lazarev (1992), Michail P.: David Šterenberg. Chudožnik i vremja. Put' chudožnika. Moskva.
- Lotman (1998), Jurij M.: Natjurmort v perspektive semiotiki. In: ders.: Ob iskusstve. Sankt-Peterburg.
- Lotman (2002), Jurij M.: Ot kuchni do gostinoj. In: ders.: Istorija i tipologija russkoj kul'tury. Sankt-Peterburg, 255–319.



- Pospelow (1985), Gleb G.: Karo Bube. Aus der Geschichte der Moskauer Malerei zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Dresden.
- Powelichina (1991), Alla / Kowtun, Jewgeni: Das russische Reklameschild und die Künstler der Avantgarde. Leningrad.
- Rusakov (1992), Ju. A.: Kuz'ma Petrov-Vodkin. Živopis'. Grafika. Teatral'no-dekoracionnoe iskusstvo. Leningrad.
- Smolitsch (1953), Igor: Russisches Mönchtum. Entstehung, Entwicklung und Wesen. 988–1918. Würzburg.
- Stepanov (1997), Jurij S.: Konstanty. Slovar' ruskoj kul'tury. Opyt issledovanija. Moskva.
- Stilleben (1996), hrsg. von Eberhard König und Christiane Schön [Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren]. Berlin.
- Strachov (1991), Aleksandr: Kul't chleba u vostočnych slavjan. Mjunchen.
- Tarassow (1997), Oleg: Russische Ikone und Avantgarde: Tradition und Umbrüche, in: Ausst. Kat. Zwischen Himmel und Erde. Moskauer Ikonen und Buchmalerei des 14.–16. Jahrhunderts. Schirn Kunsthalle Frankfurt. Ostfildern-Ruit, 93–100.

## Abbildungen

1. Fedor Tolstoj: Rote und weiße Johannisbeeren, 1818, Gouache, auf braunem Papier, Moskau, Tret'jakov-Galerie, aus: Ausst. Kat. (2007): Russlands Seele. Ikonen, Gemälde und Zeichnungen aus der Staatlichen Tretjakow-Galerie. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. Bonn/München, 250.
2. Reklameschild (mit Früchten) aus dem ersten Viertel des 20. Jahrhunderts, Öl auf Schwarzblech, St. Petersburg, Museum der Geschichte St. Petersburgs, aus: Powelichina, Alla; Kowtun, Jewgeni (1991): Das russische Reklameschild und die Künstler der Avantgarde. Leningrad, Abb. 75.
3. Ivan Chručkij: Stillleben mit Blumen und Früchten, 1836, Öl auf Leinwand, Moskau, Tret'ja kov-Galerie, aus: Ausst. Kat. (1999): Russische Malerei der Biedermeierzeit, hrsg. von Hans Ottomeyer, Marianne Heinz, Birgit Biedermann. Eurasburg, 213.
4. Ljubov' Popova: Stillleben, 1907–1908, Öl auf Leinwand, Thessaloniki, Slg. Georgios Costakis, aus: Auss. Kat. (1991 b): Ljubow Popopowa, hrsg. von Magdalena Dabrowski. München, Farbabb. 1.
5. Reklameschild aus einem Petersburger Vorort aus der Sammlung P. A. Šillingovskij, Fotografie der 1910er Jahre, aus: Powelichina, Alla; Kowtun, Jewgeni (1991): Das russische Reklameschild und die Künstler der Avantgarde. Leningrad, Abb. 177.
6. Michail Larionov: Brot, um 1910, Öl auf Leinwand, Paris, Privatslg, aus: Kowtun (1998), Jewgeni: Michail Larionow. 1881–1964, hrsg. von Paul André. Bournemouth, England, 44.
7. Petr Končalovskij: Brote auf grünem Hintergrund, 1913, Öl auf Leinwand, Moskau, Tret'jakov-Galerie, aus: Ausst. Kat. (1984): Natjurmort v evropejskoj živopisi XVI–načala XX veka. Gosudarstvennyj muzej izobrazitel'nych iskusstv A. S. Puškina. Moskva., Kat.-Nr. 40, Farbabb.
8. Il'ja Maškov: Stillleben. Beeren vor rotem Tablett, 1910–1911, Öl auf Leinwand, St. Petersburg, Russ. Mus., aus: Ausst. Kat. (1993a): Russische Avantgarde und Volkskunst, hrsg. von Jewgenija Petrowa und Jochen Poetter. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden. Stuttgart, 91.

9. David Šterenberg: Küchlein. 1919, Öl auf Leinwand, Moskau, Tret'jakov-Gal., aus: Lazarev (1992), Michail P.: David Šterenberg. Chudožnik i vremja. Put' chudožnika. Moskva, 56.
10. Aleksandr Kuprin: Stilleben mit Plötze, 1918, Öl auf Leinwand, St. Petersburg, Russ. Mus., aus: Pospelow (1985), Gleb G.: Karo Bube. Aus der Geschichte der Moskauer Malerei zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Dresden, Abb. 109.
11. Kuz'ma Petrov-Vodkin: Hering, 1918, Öl auf Wachstuch, St. Petersburg, Russ. Mus., aus: Rusakov (1992), Ju. A.: Kuz'ma Petrov-Vodkin. Živopis'. Grafika. Teatral'no-dekoracionnoe iskusstvo. Leningrad, 115, Abb. 1914.
12. Kuz'ma Petrov-Vodkin: Rosa Stilleben. Apfelbaumzweig, 1918, Öl auf Leinwand, Moskau Tret'jakov-Gal., aus: Rusakov (1992), Ju. A.: Kuz'ma Petrov-Vodkin. Živopis'. Grafika. Teatral'no-dekoracionnoe iskusstvo. Leningrad, 116, Abb. 115.
13. Arkadij Plastov: Kolchosfest, 1937, Öl auf Leinwand, St. Petersburg, Russ. Mus., aus: Ausst. Kat. (1993b): Agitation zum Glück: Sowjetische Kunst der Stalin-Zeit. Documenta-Halle, Kassel. Bremen, 2.
14. Vladimir Tatlin: Fleisch, 1947, Öl auf Leinwand, Moskau, Tret'jakov-Gal., aus: Ausst. Kat. (1993c): Vladimir Tatlin. Retrospektive. Köln, Abb. 184.