

ERSTE RUSSISCHE KUNSTAUSSTELLUNG BERLIN 1922

GALERIE VAN DIEMEN UND CO.
GEMÄLDE NEUER MEISTER
UNTER DEN LINDEN 21

Die Ausstellung ist veranstaltet vom Russischen Kommissariat für Volksbildungswesen und Kunst, zusammen mit dem Auslandskomitee zur Organisierung der Arbeiterhilfe für die Hungernden in Russland

Der Reinertrag ist für die Hungernden Russlands bestimmt!

Verlag: Internationale Arbeiterhilfe Berlin W 8, Unter den Linden 11

VORWORT

I.

Während der Blockade haben die russischen Künstler sich bemüht, durch Aufrufe, Manifeste usw., Verbindung mit ihren westlichen Kameraden zu suchen. Doch erst die gegenwärtige Ausstellung kann als der erste wirkliche Schritt zur Annäherung bezeichnet werden. Mit dieser Ausstellung verfolgen wir den Zweck, Westeuropa alles das zu zeigen, was geeignet ist, über die schöpferischen Errungenschaften der russischen Kunst in den Kriegs- und Revolutionsjahren Aufschluss zu geben. Die russische Kunst ist noch sehr jung. Die breiten Volksschichten hatten erst nach der Oktoberrevolution die Möglichkeit, ihr nahe zu treten und so die offizielle und tote Kunst, die in Russland wie in den übrigen Ländern als "Grande Art" anerkannt war, mit neuem Leben zu durchdringen. Gleichzeitig hat die Revolution den schöpferischen Kräften Russlands neue Perspektiven eröffnet, indem sie dem Künstler die Möglichkeit gab, seine Schöpfungen auf Plätze und Straßen hinauszutragen und ihn dadurch mit neuen Ideen bereicherte. Die Ausschmückung der Städte, deren Charakter durch die Revolution ein ganz anderer geworden war, die Forderungen der neuen Architektur machten selbstverständlich auch neue Konstruktionsformen notwendig und, was das Wichtigste dabei war, die Künstler arbeiteten nicht mehr jeder für sich, versteckt in seinem Winkel, sondern traten in engste Berührung mit den breiten Volksschichten, die begierig das ihnen Gebotene aufnahmen, manchmal mit lebhafter Begeisterung, manchmal auch mit scharfer Kritik. Das war die Feuerprobe der russischen Kunst. Manche Künstler, die diese Probe nicht bestanden, gerieten sofort in Vergessenheit. Andere wieder gingen aus der Probe gestählt und gefestigt hervor. Sie wollten sich nicht mehr mit einem Stück Leinwand begnügen, verwarfen die steinernen Särge, die man Häuser nennt, und hätten in ihrem Kampfe, dessen Ziel die Gestaltung der Umgebung für den neuen Menschen war, zweifellos gesiegt: Die Blockade und der Krieg machten die Verwirklichung dieses Zieles unmöglich.

Der grösste Teil der künstlerischen Arbeiten während der ersten Revolutionsjahre galt der Ausschmückung der öffentlichen Plätze. Es wäre unsinnig, diese Schöpfungen in einem Ausstellungsraum aufzustellen, daher fehlen sie hier. Es sind nur Arbeiten der verschiedenen Kunstrichtungen ausgestellt, die in der jüngsten Zeit in Russland aktiv hervorgetreten sind. Die Arbeiten der linken Gruppe veranschaulichen jene Laboratoriumsarbeit, die dem Neubau der Kunst vorangegangen ist. Gleichermassen sind jene Richtungen vertreten, deren Ziel es ist, optische Eindrücke zu vermitteln. Es sind die Künstler folgender russischer Künstlerverbände vertreten: der "Verband russischer Künstler" (der die Künstler der älteren Schulen vereinigt), die "Welt der Kunst" (Myr Iskusstva), der "Karobube" (Bubnowy Valet), die Impressionisten und ferner der Verband der linken Gruppen (Kubisten, Suprematisten und Konstruktivisten). Es sind ausserdem solche Künstler vertreten, deren schöpferische Eigenart in den Rahmen keiner Schule hineinpasst, die jedoch für die Entwicklung der russischen Kunst von ausserordentlicher Bedeutung sind. Endlich liegen auch Plakate aus der Zeit der Bürgerkriege, Arbeiten aus der staatlichen Porzellanfabrik sowie Schülerarbeiten der Kunstschulen vor, in denen die Mehrzahl der Lernenden meist aus Arbeitern und Bauern besteht. Wir wünschen, dass dieser erste Versuch nicht der letzte bleiben wird, und hoffen, dass unsere westlichen Kameraden, die wir gern in Moskau und Petrograd sehen möchten nicht auf sich warten lassen.

Moskau, Oktober 1922,

D. STERENBERG

I. A. des Volkskommissariats
für Kunst und Wissenschaft.

II.

Der Ruf nach Europa, der seit einer Reihe von Jahren russische Künstler und Kunstfreunde nach enger Verbindung mit ihren deutschen Kameraden verlangen lässt, verdient grösste Beachtung. In dem neuen Zusammenstreben der Künstler ist nicht mehr das Bestreben zu verspüren, durch Aufgeben der heimischen Eigenart ein blosses Europäertum zu erlangen. Vielmehr wird jeder um so mehr geschätzt, je mehr er in seinem Volkstum wurzelt. Der Russe ist um so mehr willkommen, je mehr er Russe ist, und vom Deutschen will man die Welt seines eigenen Volkstums. Ein Volapük der Kunst wird nicht erstrebt. Wohl gibt es im notwendigen Ausgleich dazu Künstler, die mehr Kind ihrer Zeit als ihres Volkes sind. Aber auch ihre Arbeit – konsequent, wegbereitend, unerbittlich, wie sie sich meist gibt – bedeutet kein Entgegenkommen auf einer platten Allerwelts-Auffassung, sie steht vielmehr mit der ornamentalen und koloristischen Eigenart der primitiven Kunst und damit auch der Volkskunst in einem geheimnisvollen, oft unbewussten Zusammenhang, so dass man sehr wohl in van der Leeck das Holländische, in Klee und Belling das Musikalisch-Deutsche, in Picasso das Französische, in einer Reihe von Künstlern, die auf der ersten Russischen Kunstausstellung in Berlin vertreten sind, die seelische Weite des Ostens zu verspüren vermag.

So sind Heimat und Gegenwart als die zwei Pole zu erkennen, die das heutige Kunstleben entscheidend bestimmen – darüber hinaus bestimmen sie die eigenartige

Form eines europäischen Zusammenschlusses, der sich vorbereitet. Die alte Sehnsucht Russlands nach Europa, in der so viel Glaube, Hingabe und – für uns andere Völker – auch Verpflichtung liegt, ringt nach Erfüllung. Dostojewski's Mahnung an Russland und an Europa wird lebendig – die neue Lehre aber heisst: Je mehr Du Deiner Zeit lebst, um so mehr lebst Du Deinem Volke. Und im Ausgleich dazu: Je mehr Volkstum sich in Dir erfüllt, um so mehr gehört Dein Werk Europa und damit der Welt. Dass wir aber an Europa bauen, dazu gibt uns nicht zuletzt der Glaube Russlands den Mut, von dem wir auch in der stattlichen Reihe der nach Berlin gesandten Kunstwerke etwas verspüren. Vor allem aber bewegt unser Herz die Mission dieser Ausstellung, die unter grössten Schwierigkeiten verwirklicht wurde. Und uns bewegt die Tatsache, dass nun auch Russland Zeugnisse Deutscher Kunst verlangt. Denn Austausch, gegenseitiges Eindringen in die Eigenart und freudige Anerkennung des Anderen: das sind die Grundlagen des Europas der Geister, um das wir ringen.

Berlin, Oktober 1922.

Dr. REDSLOB
Reichskunstwart.

III.

Die Auflösung einer Zeit, Heraufkommen und Werden einer neuen fühlen und verkünden die empfindlichen Nerven der Künstler früher als die mit realen Dingen wirkende Kraft der Politiker, Lenker und Erneuerer der Wirtschaft. (Nicht so verhält es sich mit den grossen Führern, Apostel-Theoretikern der Revolution: sie sind in Wirklichkeit Vates, Seher, mit vorfühlendem Prophetensinn begabt wie die Künstler, die die Materie des Raumes beherrschen).

Blickt man auf die Entwicklung der Kunst in dem Letzten halben Jahrhundert zurück, so überrascht die Fülle der mit höchster Irritation aufeinanderfolgenden Richtungen, Schulen, die Vorahnung der grossen Umwälzung, die nun über die Welt hereingebrochen ist, Sturmvogelschwärme der Revolution.

Es wäre verkehrt, wollte man den Kampf dieser Richtungen und Schulen als Atelierrevolutionen mit geringschätziger Ironie abtun, nur darum, weil die wirklichen Initiatoren dieser Kunstbewegungen, die vom Geist getriebenen Führer, ihre Anhänger durch Atelierrebellionen gewonnen haben.

Was and dem Neuen in der Kunst wahrhaft neu und geistige Revolution bedeutet, empfinden ausser den grossen führenden Individuen in der Kunst vorerst nur ganz wenige, künstlerische feinnervig disponierte Kritikerenthusiasten, Kritikerdichter. Ihre Entdeckung teilt sich einem Kreis von Kennern, Sammlern, Händlern, ehrgeizigen und neuerungsfrohen Museumdirektoren, sodann dem grossen wirren Schwarm der Snobs mit. So wird revolutionäre Kunst, in die Niederung der bürgerlichen Gesellschaft gezogen, sofort Objekt für die Zwecke des Kommerziellen, der Eitelkeit, Auffalsucht, der gesellschaftlichen Ambition – nur in seltensten Fällen des Genusses und der Befriedigung innerlicher Kennerschaft. Denn es ist ja erst die breite Masse, die urteilslose, nachäffende, spekulierende, die den Erfolg des Neuen in der Kunst besiegelt. Dieses Element des Erfolges, der trüben Spekulation ist es auch, was bewusst oder halbeingestanden den Trieb zum Neuen in der unberufenen Gefolgschaft

jedes grossen Revolutionärs der Kunst weckt, – das, vielleicht mit dem unterbewussten Verstehen, dem Wissen um die Theorie, mit der schicksalschaften Zeitgenössigkeit sonst langsame, aber anpassungslüsterne Temperamente in Schwingung versetzt.

Es ist also im Grunde doch Revolution, mit all ihren Licht- und Schattenseiten, was auf solche Weise aus dem Atelier in die Öffentlichkeit hinaus dringt, wenn es auch das Leben des Volkes keineswegs angeht, nicht einmal von weitem streift. Im allgemeinen horcht das Volk auf die Führer seiner politischen und wirtschaftlichen Interessen erwartungsvoller als auf Jene, die seine transzendentalen Dränge und Bedrangnisse meinen. In vereinzelt glorreichen Kunstperioden des Altertums, des Mittelalters, die aber soziale Perioden der Versklavung der Massen bedeuteten, hatte die Allgemeinheit stärkeren Anteil an dem schöpferischen Wirken einzelner erlauchter Volksgenossen – die neue Zeit kennt Wirkungen eines Praxiteles, der Domerbauer, eines Michelangelo und Dürer nicht mehr. In jenen fernen Epochen hat der grosse Künstler noch die Macht besessen, aus seiner Gläubigkeit, seinem Lebensdrang heraus die Zeit selbst zu formen, zu wandeln. Die Kunst besass die Macht, die das politische, das wirtschaftliche Streben des Volkes lenkt.

Man müsste glauben, dass; wenn einmal die Gesellschaft in ihren Fundamenten erschüttert ist, die tiefste Umwälzung der Zeit sich vollzogen hat, – dass dann die revolutionären Künstler die Ersten sein müssten, die sich für das Neue, Unerhörte mit voller Begeisterung erheben, sich zu seinem Schutze scharen, Aug', Herz und Hand, den letzten Blutstropfen für sein Bestehen hergeben! Dies trifft nur bedingt zu. Im grossen ganzen ist der revolutionäre Künstler, nicht anders als der breite Durchschnitt der indifferenten Menge von der einschneidenden Wirkung der Revolution auf das private Leben des Individuums in der Gesellschaft bestürzt – mehr als bestürzt. Nur Wenige, Einzelne erkennen die Revolution, die sich vollzogen hat, als Erklärung, Ursache und Ziel ihres Hingerissenseins, ihres Dranges, dem ihr Leben ja schon lange unbewusst gehorcht hat. Diese Wenigen, Erlesenen, menschlich und als Künstler Begnadeten, treten in die aktive Politik ein, dienen aus innerstem Trieb den Geschicken der Masse, vergessen ihren Individualismus, der ja nur ein Resultat der tyrannischen Isolierung ist, in der die bürgerliche Gesellschaft ihren Hofnarren hält, sie streben zu Verbundenheit mit dem Volke, dem sie in Not und Begeisterung schon lange angehört haben. Die Atelierrebellin aber stehen abseits – oder heucheln – oder imitieren weiter – oder sabotieren. Jetzt, da das grosse Neue in die breite Freiluft der Strasse, der Plätze, der Brücken, der hohen Barrikade gerückt ist, in die Atmosphäre des gewaltigen Lebens des Volkes selber, jetzt verkriechen sie sich, zu Tode erschrocken, im Oeldunst ihrer Ateliers. Nicht mehr der seherische Glaube Einzelner reisst die Kunst mit sich fort – jetzt ist es der riesige Chor des triumphierenden Volkswillens, der aus Urgründen zum Licht emporgeschossene Naturtrieb der erlösten Gesamtheit. Die Theorie, im Atelier geboren und grossgezogen, Theorie der Schulen, der Richtungen, die den Zug der Zeit undeutlich und nur Wenigen erkennbar angab, ist jetzt aufgelöst in der durchbrauten Atmosphäre der siegreichen Revolution.

Kunst, aus solcher Zeit geboren, ist der Betrachtung und des Studiums wohl wert. Ihre Aesthetik, die Analyse ihres Wesens, hat andere Voraussetzungen, als die Kritik von Werken aus revolutionären Epochen der Kunstbetätigung. Der Kritiker von Kunstwerken aus Zeiten der politischen Umwälzung, der Kritiker von Werken, die

wahrhaftig aus der Revolution selbst geboren sind, ist dem Geschichtsschreiber verwandt, der eine Zeit aus Quellen der Politik, der Oekonomie zu ergründen hat. An das Problem der Kunst aus der Revolution sollten sich nur solche Geister heran wagen, die selber Revolution in sich tragen. Die Werke, die sie vor Augen haben, sind nicht an den Massstäben zu messen, die der Rebellenkunst, der gegen Veraltetes aufgerichteten Neuerungskunst gerecht werden können. Die Kunst aus der Revolution ist Revolution. Sie pflanzt die Vibrationen der grossen, der totalen Revolution fort. Sie wird neue Gesetze der Wertung hervorrufen. Aus lauterer Quelle emporgedrungen, wird sie die Aesthetik lehren, dem ewigen Willen der Weltumwandlung, deren sichtbarstes Zeichen die soziale Revolution ist, sich unterzuordnen, einzufügen. Die Aesthetik der Kunst aus der Revolution wird Revolution selbst bedeuten, nicht ein Segment der Revolution allein. Das Ganze des schöpferischen Willens der Zeit – nicht eine vereinzelte ihrer vielgestaltigen Manifestationen.

Berlin, Oktober 1922.

A. HOLITSCHER

ZUR EINFÜHRUNG

Es ist unmöglich, die reichen und mannigfaltigen Formen lebendigen Schaffens in Worten – noch dazu in kurzen Worten – darzustellen. Was wir beabsichtigen, ist, eine Skizze zu geben, die Europa das neue Russland vorstellen soll. Um dabei den Werdegang und die Entwicklung der russischen Kunst verständlich zu machen, müssen wir sowohl ganze Strömungen charakterisieren, als auch einzelne Künstler hervorheben.

Wir beginnen mit der Gruppe der "Peredwischniki", zu welcher der berühmte Wasnetzow gehört, der hier eine seiner typischen Arbeiten zeigt: den Kampf zweier Helden.

Zu derselben Gruppe gehört Archipow, der in seinen Werken Szenen aus dem russischen Bauernleben darstellt. Seine beiden Bilder "Markt" und "Bäuerin" sind mit breitem scharfen Pinsel aufgetragen. Archipow gehört zu den Malern, die mit dem offiziellen Akademismus gekämpft haben. In seinen letzten Bildern zeigt er das neue Russland, so im Gemälde "Beim Zeitunglesen". Mit neugierigem Eifer haben sich alle um den kleinen Knaben versammelt, der schon lesen kann und ihnen aus der Zeitung die wichtigsten politischen Neuigkeiten mitteilt. Ganz aktuell, aus dem letzten Kriege mit Polen, ist auch sein Bild "Brennendes russisches Dorf" dargestellt.

Zu diesen Meistern gehört auch Bras, der durch zartgraue Stilleben vertreten ist, Schemiakın und Tscherbinowski mit Landschaften, die an die Schule Lewitans erinnern, und auch Radimow, Nesterow, Tourjanski und Morawow, welcher letzterer in einem historischen Bild die schwere Arbeit der Dekabristen zeigt.

Auf diese Gruppe folgen die Impressionisten, die mehr mit Lewitans Schule als mit dem europäischen Impressionismus verbunden sind. Zu den ältesten unter ihnen gehört Joukowski, der durch eine Reihe Intérieurs und Landschaften vertreten ist, und auch Gausch. Einer der beliebtesten impressionistischen Maler in Russland ist Korowin mit stimmungsvollen Landschaften und zarten, träumenden, von Licht überfluteten Frauengestalten. Der Impressionismus hat bei uns nie eine solche

Ausdehnung wie in Mitteleuropa angenommen, und ist wohl mit den Namen von Gausch, Joukowski, Korowin und Juon erschöpft. Juon ist einer von den Meistern, der neben seinem künstlerischen Schaffen noch Zeit gefunden hat, regen Anteil am russischen Kunstleben zu nehmen. Seine zwei in der Ausstellung befindlichen Bilder sind "Landschaft" und "Alte Frau".

Eine weitere Gruppe ist "Myr Iskusstwa" (Kunstwelt). Ihre Vertreter machen den "Peredwischniki" den Vorwurf, mehr am Inhalt als am Malen selber festzuhalten, aber man kann nicht behaupten, da sie selbst andere Wege eingeschlagen hätten. Von ihnen ist Kustodiew der typischste. Er zeigt zwei Bilder "Die Frau am Samowar" und "Die Braut". Ausser ihm sind Benoi und Dobujinski mit feinen Zeichnungen und Dekorationen zu nennen.

Die nächste Gruppe ist "Bubnowy Valet" (Karobube), die mehr links steht und ihre Bilder auf gute Malerei zu basieren bestrebt ist; so Maschkow, der durch bunte Stillleben vertreten ist, in denen der Farbe grosse Aufmerksamkeit gewidmet ist, so Kontschalowski, der russische Vertreter der Schule Cézannes, und Lentulow mit Landschaften und Frauenfiguren. Lentulow geht von der Suche nach Form und Licht aus, was so typisch für die Nachfolger Cézannes ist, die in Russland noch besonders durch ihr berückendes orientalisches Kolorit gekennzeichnet sind.

Zwei gute Meister dieser Gruppe, die in der Malerei hartnäckig neue Formen suchen, sind Rojdestwenski und Falk; Falk zeigt zwei fein gemalte, gut kolorierte Mädchenportraits. Beide nähern sich in einer Seite ihres Schaffens dem Kubismus. Zu ihnen gehören noch Kuprin, Tschernischow u. a.

Auf sie folgen die Expressionisten: Burljuk, Chagall, letzterer bekannt in Deutschland, und der im Ausland ganz unbekannt, aber interessante Filonow, der mit seinen Kompositionen einzig in seiner Art dasteht, und Lebediew und Lapschin, die beide verschiedene Werke zeigen. Zur Gruppe gehört auch Sinezubow.

Dazwischen müssen genannt werden die Primitivisten: Sarjan, Iwanow, Pain, Sacharow, Schkolnik, Aronsohn u. a.

Dann folgen die Kubisten, die durch Udaltzowa, Pewsner, Morgunow, Puni, Ledantiu vertreten sind und überdies durch eine ganze Reihe junger Maler, die alle auf ihre Art den Kubismus darstellen. Der russische Kubismus hat sich selbständig entwickelt und darin seinen Ausdruck gefunden, dass die Maler nicht bei einem Schema geblieben sind.

Als Uebergangsstadium von der kubistischen zur gegenstandslosen Malerei, die sich von den Erscheinungen der sichtbaren Welt abwendet, sind die Werke von Stephanowa, Baranow-Rossine, einem sehr interessanten Künstler, der sich nur schwer in den Rahmen einer Schule bringen lässt, u. a., die hier vertreten sind, zu bezeichnen.

Und nun zur gegenstandslosen Malerei, zu der auch der "Suprematismus" gehört. Er spiegelt sich vor allem in den Bildern von Malewitsch wieder, der durch seine Werke wie durch seine ideologische Propaganda zu den wichtigsten Suprematisten gehört und als Führer des Suprematismus erscheint. Hierher gehören auch Klun, Rosanowa, Popowa, Exter, Lissitzki, Drewin, Mansurow und einige Werke von Rodschenko. Ihre Bilder beruhen auf dem Rhythmus abstrakter Flächen, welche nach der Theorie der Suprematisten genaue Gesetze haben, aus denen sich die grosse Bewegung der gegenstandslosen Kunst entwickelt hat. Unsere Suprematisten zeigen eine ganze Reihe einfacher Formen: Kreise, Quadrate etc. und das rhythmische Spiel

dieser Formen auf der Leinwand. Zur selben künstlerischen Weltauffassung bekennt sich auch Kandinski, der jedoch einen anderen Weg der gegenstandslosen Malerei einschlägt. Seine Bilder und Kunstanschauungen sind in Deutschland bekannt. Hier muss auch der Konstruktivist Tatlin erwähnt werden, der in Russland als Erster das Contrerelief dargestellt hat, das, aus der Fläche entstanden, reale Stoffe im Raume verwirklicht. Auf der Ausstellung ist Tatlin durch gegenstandslose Werke vertreten, die eine Etappe im Uebergang zur Produktionskunst bedeuten. Als ersten Versuch dieser Richtung kann man sein Denkmal der III. Internationale in Moskau bezeichnen.

Die linken Kunstrichtungen verzweigen sich weiter: die Vertreter der einen verzichten vollständig auf die Leinwand, streben Produktionskunst zu und stellen vorläufig eine ganze Reihe gegenstandsloser Konstruktionsformen dar, die keine utilitarischen Eigenschaften aufweisen. Zu dieser Gruppe gehört Rodschenko, der durch stark suprematische und konstruktive Werke vertreten ist. Er geht jetzt zu utilitarischen architektonischen Konstruktionen über. In derselben Art, aber sehr individuell, arbeiten Stenberg, Medunetzki, Miturisch, Klutzis, Joganson, Stregeminsky u. a. Abseits steht Nathan Altmann. Mit ihm beginnt eine neue Verzweigung der gegenstandslosen Kunst. Er nähert die sichtbare Komposition des Bildes der materiellen Konstruktion der Dinge und gibt ihr dadurch einen bewussten, bei ihm sozialen Inhalt. Seine Werke wollen nicht nur das Auge beeinflussen, sondern auch das Bewusstsein organisieren. Grundlage seines Schaffens ist das Material an sich, das er zu bereichern versteht.

Im gegensatz zum Suprematismus beweist der Maler Sterenberg mit seinen Werken, dass man ein Bild als solches rein malerisch organisieren kann, ohne dabei gegenstandslos zu werden. Als erster baut er das Bild auf fakturkontrastische Gesetze auf und gibt die Grundform eines Gegenstandes so wieder, wie diese sich der Vorstellung darbietet und stellt dadurch den konzentrierten malerischen Inhalt dieses Gegenstandes dar.

Parallel den Konstruktivisten steht der Bildhauer Gabo, dessen Werke die Skulptur als solche dadurch revolutionieren, dass sie nicht mehr "Plastik als Masse" sind, sondern Konstruktionen. Das System der Plastik Gabos beruht auf den diagonal gekreuzten Flächen einer Grundform als räumlicher Konstruktion. Der Raum wird dabei als Tiefe betrachtet. Bezeichnend ist, dass die Konstruktionen Gabos nicht nur die Statik, sondern auch die Dynamik realisieren, um so auch "die Zeit" als neues Element in der Kunst zu verwenden.

Hier befinden sich auch eine ganze Anzahl Werke von Schülern der Kunstschulen, die interessant sind in Anbetracht neuer Lehrmethoden und neuen Schülermaterials, das aus Bauern- und Arbeiterkreisen stammt. Die Arbeiten der Staatsporzellan- und Graviersteinfabrik sind von grossem Interesse, als Versuche einer Produktionsarbeit, die mit Kunst verbunden ist. Die Theaterabteilung zeigt die Arbeiten einiger Maler, so die Skizze von Jakulow für die "Brambilla" von Hoffmann, die im Moskauer Kammertheater aufgeführt wurde. Jakulow war der Erste, der, mit Tatlin zusammen, Theaterdekorationen konstruktiv behandelte. Die Arbeit N. Altmanns "Uriel Akosta" für das jüdische Kammertheater in Moskau ist eine neue konstruktive Lösung der Volumina im wirklichen Raume. Exter mit seinem Entwurf "Romeo und Julia" (Moskauer Kammertheater) hat die plastische Lösung der Theaterdekoration

nen gefunden bei grosser Farbenintensität. Boguslawskaja ist hier mit Theaterfiguren vertreten,

In der Ausstellung sind auch einige Plakate, die in kleinem Massstabe die Arbeitsweise russischer Maler im Revolutionsplakat zeigen.

Selbstverständlich gehören alle diese Künstler nur annähernd zu den genannten Gruppen. Unter einander sind sie enger verbunden, was ihre ausgestellten Werke bezeugen.