

Karikaturen als Doppelagenten

Abstrakte Kunst in der sowjetischen Satire

Sandra Frimmel

Kunst kann in verschiedenen Gesellschaften ganz unterschiedliche Funktionen übernehmen. Für den Ausdruck und die Vermittlung ihrer Werte benötigen und generieren verschiedene Gesellschaftsformen und politische Systeme zudem unterschiedliche Formen von Kunst. Prominente Beispiele hierfür sind der Sozialistische Realismus in der Sowjetunion, der für Volksverbundenheit, Klassenbewusstsein und Treue zur Parteilinie im Kommunismus bzw. Sozialismus stand, und sein Gegenspieler im Kalten Krieg, die westliche abstrakte Kunst, genauer der US-amerikanische Abstrakte Expressionismus, der vollkommene inhaltliche, formale und ideologische künstlerische Freiheit in einer Demokratie verkörpern sollte. Eine derartige Dichotomie zwischen einer akademisch-bürgerlichen und einer pluralistisch-selbstreflexiven Kunst ist zwar keinesfalls nur ein Phänomen des Kalten Kriegs, sondern zieht sich bereits seit dem Aufkommen der verschiedenen Ismen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch die Kunstdebatte. Doch zwischen dem Ende des Zweiten Weltkriegs und dem Beginn des Vietnamkriegs forderten beide Supermächte die rivalisierenden Kunstströmungen konsequent als systemidentifizatorische Größen. Kunst wurde als kulturelles Kriegswerkzeug genutzt.

Bei dieser kulturellen Olympiade, wie David Caute den Kalten Krieg auch nennt (Caute 2003: 3), orientierte sich die Kunsterziehung der Bevölkerung aber nicht nur an Soll-Werten, sondern auch an Soll-Nicht-Werten, deren Bestimmungs- und Vermittlungsmechanismen ich im Folgenden untersuchen werde. Anhand von Bild- und Textsatiren über sogenannte ›westlich-bourgeoise‹ Kunst der späten Stalin- und der Tauwetterzeit werde ich den sowjetischen künstlerischen Anti-Wertekanon – also jene Kunst, die die Bevölkerung zu verachten lernen sollte – herausarbeiten. Hierfür erörtere ich zunächst kurz die Funktion von Karikaturen im Allgemeinen und in der Sowjetunion im Besonderen und gehe anschließend anhand exemplarischer

Bildsatiren auf das Sündenregister – also die ideologischen Vergehen – der abstrakten Kunst ein. Gestützt auf Textsatiren und die dazugehörigen Abbildungen erstelle ich dann ein imaginäres Lexikon der abstrakten Kunst des 20. Jahrhunderts und untersuche zuletzt, welche Wirkung diese verschiedenen Formen der Satire auf die sowjetischen Betrachter¹ hatten.

Das »aggressive Wesen aller Karikatur« (Kris 1934: 147), das Ernst Kris ihr zuschreibt, machte diese Kunstform zu einer der am meisten gefürchteten und vielfältig eingesetzten sozialen Waffen, wenn es in der bipolaren Welt des Kalten Kriegs darum ging, den Klassenfeind als systemische Bedrohung – und dadurch das eigene Wertesystem als überlegen – darzustellen. Als sogenanntes Zerrbild demaskiert die Karikatur zunächst den Feind, um ihn anschließend durch Spott (wenn auch nur symbolisch) zu töten (Gombrich 1938: 331). Das Lachen dient dabei laut Anatolij Lunačarskij, in der frühen Sowjetunion Volkskommissar für Bildung, als Mittel zur Distanzierung: »Смеющийся осознает свое превосходство по отношению к тому, кого подвергают на смешке.« (Lunačarskij 1935: 6) (»Der Lachende wird sich seiner Überlegenheit gegenüber jenem bewusst, den er seinem Spott aussetzt.«)² Möglicherweise erlebte gerade die Kunstkarakatur im betrachteten Zeitraum ihre vorläufig letzte Blüte. Für die Postmoderne spricht Giovanni Gurisatti sogar vom Untergang der Karikatur, »weil der subversive Charakter, das ›Anti-‹ und ›Gegen-etwas-‹Sein der Karikatur sich in einer Welt verliert, deren Zentrum, deren Regeln, deren Norm verloren gegangen ist« (Gurisatti 2007: 20). Folgt man Arthur C. Dantos Postulat, dass seit Ende der 1960er Jahre alles Kunst sein kann, dann kann seitdem auch kaum mehr etwas als Nicht-Kunst karikiert und so diskreditiert werden (Danto 1997: 114).

Zentralisierte Printmedien, allen voran das Satiremagazin *Krokodil* und die Wochenzeitschrift *Ogoněk* (das russische Pendant zum US-amerikanischen Magazin *Life*), waren tonangebend bei der Kreation und Manipulation der öffentlichen Meinung. Hauptsächlich zwischen 1947 und 1967 betrieben sie in Millionenausgabe eine Mischung aus satirischer Agitation und Propaganda gegen alles, was unter dem (höchst unzulänglichen) Sammelbegriff ›abstrakte Kunst‹ zusammengefasst wurde.³ Diese Form der

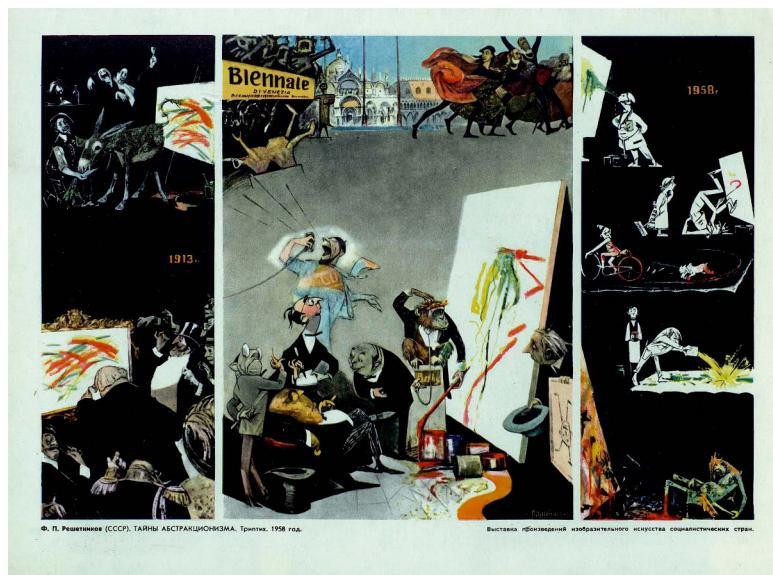
¹ Mit der Nennung der männlichen Funktionsbezeichnung sind in diesem Beitrag, sofern nicht anders gekennzeichnet, immer auch die anderen Geschlechter mitgemeint.

² Soweit nicht anders angegeben, stammen alle Übersetzungen von der Verfasserin.

³ Zwischen seinem Gründungsjahr 1922 und den ersten Jahren des Großen Terrors 1936/1937 erschien in *Krokodil* nur ein knappes Dutzend Karikaturen über avantgardisti-

Desinformation, so meine leitende Überlegung, führte jedoch nicht nur zur Abwertung der ›modernistischen‹ Kunst. Wie jegliche Form von Propaganda war auch die sowjetische Propaganda gegen westliche Kunst in Teilen dysfunktional,⁴ sodass die beabsichtigte Abwertung gleichzeitig zu einer Aufwertung und damit zu einer positiven Wissensvermittlung führte, bei der Leserschaft wie auch bei den Karikaturisten selbst.

Abbildung 1



Der Künstler Yuri Albert, der zur zweiten Generation des Moskauer Konzeptualismus zählt, bringt in seiner umfangreichen Gemälde-Serie »Karikaturen meiner Kindheit« (seit 1994) die in Zeichnungen karikierten westlichen Gemälde wieder zurück auf die Leinwand. In Fëdor Rešetnikovs emblematischer Kunstkarikatur »Geheimnisse des Abstraktionismus« (1958) (Abb. 1), ein

sche Kunst. In *Ogoněk* sind Karikaturen allgemein erst seit 1949 regelmäßiger Bestandteil des Hefts. Auch in Tageszeitungen wie *Pravda* oder *Izvestija* wurden Kunstkarikaturen abgedruckt.

4 Wie Propaganda gegen Kunst sowohl zum Anlass für neue Kunst als auch selbst zu Kunst werden konnte, ist nachzulesen bei Sylvia Sasse (2019).

in *Ogoniök* 10/1959 abgedrucktes Gemälde, sieht er geradezu ein Paradebeispiel für dysfunktionale Propaganda. Rešetnikovs Tafelkarikatur, ein Triptychon, führt auf der Mitteltafel polemisch zwei zentrale Ereignisse des Kunstjahres 1958 zusammen, die Biennale di Venezia, auf der der Abstrakte Expressionismus reüssierte, und die Fingerfarbenmalerei der Schimpansin Betsy, die der Direktor des Zoos in Baltimore bewusst als Konkurrenz zu Willem de Kooning inszenierte (Grosskopf 2016: 307). Auf dem linken Flügel sind (unter der irrtümlichen Jahresangabe 1913) Szenen der Boronali-Affäre zu sehen, als ein Esel unter dem Pseudonym Joachim-Raphaël Boronali mit dem Gemälde »Sonnenuntergang über der Adria« auf dem Pariser Salon des Indépendants 1910 die gesamte Kunstwelt foppte, auf dem rechten verschiedene künstlerische Zufallstechniken der Gegenwartskunst. Mir geht es jedoch nicht um eine ausführliche Bildanalyse, auch wenn das Werk sie verdient hätte, sondern mit Yuri Alberts Worten darum, was die Karikatur (oder auch das Karikieren) auslöst:

»Здесь сходятся все важные темы Оттепели: какая-то карикатурная свобода, страшный интерес и зависть к Западу при полном его непонимании, смутные воспоминания о Вхутемасе, использование модернистских приемов, включая коллаж, без всякой связи с их исторической функцией, попытка сделать тематическую картину, способом, для этого совершенно непригодным, и так далее. При этом видно, что написано твердой и профессиональной рукой. Мне рассказывали, что потом Решетников говорил, что это очень опасное дело – пародировать абстракционистов. Затягивает. Не заметишь сам, как увлечешься – и все, пропал. Действительно, многих наших знакомых затянуло.« (Albert 2017)

»Hier kommen alle zentralen Themen des Tauwetters zusammen: eine Karikatur der Freiheit; enormes Interesse an und gleichzeitig Neid auf den Westen bei vollkommenem Unverständnis ihm gegenüber; vage Erinnerungen an die VChUTEMAS; die Anwendung modernistischer Techniken, inklusive der Collage, jedoch ohne Anbindung an ihre historische Funktion; der Versuch, ein thematisches ›Bild‹ mit akademischen Mitteln zu erschaffen, die dafür überhaupt nicht geeignet sind usw. Bei all dem ist unverkennbar, dass das Gemälde mit sicherer und professioneller Hand gemalt wurde. Mir wurde erzählt, dass Rešetnikov später sagte, das Parodieren der abstrakten Kunstrichtungen sei eine sehr gefährliche Angelegenheit. Es zieht einen hinein. Erst merkt man selbst nicht, wie es einen packt, und

wenn man's dann merkt, ist es schon zu spät. Und so ist es ja auch, viele von uns hat es gepackt.«

Diese Kippfigur zwischen Abstoßung und Anziehung, zwischen Ab- und Aufwertung in der (Anti-)Kunsterziehung der breiten Bevölkerung ermöglicht es, Bild- und mit ihr Textsatire nicht nur als offensichtliches Propagandamittel des Regimes (Benson 2012: 11) zu betrachten, sondern vielmehr als listigen Doppelagenten.

Es soll jedoch nicht der Eindruck entstehen, der sowjetische Kunstbetrieb hätte nicht auch sein Fett wegbekommen, ganz im Gegenteil, es gibt sogar deutlich mehr Karikaturen über sozialistisch-realistische als über abstrakte Kunst (allerdings kaum satirische Artikel). Diese verhandelten nach dem Zweiten Weltkrieg vornehmlich Unzulänglichkeiten des Kunstbetriebs, darunter die negativen Folgen der Arbeitsteilung in Kunstbrigaden, langwierige und die Kunst letztlich schädigende Debatten in Kunstkommissionen, die höhere Bewertung der Verbandsmitgliedschaft zu Ungunsten der künstlerischen Qualität oder mangelndes Klassenbewusstsein und Parteilichkeit in der Kunst.⁵ Die Funktionsmechanismen dieser beiden Karikaturentypen im Kalten Krieg unterscheiden sich jedoch deutlich. Im Fall der westlichen Kunst handelt es sich, um mit Friedrich Schiller zu sprechen, um strafende Satire, die ihren Gegenstand der Verspottung und damit der Vernichtung preisgeben soll; im Fall des sowjetischen Kunstbetriebs geht es eher um lachende oder scherzhafte Satire – im sowjetischen Sprachgebrauch auch als Humor bezeichnet (Stykalin/Kremenskaja 1963: 197) –, die dabei behilflich sein soll, kleinere Missstände im Sinne der beichtähnlichen Selbstkritik (*samokritika*) zu beheben.⁶ Boris Efimov, dessen Karikaturen die Bildsprache in *Krokodil* seit Beginn der 1920er Jahre über Jahrzehnte hinweg geprägt haben, zog denn auch eine Trennlinie zwischen zweierlei Arten von Karikaturen: »There was the humoristic cartoon, funny, kind, entertaining, but there was also cartoons that were bitter, mean, offensive, exposing, those which are used as satiric weapons [...].« (Anonym o.J.) Eine ähnliche Unterscheidung zwischen der auslachenden (*osmeivajuščaja*) und der lachenden (*smejuščajasja*) Satire

5 Siehe hierzu meinen Artikel »Zum Richten über Kunst und Künstler im sowjetischen Kunstbetrieb«, Frimmel (2019).

6 Vgl. Schiller (1993). Zwischen der Oktoberrevolution und dem Ende des Zweiten Weltkriegs hatten jedoch auch Karikaturen über sowjetische realistische Kunst eine strafende Funktion.

macht auch Michail Bachtin, wenn auch in einem anderen Kontext (Oushakine 2011: 253). Einmal handelt es sich um eine explizite Kritik an nicht-sowjetischer Ideologie, also um den erbitterten Kampf mit dem äußeren, dem absoluten Feind: allen Erscheinungen des Kapitalismus. Im anderen Fall geht es um eine implizite Kritik der sowjetischen Ideologie, und zwar an den moralischen Unzulänglichkeiten der Gesellschaft der Erbauer des Sozialismus, ungeachtet des oftmals harschen tatsächlichen Vorgehens gegen innere Feinde (Etty 2019: 75). Beide Karikaturentypen ergänzen einander wechselseitig, es lassen sich sogar einige interbildliche Bezüge sowie ähnliche Schemata und Themen feststellen. Im Folgenden steht aber die »Kunst der Menschenfresser« (Anonym 1949) und deren Karikierung in der sowjetischen Bild- sowie Textsatire im Fokus.

Das Sündenregister der abstrakten Kunst

Die späte Stalinzeit und die Tauwetter-Phase sind für die Herausbildung eines antiwestlichen Kunstkanons ideal, weil der zweite große Paradigmenwechsel der Kunstgeschichte im 20. Jahrhundert in diesen Zeitraum fällt: New York löste Paris als Zentrum der westlichen Kunstwelt ab, und in den USA wurde der Abstrakte Expressionismus durch gezielte Kunstkritik sowie Ausstellungsförderung und -exporte als Nonplusultra gesetzt. Im zentralisierten sowjetischen Kunst- und Kulturbetrieb durchzogen die antimodernistischen Kunstkarikaturen und satirischen Artikel dieser Zeit die verschiedenen Zeitschriften und Zeitungen (wobei der Satire-Anteil in den *Ogoněk*-Artikeln deutlich geringer ist als in *Krokodil*). Zudem übernahmen Zeitungen wie *Pravda* oftmals Karikaturen aus *Krokodil*, sodass eine vielfältig durchdringene Bildlandschaft entstand. Die Karikaturen und Artikel unterstützten einander, indem sie nebeneinander auf einer (Doppel-)Seite abgedruckt wurden, sie reagierten aber auch über Zeitschriftenausgaben hinweg aufeinander und ergänzten einander komplementär. Dennoch trenne ich in meiner Analyse zunächst Bild- und Textsatire, weil die Karikaturen eher bestimmte Schemata und Topoi in einem visuellen Medium entwickeln, wohingegen die Artikel stärker über konkrete westliche Künstler und Kunstströmungen berichten.

Betrachtet man die Karikaturen über abstrakte Kunst in *Krokodil* und *Ogoněk* als Konglomerat, wie Millionen sowjetische Leser sie über Jahrzehnte rezipiert haben, dann ergibt sich ein veritables Sündenregister der ›westlich-bourgeoisen‹ Kunst. Verwerflich sind in erster Linie Abweichungen von

einem traditionalistisch-akademischen Kanon bzw. von dem, was Pierre Bourdieu als kleinbürgerlichen Kunstgeschmack bezeichnet (Kunst setzt eine künstlerische Ausbildung, bestimmte Techniken und Genres voraus, Kunst basiert auf Naturnachahmung, Kunst führt Traditionen fort usw.).⁷ Die Schwere der Verfehlungen – und mit ihnen die Bedeutung der insgesamt knapp 70 Kunstkarikaturen sowie der Karikaturisten – wird bereits anhand ihrer Farbgebung, ihrer Größe sowie ihrer Platzierung in den Heften augenfällig. Viertelseitige farbige Abbildungen und ganzseitige Kunstkarikaturen auf dem Cover und dem Rückumschlag von *Krokodil* waren keine Seltenheit. Zwar finden sich in *Ogoněk* etwas weniger Karikaturen, doch diese stammen durchweg von namhaften Karikaturisten und wurden oftmals großformatig abgedruckt. Sie alle bergen eine Fülle von klugen und hintersinnigen Details. Doch wie bereits bei Řešetnikovs Tafelkarikatur nehme ich im Folgenden keine ausführliche Bildanalyse vor, sondern stelle am Beispiel repräsentativer Karikaturen jene grundlegenden Topoi vor, die das visuelle Ideogramm ›Abstrakte Kunst‹ und mit ihm den Anti-Wertekanon im sowjetischen Satirekontext formen.

Abstrakte Kunst führt zu totaler Orientierungslosigkeit, sodass man nicht mehr weiß, wo oben und unten ist. Bestechende und überaus belustigende Beispiele, aus denen sich dieser Topos herleitet, sind zwei Karikaturen von Ivan Seměnov. Im längsformatigen Comic-Strip »In einer Abstraktionisten-Ausstellung«, abgedruckt auf einer Doppelseite zum Thema »Frankreich mit den Augen eines Karikaturisten« in *Krokodil* 7/1960 (Abb. 2), müht sich ein Betrachter redlich, ein abstraktes Gemälde zu verstehen. Er neigt sich nach links, er neigt sich nach rechts, er schaut durch seine Beine hindurch und macht sogar einen Handstand, um eine aufschlussreichere Betrachterposition einzunehmen. Schlussendlich versteht er durch diese Verrenkungen auch nicht mehr als vorher, doch zu allem Überfluss hat sich nun auch noch sein Gesicht in ein simultanansichtiges kubistisches Porträt verwandelt. »Ein Meisterwerk und seine Liebhaber« hat es in *Krokodil* 35/1962 sogar aufs Cover geschafft (Abb. 3). Ein abstraktes Gemälde eines *Stiljaga* (der sowjetischen Version eines US-amerikanischen *Beatniks*) in einem passend zur Leinwand bedruckten Hemd wird von einer Kommission, deren Mitglieder als Verständnishilfe ebenfalls einen Handstand machen, »Einstimmig ange nommen mit einer Enthaltung« (Seměnov 1962: Cover). Hier ist im Übrigen

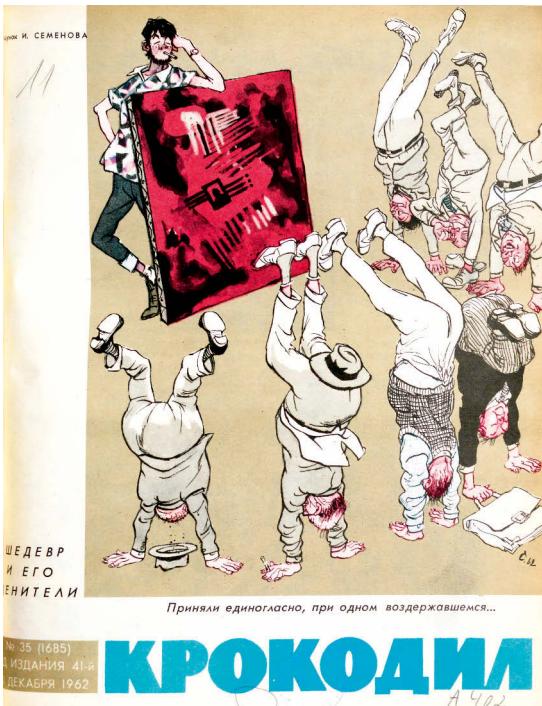
⁷ Vgl. Bourdieu (1987); speziell zum russischen Kunstgeschmack vgl. auch Frimmel (2015: 154–175).

Abbildung 2



nicht nur die abstrakte Kunst, sondern auch das Kommissionswesen in den sowjetischen Künstlerverbänden Gegenstand der Satire.

Abbildung 3



Abstrakte Kunst ist oftmals gar nicht als Kunst identifizierbar, sodass die Verwechslungsgefahr mit banalen Alltagsgegenständen groß ist. Besonders beliebt ist die Fehlidentifizierung von Feuerlöschnern, Wasserspendern, Evakuierungsplänen oder, wie »In einer Ausstellung amerikanischer ›Kunst‹ von Konstantin Eliseev in *Krokodil* 24/1952 (Abb. 4), von einem Lüftungsschacht. Ein Paar unterhält sich in einer Gemäldeausstellung mit einem Aufseher: »Was für ein origineller Zugang! Ein mutiger Umgang mit dem Thema. Sagen Sie, mein Bester, wer hat dieses Gemälde gemalt?« Das ist kein Gemälde, Sir, das ist die Lüftungsklappe.« (Eliseev 1952) Eliseevs Karikatur entstand nach einem Sujetvorschlag von V. Malkova aus der Oblast Kaluga und ist somit ei-

nes von mehreren Beispielen für Themenvorschläge, die von Lesern an die Redaktion geschickt wurden, worauf ich später näher eingehen werde.

Abbildung 4



Abbildung 5 und 6



Abstrakte Kunst ist ohne die Unterstützung durch die Kunstkritik(er) wertlos, was in der Karikatur »Im Ausland« von B. Seménov aus Leningrad (nicht zu verwechseln mit Ivan Seménov) in *Ogoněk* 45/1959 (Abb. 5) durch einen Handschlag zwischen Künstler und Kritiker – durch ein Loch in der Skulptur hindurch – besiegt wird: »Der Künstler zum Kritiker: ›Danke für Ihren wahrheitsgetreuen Artikel über mein Meisterwerk.‹« (Seménov 1959) Wenn, wie in diesem Fall, der Wohnort des Zeichners angegeben ist, handelt es sich beim Karikaturisten nicht um ein Redaktionsmitglied der Zeitschrift, was ebenfalls auf eine Leserzusendung hinweist.

Abstrakte Kunst wird, sofern sie in der Sowjetunion überhaupt vor kommt, durch westliche, genauer durch US-amerikanische Geheimdienste gefördert, wie es eine Karikatur von Boris Leo in *Krokodil* 10/1963 überdeutlich vor Augen führt (Abb. 6). Ein Geheimdienstagent, der an eine Figur aus US-amerikanischen Gangsterfilmen erinnert, hält dem hinter seinem abstrakten Gemälde stehenden *Stiljaga* eine riesige Brille der Marke US-Dollar mit schwarzen Gläsern vor die Augen. Schon der Titel des Gemäldes (und

auch der Karikatur) – »Arbat am Morgen. Empfindung Nr. 257/31« – ist ein ungelenker Versuch, sowjetische Landschaftsmalerei mit Bezeichnungen ungegenständlicher Kunstwerke zu verbinden. »Und da heißt es, ich hätte keinen eigenen Standpunkt in der Kunst!« (Leo 1963), richtet sich der Künstler trotzig gegen das gängige Vorurteil, abstrakte Kunst spiegele lediglich die Position der CIA wider, obwohl er – geblendet vom schnöden Mammon – nicht sieht, dass er von ausländischen Mächten gelenkt wird (auch wenn die ›East Coast magnates‹ wie die Rockefellers und die Vanderbilts die abstrakte Kunst deutlich stärker finanzierten als die CIA, Caute 2003: 552). Abstrakte Kunst dient außerdem der Geldwäsche und der Verschleierung dreckiger Geschäfte, wie in Eliseevs Karikatur »In einer Ausstellung«, die ganzseitig auf dem Rückumschlag von *Krokodil* 19/1948 abgedruckt wurde (Abb. 7): »Wenn Sie mich fragen, Mister, dann muss man diese Künstler unterstützen! Mit ihrer sauberen Kunst verschleiern sie unsere dreckigen Geschäfte« (Eliseev 1948), erörtert der vermutliche Galerist einem Geschäftsmann mit teuer gekleideter Gattin.

Abstrakte Kunst verunstaltet die Realität, ist der Wirklichkeit und dem Leben entfremdet, wodurch sie auch ihre Betrachter vom Leben entfremdet und außerdem für eine Entfremdung zwischen Künstler und Betrachter verantwortlich ist, was schlussendlich zur Isolation der Kunst von der Gesellschaft führt. In einer Karikatur von Evgenij Šukaev (nach einem Thema von P. Zor aus Engels) in *Krokodil* 4/1963 (Abb. 8) werden gleich mehrere Haken zu diesem Themenkomplex geschlagen. Zwei Upperclass-Damen unterhalten sich vor einem Kunstwerk im Wohnzimmer der einen: »Dieses Gemälde heißt ›Sturm über dem Atlantik‹. Gefällt's Dir?« ›Nicht übel. Aber ich habe es schon mal irgendwo gesehen, auch in genau dem gleichen Rahmen.‹« (Šukaev 1963) Eigentlich diente moderne Kunst (nicht nur) dem US-amerikanischen Geldadel als Erkennungszeichen für Luxus, Bildung und soziale Stellung (Glibaut 1997: 124). Doch indem die Damen das Waschbrett – als Duchamp'sches Readymade – nicht als solches erkennen, zeigen sie sich als von der Arbeit, vom Leben und letztendlich auch von der ›wahren‹ volkstümlichen Kunst entfremdet.

Abstrakte Kunst verbreitet ein deformiertes Menschenbild und treibt dadurch die Dehumanisierung der Welt und der Kunst voran. Manchmal geht dieser Topos mit dem der Entfremdung Hand in Hand, u.a. in einer Karikatur von Leonid Sojfertis, die in *Krokodil* 13/1953 erschien (Abb. 9). Ein Ehepaar, das sich durch seine Kleidung in die Kategorie »SS-Leute der Wall Street« (Anonym 1949), also in den US-amerikanischen Finanzadel, einordnen lässt,

Abbildung 7



ist in seiner Wohnung vor einem abstrakten Gemälde zu sehen. Er sagt zu ihr: »Für dieses Porträt von dir habe ich 10.000 Dollar bezahlt. Bitte versuch wenigstens, ihm ein bisschen ähnlich zu sehen!« (Sojfertis 1953)

Abstrakte Kunst basiert auf dem Zufall statt auf künstlerischem Vermögen, ist absichtslos, ist ein Unfall, eine Bildstörung, ein Kinderstreich, das Werk von Tieren. Vor allem der Zufallstopos wird oftmals in Form von Comic-Strips bzw. kleinen Bildergeschichten behandelt. Hier bekleckern Kinder zum Entsetzen der Künstler Leinwände, die anschließend bei Vernissagen als große Meisterwerke gefeiert werden. Oder der Inspirationslosigkeit wird durch einen Unfall Abhilfe geschaffen, wenn »Der künstlerische Erfolg des Mister Formalister« (Ganf 1952; Abb. 10) sich dadurch einstellt, dass der Künstler sich aus Unachtsamkeit mit seinem weißen Malkittel auf eine Farbpalette setzt. Das ausgeschnittene, auf Leinwand aufgezogene Stück Stoff beschert ihm

Abbildung 8 und 9



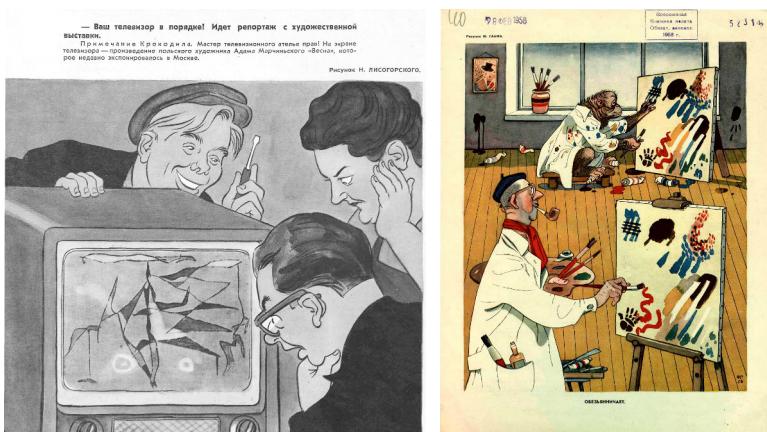
Abbildung 10



später noch eine hübsche Summe bei finanziertigen Käufern: »Es gäbe kein Glück, wenn das Unglück nicht geholfen hätte«, so der Untertitel der Karikatur von Julij Ganf in *Krokodil* 23/1952 in der Rubrik »Uncle Sam malt selbst« (»Djadja Sam risuet sam«). Immer wieder werden Bildstörungen durch die

ungegenständliche Gegenwartskunst thematisiert. Dass in einer Karikatur von Naum Lisogorskij in *Krokodil* 8/1959 (Abb. 11) der Name des konkreten Künstlers genannt wird, ist jedoch extrem selten. Hier ist ein Fernsehtechniker einem Ehepaar behilflich: »Ihr Fernseher ist in Ordnung! Es läuft eine Reportage über eine Kunstausstellung.« Anmerkung der Redaktion: Der Rundfunk- und Fernsehtechniker hat recht! Auf dem Fernsehbildschirm sieht man das Werk ›Frühling‹ des polnischen Künstlers Adam Marczyński, das unlängst in Moskau gezeigt wurde.« (Lisogorskij 1959) Was der Techniker jedoch nicht bemerkte: Marczyńskis Gemälde von 1956 wurde kopfüber gezeigt.

Abbildung 11 und 12



Unter den Tierkünstlern findet sich neben dem Boronali-Esel in erster Linie der Affe. Die abstrakten Gemälde des Schimpansen Congo, die dieser als verhaltensbiologische Experimente unter der Beobachtung des Zoologen und Surrealisten Desmond Morris anfertigte, waren damals weithin bekannt, ebenso die schon bei Rešetnikov thematisierten Fingerfarbenbilder der Schimpansin Betsy (wobei die ersten Affenbilder ironischerweise im vorrevolutionären Russland im Rahmen von Experimenten der Verhaltensforscherin Nadežda Ladygina-Kohts entstanden waren). Sie lieferten den Anlass für zahlreiche, auch internationale Karikaturen, u.a. für Ganfs »Er äfft ihn nach« (Ganf 1958), ganzseitig abgedruckt auf dem Rückumschlag von *Krokodil* 6/1958 (Abb. 12). Anstatt Alte Meister zu kopieren, um seine Technik und sein Auge zu schulen, kopiert der durch sein Barett und seinen Schal als Franzose gekenn-

zeichnete Künstler geistlos das »Geschmire« eines Affen. Künstler und Affe tauschen die Rollen: Der Künstler folgt in seiner Hinwendung zur Abstraktion dem falschen (tierischen, kulturosen) Lehrmeister Zufall und verwechselt dabei niederes Gekleckse mit hoher Kunst.

Abstrakte Kunst ist eine ansteckende (Geistes-)Krankheit, sie erzeugt Albträume, führt zu Schlaflosigkeit und bringt ihre Adepten in die Psychiatrie. Abstrakte Kunst nutzt die Betrachter unzulässigerweise als Co-Autoren. Abstrakte Kunst ist sinnentleert, es mangelt ihr an geistigem Inhalt sowie an Inspiration, und ihre Weltsicht ist unreflektiert, weswegen sie unverständlich, idiotisch und unmoralisch ist. Abstrakte Kunst führt zu Homosexualität. Die einzige Karikatur über abstrakte Kunst in *Krokodil* von einer Frau thematisiert interessanterweise Genderfragen. In *Krokodil* 21/1963 wurden einige Karikaturen von Gizi Szegő, einer Mitbegründerin des einzigen ungarischen Satiremagazins *Ludas Matyi*, als Gastbeitrag in der Rubrik »Vernissage« veröffentlicht. Auf ihrem »Abstraktionisten-Ball« (Abb. 13) unterhalten sich zwei aus geometrischen Elementen bestehende Figuren, die an Paul Klees Seiltänzer erinnern: »Darf ich Sie zum Tanz auffordern? ›Idiot! Sehen Sie denn nicht, dass ich auch ein Mann bin?« (Szegő 1963)

Abstrakte Kunst ist etwas Außerirdisches und mindestens so schädlich wie Religion. »Herr, hilf meinem Sohn, dem sündigen Abstraktionisten« (Syčev 1967), betet in einer Karikatur von Igor Syčev in *Krokodil* 15/1967 ein unbelehrbar religiöses Mütterchen mit Kopftuch vor einer Ikone, die allem Anschein nach von einem Kubisten angefertigt wurde (Abb. 14). Sowohl die ältere Generation der Gläubigen als auch die jüngeren Verehrer der abstrakten Kunst huldigen den falschen Götzen und haben, so die Botschaft, beide keinen Platz in der Sowjetgesellschaft.

In der abstrakten Kunst kommen abstruse, nicht-akademische Techniken und Materialien zum Einsatz. Zu diesem Topos liefert Ivan Semënov mit »Künstlerische Techniken« der Abstraktionisten« (Semënov 1960) in *Ogonëk* 1/1960 eine fast schon kunsthistorisch wertvolle Karikatur (Abb. 15). In einem Gemeinschaftsatelier werden Alltagsgegenstände und Essensreste auf die Leinwand genagelt (wie bei den Nouveaux Réalistes, insbesondere in Daniel Spoerris Fallenbildern, auf die noch weitere Karikaturen anspielen); es wird Farbe auf die Leinwand geschleudert (wie bei Jackson Pollock und dem Action Painting, Hemd und Frisur weisen den dazugehörigen Künstler auch als US-Amerikaner aus); einer der Künstler malt mit einem Staubsauger auf einer auf dem Boden liegenden Leinwand (ob Yves Klein oder Vladimir Slepjan

Abbildung 13 und 14



hier Pate standen,⁸ lässt sich nur spekulieren), ein anderer sprintet mit überdimensionalen farbgetränkten Bürsten an den Füßen über dieselbe Leinwand (bei dieser Technik könnte man an Kazuo Shiraga denken, wäre der Künstler nicht durch das Barett als Franzose eingeordnet und sein Vorbild folglich eher unter den Nouveaux Réalistes zu suchen); ein weiterer Künstler (der Pierre Soulages sein könnte) zieht mit einem überdimensionierten Pinsel breite Linien auf eine Leinwand, die vor ihm auf dem Boden liegt; wieder ein anderer turnt auf einer Leiter und versucht, riesige Zeitungsausschnitte auf eine Leinwand zu kleben (eine allgemeine Anspielung auf die im Sozialistischen Re-

⁸ Vladimir Slepjan entwickelte Mitte der 1950er Jahre in Moskau abstrakt-experimentelle malerische Techniken. Gemeinsam mit Jurij Slotnikov veranstaltete er beispielsweise Séancen in Simultanmalerei. Als künstlerische Utensilien dienten ihm – anscheinend bereits vor Klein – u.a. Flammenwerfer und Pumpen. 1958 emigrierte Slepjan nach Paris und bewegte sich dort im Kreis der Nouveaux Réalistes, bis er 1963 das Malen zugunsten des Schreibens (unter dem Pseudonym Eric Pid) aufgab. Siehe Kikodze (2018).

Abbildung 15

lismus verpönte Collage, das Sinnbild aller unzulässigen Techniken im Wertesystem des Sozialistischen Realismus);⁹ die einzige Frau steht – bezeichnend für den männlich dominierten Kunstbetrieb – zwar mit kennerhaftem Blick, aber dennoch untätig neben dem Geschehen. Die Akteure hantieren eher mit Handwerker- als mit Künstlerutensilien, und so grobschlächtig und wenig feinsinnig fallen die künstlerischen Ergebnisse in den Augen des Karikaturisten dann auch aus. Dennoch: Die Künstlerfiguren scheinen ihren Spaß zu haben, sodass sich das distanzierende Lachen gegenüber dem Gegner leicht in ein wohlwollendes, beinahe einführendes Lachen verwandeln konnte.

Diese sowjetischen Ressentiments gegenüber abstrakter Kunst stehen in einer langen Tradition. »Dass man ein neumodisches Gemälde auch verkehrt aufhängen, dass man eine Landschaft mit einem Porträt verwechseln kann [...], dass ein Maler selbst nicht mehr im klaren [sic!] darüber ist, was sein Bild eigentlich bedeutet«, wie Walter Stengel bereits 1917 schrieb (563), all das sind

⁹ Erläuterungen hierzu habe ich an anderer Stelle gemacht, siehe Frimmel (2015: 138–140).

seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gängige Stereotype angesichts des ›modernen‹ Bildes, das in internationalen Satiremagazinen wie *Fliegende Blätter*, *Journal amusant*, *Le Charivari* oder auch im *New Yorker* verhöhnt wurde.¹⁰ Doch nur in der Sowjetunion (und im NS-Deutschland, auf das ich hier nicht eingehe) war die Satire staatlich gelenkt und hatte einen umfangreichen Bildungsauftrag.

Die gerade herausgearbeiteten Topoi geben auch Aufschluss darüber, gegen welche Form von abstrakter Kunst – diesseits oder jenseits des Eisernen Vorhangs – sich die Karikaturen richten. Anhand bestimmter Indikatoren – u.a. Kleidung, Inneneinrichtung, Sprache, Orts- oder Währungsangaben – lassen sich die Szenen in den Karikaturen eindeutig bestimmten nationalen Kontexten zuordnen. Mal wird abstrakte Kunst in ihren Entstehungskontexten in Frankreich und den USA situiert (die russische Avantgarde existierte in der sowjetischen Kunstgeschichtsschreibung seit der Zentralisierung des Kulturbetriebs Anfang der 1930er Jahre nicht), mal sieht man ihre irregelityen Nachahmer in der Sowjetunion. Die Trennlinie ist deutlich sichtbar: Karikaturen in der verlängerten Stalin-Zeit zwischen 1947 und 1956 – dem Jahr, in dem die Sowjetunion zum ersten Mal nach zwei Jahrzehnten Abstinenz wieder an der Biennale di Venezia teilnahm – verhöhnen abstrakte Kunst und ihre Liebhaber im Westen: Neureiche, die Kunst nicht von einem Lüftungsschacht unterscheiden können oder mit ihr lediglich Geldwäsche betreiben wollen. In der Sowjetunion existierte vor der Geheimrede des Ersten Sekretärs des Zentralkomitees Nikita Chruščëv auf dem XX. Parteitag der KPdSU 1956 schlicht keine andere Kunst als die des Sozialistischen Realismus.

In der Tauwetter-Periode verschob bzw. verdoppelte sich das Ziel der Karikaturen. Ab 1957 wurden auch sowjetische Künstler aufs Korn genommen, die abstrakte Kunst zu schaffen bzw. nachzuahmen versuchten. Diese Verschiebung wurde durch den Abschluss verschiedener bilateraler Kulturaustauschabkommen eingeleitet, mit den USA beispielsweise seit 1958,¹¹ infolge derer wieder internationale Ausstellungen gezeigt wurden. Durch diese konnte hauptsächlich das Moskauer Publikum mit westlicher, bei

¹⁰ Vgl. hierzu u.a. Grosskopf (2016); Melly/Glaves-Smith (1977); *The New Yorker* (1970); Walter Stengel (1917); *Pour épater les bourgeois* (2012).

¹¹ Im Januar 1958 unterzeichneten die Sowjetunion und die USA das erste, auf zwei Jahre angelegte bilaterale Abkommen über einen Kulturaustausch, das sämtliche künstlerische Sparten sowie einen wissenschaftlichen Austausch umfasste. Vgl. Caute (2003: 31).

Weitem nicht nur abstrakter Kunst in Berührung kommen; darunter sind die Weltjugendfestspiele 1957, die *American National Exhibition in Moscow* (ANEM) 1959 oder eine Ausstellung britischer Kunst von Hogarth bis in die Gegenwart 1960. Die dort gezeigten Werke sollten einerseits als Vorbilder dienen, denen die sowjetischen Künstler nach einem Vierteljahrhundert der Abschottung nacheifern und an denen sich die Betrachter orientieren sollten, um im kulturellen Kräftemessen auf Augenhöhe zu sein. Andererseits war diese Aufbruchstimmung durch die Unsicherheit über die Grenzen des Möglichen getrübt. Seit der Gründung der Lianosovo-Gruppe 1957 und insbesondere seit der Manege-Affäre 1962 – jenem Skandal um die Jubiläumsausstellung anlässlich des 30-jährigen Bestehens des Moskauer Künstlerverbands MoSch, als Chruščëv experimentierfreudige Künstler als Päderasten (ein gängiges Schimpfwort, das eigentlich Schwule meint) und ihre Kunst als »geistige Pornografie« beschimpfte – manifestierten sich die abstrakten Geister, die durch den wiedereröffneten Kultauraustausch gerufen worden waren, mehr als deutlich im sowjetischen Kunstschaffen und damit auch in den Karikaturen. Allen Öffnungsbestrebungen zum Trotz sollte der Geist jedoch wieder zurück in die Flasche. Bis zum Ende der Tauwetter-Phase wurde daher in einer doppelten Adressierung auf dem Umweg über das Andere – die westliche abstrakte Kunst – auch das Eigene – sowjetische nonkonformistische Künstler, die an der Abstraktion Gefallen finden – kritisiert. Wichtig ist noch festzuhalten, dass die satirische Kritik an der westlichen abstrakten Kunst im Westen selbst so gut wie nicht rezipiert wurde, da die Zeitschriften außerhalb der Sowjetunion nicht vertrieben wurden. Es handelte sich also um einen recht einseitigen Informationskrieg gegen das Andere, der in erster Linie an der Heimatfront ausgetragen wurde.

Crashkurs in westlicher Gegenwartskunst

Die Bildsatiren stellen auf humorvolle Art die Unsinnigkeit und Wertlosigkeit der karikierten Kunst heraus. Hierbei nennen sie, wie bereits erwähnt, größtenteils keine Namen (obwohl viele Werke westlicher Künstler als Bildvorlagen zu erkennen wären, wenn man sie denn kennen würde). Bezeichnungen von künstlerischen Strömungen, Namen von Künstlern und Werktitel finden sich stattdessen in den satirisch-propagandistischen Artikeln sowie in den abgedruckten Reproduktionen, um der sowjetischen Leserschaft zumindest im Groben zu vermitteln, wer all diese »Kunst-Scharlatane« (Anonym 1963c;

Anonym 1964a) waren, deren »Ästhetisierung des Hässlichen« (Viktorov 1965: 32) sie verachten sollten. In Serien wie »Uncle Sam malt selbst«¹², die zwischen 1948 und 1954 in *Krokodil* erschien, wird den Lesern eingebläut, dass die westliche Kunst ein von »Menschenfressern« (Anonym 1949), »Vergewaltigern« (Nikolaev 1964) und »Kunst-Knochenbrechern« (Anonym 1949) losgetretener »schizophrener Wahn« (Anonym 1964c) sei, »materialisierte Fieberfantasien Geisteskranker« (Anonym 1954) und »Halluzinationen unter Drogeneinfluss« (Jur'ev 1963). Sie »sät Verwirrung und Verzweiflung in den Seelen« (Limanovskaja 1949), diene als »Mittel zur Verblödung der Massen« (Anonym 1954), die »in Ekstase vor einem Müllhaufen« (Anonym 1963a) erstarren. Abstrakte Kunst verherrliche den Sadismus, rufe Kriegsneurosen hervor (Golubev/Borodulin 1963: 20f.) und führe jene, die sich ihr anschließen, in den »Sumpf des Obskuratorismus« (Anonym 1964c). Sie sei zu »zehn Prozent reiner Idiotismus und zu neunzig Prozent Gaunerei« (Grigor'ev 1957). Die Rhetorik der späten 1940er und frühen 1950er Jahre erinnert in diesem komprimierten Überblick noch stark an das brachiale, blutrünstige Vokabular der Zeit des Großen Terrors 1936–1938. Nach Stalins Tod mit Beginn des Tauwetters wird eher gegen Geisteskranke, Scharlatane und Betrüger gehetzt. So sollte die sowjetische Bevölkerung vor einer Infizierung mit dem »Pestbazillus des Faschismus« (Limanovskaja 1949) geschützt werden.

Doch auf dem Umweg über die spottende Textsatire wurde interessanterweise auch ein erstaunlich umfangreiches Wissen über jene Formen der Kunst vermittelt, die jenseits des Eisernen Vorhangs en vogue waren.¹³ In dem nun folgenden imaginären, ausführlich bebilderten Lexikon westlicher

12 Der lautmalerische Titel (»Djadja Sam risuet sam«) spielt auf die Verlagerung des Zentrums des Kunstmarkts von Paris nach New York an. In der ersten Folge dieser lockeren Reihe wird dies auch deutlich thematisiert: »Amerikanische Geschäftsleute, das wissen wir, bringen es fertig, ihren Hang zu schmutzigen Geschäften mit der Liebe zur wahren Kunst zu vereinen. Sie kaufen in Paris nicht nur alte Politiker auf, sondern auch neue Werke der formalistischen Malerei und Skulptur. Mittlerweile müssen die amerikanischen Millionäre übrigens nicht mehr so weit zu den formalistischen Meisterwerken reisen. Man stellt sie nun auch in Amerika selbst her. Wie schon gesagt: »Uncle Sam malt selbst.« (Anonym 1948: 10)

13 Woher genau dieses Wissen stammt, lässt sich schwer rekonstruieren. Manche Künstler und Journalisten durften reisen und berichteten möglicherweise aus eigener Anschauung. In seltenen Fällen wird ein Artikel aus einer westlichen Zeitung abgedruckt. Teilweise werden konkrete Kataloge und Bücher genannt, aus denen die Abbildungen angeblich stammen (was nach meiner Überprüfung meistens stimmt), oder Ausstellungen, in denen die Kunstwerke zu sehen gewesen sein sollen (wobei die Titel- und

ungegenständlicher Kunst des 20. Jahrhunderts gebe ich nur jene Namen und Bezeichnungen wieder, die tatsächlich in den Artikeln genannt werden, um möglichst genau nachzuvollziehen, welche Informationen auf diesem Weg weitergegeben wurden.

Die Leser erfahren vom Surrealismus, sehen mit Autornamen und Werktitel versehene Arbeiten von André Masson, Frederick Edward McWilliam und Man Ray, erhalten eine ausführliche Bildbeschreibung zu einem Gemälde von Federico Castellon und verfolgen zwischen 1949 und 1965 das künstlerische Schaffen des »Supersurrealisten« (Anonym 1950) Salvador Dalí. In einem Artikel in *Krokodil* verweist die Autorin auf ein abgebildetes

»характерная картина Сальвадора Дали, пожалуй, наилуче преуспевающий из американских художников, которые спекулируют на «сумасшедшем». Название картины — «Мягкий автопортрет». На других полотнах тоже в основном воплощён бред сумасшедших. Вот существа, у которых вместо голов — бублики, вот женщины с руками на шарнирах, криворогие, безглазые чудища.« (Limanovskaja 1949)

»charakteristisches Gemälde von Salvador Dalí, wohl einer der erfolgreichsten amerikanischen Künstler, die auf Verrücktheiten setzen. Das Gemälde trägt den Titel ›Weiches Selbstbildnis‹ [mit gebratenem Speck, 1941, S.F.]. Die anderen Gemälde zeigen ebenfalls in erster Linie Unfug von Geisteskranken. Da sind Wesen, die statt Köpfen Teigkringel haben, oder Frauen mit Scharnieren statt Handgelenken — schiefmündige, augenlose Ungeheuer.«

Informel bzw. Tachismus oder Lyrische Abstraktion – in den Textsatiren als »Aktionsmalerei (živopis' dejstvija) bezeichnet, was heutzutage der offizielle russische Terminus für Action Painting ist – wird in *Krokodil* zwar nicht durch Werke bebildert, aber dafür umso ausführlicher beschrieben. Jerzy Kujawski sei »berühmt dafür, dass er zehn Gemälde gleichzeitig malt. [...] Der bekannteste Künstler der Aktionsmalerei ist Georges Mathieu, der manchmal sogar beim Fahrradfahren zeichnet.« (Buchwald 1962)¹⁴ Und weiter in *Ogoněk*, ver-

Jahresangaben oft etwas durcheinandergeraten). Hier ist noch weitere Forschungsarbeit zu leisten.

¹⁴ Bei diesem Artikel handelt es sich um einen leicht gekürzten, im Wortlaut aber unveränderten Abdruck von Buchwalds Artikel »Instant Masterpieces« aus der *Washington Post* vom 4.02.1961. Gemeinsam mit dem Artikel von Manfred Bartz (1962) ist dies der einzige Wiederabdruck aus der ausländischen Presse.

sehen mit Karikaturen von Rešetnikov: »Mathieu brüstet sich damit, dass er in irgendeinem New Yorker Keller vierzehn große Gemälde binnen drei Stunden gemalt hat.« (Rešetnikov 1963: 32)¹⁵ Wieder zurück zu *Krokodil*: »Doch diesen Geschwindigkeitsrekord bricht der griechische Künstler [Thanos, S.F.] Tsingos, berühmt dafür, dass er an einem einzigen Abend zwanzig Gemälde gemalt hat. Aber er ist sehr bescheiden und meint, dass von diesen zwanzig lediglich zwei als Meisterwerke bezeichnet werden können.« (Buchwald 1962)

Abbildung 16



Zahlreiche Abbildungen u.a. der Werke von Willem de Kooning, Herbert Ferber, Fritz Glarner, David Hare, Hans Hofmann, Kenzo Okeda, Ray Parker, David Smith, Marc Tobey und natürlich Jackson Pollock vermitteln den sowjetischen Lesern Informationen über den Abstrakten Expressionismus (Abb. 16). Sie erfahren in *Ogoněk* – in einem Artikel von Rešetnikov, der aus Jean Paulhans *L'art informel* zitiert –, dass die Anhänger dieser Kunstrichtung

»поливают краской из тюбиков, спринцовок или банок положенный на пол холст. Скорее можно сказать, что они обрызгивают, а не рисуют. Когда полотно покрывается краской, художник спускается со своего места. Он принимается топтать холст ногами, мять его, бить колотушкой или шиной. Затем он ставит картину на ребро, и краски растекаются по ней

15 Bei diesem Artikel handelt es sich um eine Auskopplung aus Rešetnikovs gleichnamigem, reich illustriertem Buch aus demselben Jahr.

как попало. У этих странных картин нет ни верха, ни низа, ни правой, ни левой стороны.« (Rešetnikov 1963: 32)

»Farbe aus Eimern auf Leinwände, die auf dem Boden liegen, gießen, Farbe direkt aus der Tube darüber ausdrücken oder sie aus Sprühflaschen darauf sprühen. Eigentlich malen sie nicht, sondern sie kleckern. Sobald die Leinwand mit Farbe bedeckt ist, steigt der Künstler von seinem Hochsitz herunter. Er trampelt auf der Leinwand herum, zerknüllt sie, prügelt mit einem Schläger oder einem Reifen auf sie ein. Danach hebt er sie hoch, und die Farben verlaufen, wie es gerade kommt. Bei diesen seltsamen Gemälden gibt es kein oben und kein unten, kein links oder rechts.«

Über den Nouveau Réalisme liest man in den satirischen Artikeln besonders viel. Prominent wird Arman in *Krokodil* beleuchtet: »Er sammelt den unterschiedlichsten Müll und stellt ihn in gläsernen Aquarien, Vasen oder Tassen aus. Eine seiner Skulpturen war ein mit defekten elektrischen Rasierapparaten gefülltes Aquarium, eine andere eine Vase mit Spielzeugpistolen, eine dritte eine bis zum Rand mit alten Weckern gefüllte Vase.« (Buchwald 1962) Über César heißt es in *Ogonëk*, er »bearbeitet« Autos in einer Presse und verwandelt sie in Parallelepipede mit dem Gewicht von einer Tonne. Er signiert sie und verkauft sie als Skulpturen. Neben der Presse arbeitet er noch mit dem Schweißgerät und mit anderen Maschinen.« (Viktorov 1965) Niki de Saint Phalle ist ebenfalls in *Ogonëk* mit einem Gewehr vor einer Zielscheibe zu sehen (Abb. 17): »So erschafft die Französin Niki de Saint Phalle ihre sogenannten Kunstwerke. Die Künstlerin befestigt Ballons mit Farbe an einer Leinwand und schießt anschließend mit einer Waffe auf sie.« (Anonym 1966) Von Tinguely heißt es als Kommentar zu einem Foto von ihm und einer seiner Maschinen: »Der Schweizer Jean Tinguely hat sogenannte ›Métamatic-Maschinen‹ erfunden, die abstrakte Zeichnungen fabrizieren.« (Anonym 1959) Auch Yves Klein fehlt nicht. Über ihn steht neben einem Foto in *Ogonëk*:

»Парижский художник Ив Клейн решил, например, что натурщики играют слишком пассивную роль в его творчестве. Нельзя ли побробовать писать не натуру а >натурой? Намазать краску на тело натурщицы, проволочить ее по брошенному на пол полотну – и >произведение< готово! На снимке читатель может увидеть >творческую< лабораторию Ива Клейна и полученный результат.« (Anonym 1960)

»Der Pariser Künstler Yves Klein war zum Beispiel der Meinung, dass Akte in seinem Werk eine zu passive Rolle spielen. Warum nicht mal anstatt *das Aktmodell mit dem Aktmodell* malen? Nur schnell Farbe auf den Körper des Modells auftragen, es über die auf dem Boden liegende Leinwand ziehen, und fertig ist das ›Meisterwerk! Auf dem Foto kann der Leser einen Einblick in das ›künstlerische‹ Labor von Yves Klein erhalten und das fertige Resultat sehen.«

Abbildung 17 und 18



Selbst K.R.H. Sonderborg wird nicht vergessen: »Anstatt seinen Gemälden Titel zu geben schreibt der deutsche Künstler Sanderberg [sic!] lediglich die Zeit, die er für ihre Herstellung gebraucht hat, darauf. Sein beeindruckender Nennwert liegt bei 15 Minuten.« (Buchwald 1962)

In den späten 1940er und frühen 1950er Jahren war Stuart Davis als Proto-Pop-Künstler ein beliebtes Ziel textsatirischer Angriffe in *Krokodil*, das seine Kunstwerke und auch ihn selbst mehrfach abbildete:

»Заодно со всеми – довольно многочисленными – американскими абстракционистами, сюрреалистами, натуралистами, примитивистами, конструктивистами и т.д. и т.п. Дэвис хочет при щедрой поддержке реакционных кругов США превратить искусство в средство одурманивания масс. Чтобы скрыть это, он не устает утверждать: «Я рисую то, что вижу

в Америке... Я настоящий американец.« Но каждому ясно, что перед ним один из осыпаемых долларами мастеров кисти и резца.» (Anonym 1954)

»Ebenso wie die anderen, sehr zahlreichen amerikanischen Abstraktionisten, Surrealisten, Naturalisten, Primitivisten, Konstruktivisten usw. usf. möchte Davis mit der großzügigen Unterstützung reaktionärer Kreise in den USA Kunst in ein Mittel zur Verblödung der Massen verwandeln. «Ich male, was ich in Amerika sehe ... Ich bin ein echter Amerikaner.« Doch jedem ist klar, dass wir einen unter Dollarscheinen begrabenen Meister des Pinsels und Meißels vor uns haben.«

Mitte der 1960er Jahre stand dann Robert Rauschenberg im Fokus der Aufmerksamkeit (Abb. 18):

»Известно, что в тифозном, горячечном бреду человеку может присниться всяческая чертовщина. [...] Мы не знаем, давно ли перенес тиф американский художник-авангардист Раушенберг. Во всяком случае, по его картине »Постель«, репродукцию которой мы печатаем, вы имеете возможность убедиться, что художник творит в состояние горячечного бреда. Собственно говоря, картиной это назвать трудно. Картины пишут на холсте, а эта написана на простыне, на подушке и на одеяле. Дело в том, что Раушенберг взял настоящую постель, перемазал ее масляными красками – и выставил на всеобщее обозрение.« (Anonym 1964b)

»Man weiß ja, dass man bei Typhus im Fieberwahn manchmal von allerlei Teufelszeug träumt. [...] Wir wissen zwar nicht, wie lange es her ist, dass der amerikanische Künstler-Avantgardist Rauschenberg eine Typhus-Erkrankung überstanden hat. In jedem Fall haben Sie anhand seines Gemäldes »Bett« [1955, S.F.], dessen Reproduktion wir hier abdrucken, die Möglichkeit, sich davon zu überzeugen, was der Künstler im Fieberwahn erschafft. Eigentlich kann man das nur schwerlich als Gemälde bezeichnen. Gemälde malt man auf Leinwand, aber das hier wurde auf einem Bettlaken, einem Kissen und einer Decke gemalt. Die Sache ist die, dass Rauschenberg ein echtes Bettlaken genommen, es mit Ölfarben beschmiert und dann zur öffentlichen Bewertung ausgestellt hat.«

In den Jahren dazwischen schwirren Namen und Werkabbildungen durch die Textsatire wie u.a. Constantin Brancusi, Marcel Duchamp, Paul Klee, Jacques Lipchitz, HAP Grieshaber, László Moholy-Nagy, Umberto Mastroianni, Henry

Moore, Louise Nevelson, Ad Reinhardt, Sarah Jeanette Jackson, Thomas Wilfred oder John Cage.

So reißerisch-giftig der Ton in den Artikeln auch durchgängig sein mag: Die Namen der Künstler stimmen (wenn auch mit einer gewissen Unschärfe durch die Übertragung in kyrillische Buchstaben), im Gros der Fälle auch die Titel, und die Beschreibungen entsprechen weitgehend den tatsächlich angewandten künstlerischen Techniken. Blendet man also die tendenziöse Rhetorik aus, dann sind die Kunstwerke und künstlerischen Positionen längst nicht so satirisch-überzogen und verfälschend dargestellt, wie man vielleicht annehmen könnte (auch wenn sie durch Adjektive wie »sogenannt« in besserer Geheimdienstmanier als Nicht-Kunst diskreditiert werden). Auch spiegelverkehrt oder kopfüber abgedruckte Reproduktionen und Farbabweichungen sind bei Weitem kein Privileg der sowjetischen Satire und kommen ohnehin eher selten vor, ebenso wie Falschangaben hinsichtlich der Materialien. Im Fall des Malers und Bildhauers David Smith führt die Fehlinterpretation – wohl aus Unkenntnis, vielleicht aber auch aus Unachtsamkeit – kurioserweise sogar zu einer exakten Interpretation seines künstlerischen Zugangs. Seine Arbeit (mit dem tatsächlichen Titel) »Twenty Four Greek Y's« von 1950 (und dem erfundenen Untertitel »Es ist nicht wichtig, dass das irgend etwas bedeutet«) ist kein Gemälde, wie in *Krokodil* 24/1951 behauptet (Anonym 1951), sondern eine sehr flache Stahlskulptur (Abb. 19, 2. v. l.). Allerdings begreift Smith seine Skulpturen als Fortführung der Malerei mit anderen Mitteln, wodurch man fast den Eindruck erhalten könnte, es mit kunsthistorischer Kennerschaft zu tun zu haben, wenn man sich nicht so (relativ) sicher sein könnte, dass es hier um Diffamierung geht.

Text- und Bildsatire sind, wie schon erwähnt, auf vielfältige Weise miteinander verknüpft. Die in den Artikeln ausführlich beschriebenen und kommentierten Techniken und Verfahren des Abstrakten Expressionismus und des Nouveau Réalisme liegen z.B. einigen der schönsten und geistreichsten Kunstkarikaturen zugrunde, sodass die Leser höchstwahrscheinlich Bezüge herstellen konnten. Manchmal wandern die abstrakten Künstler auch direkt aus den Fotografien in die Karikaturen, um dort einen Typus, eine Darstellungskonvention zu begründen. Nachdem in *Ogoněk* 25/1960 ein Foto des »siebenundzwanzigjährigen William Morris aus Los Angeles«¹⁶ abgedruckt worden war (Abb. 20), erschien ein paar Monate später in *Krokodil* 29/1960 Šukaevs

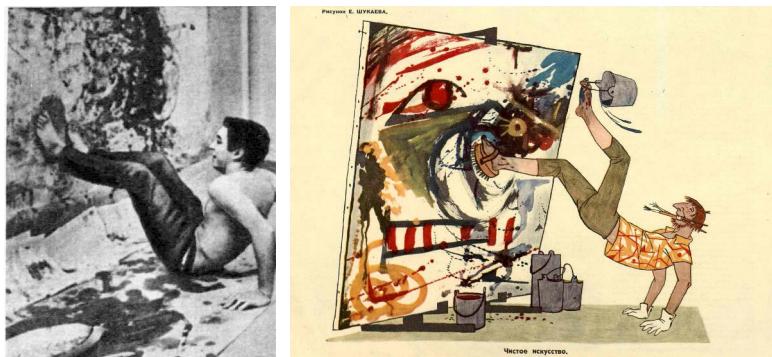
16 Anonym (1960). Dieser William Morris ist einer der wenigen Künstler, deren Identität ich bislang nicht verifizieren konnte.

Abbildung 19



blaupausenhafte zeichnerisch-karikaturistische Übersetzung »Reine Kunst« (Abb. 21) und festigte damit den Typus des dilettantischen Fußmalers, der ein Jahr zuvor bereits bei Rešetnikov angedeutet worden war.

Abbildung 20 und 21



Bemerkenswerterweise ist die in den Artikeln lächerlich gemachte und abgekanzelte ›freie‹ Kunst die gleiche, der auch die ›freie‹ Welt oftmals ähnlich skeptisch gegenüberstand. Propaganda gegen ungegenständliche Kunströmungen war im Kalten Krieg weit verbreitet, wenn auch die negativen Eigenschaften, die der Kunst zugeschrieben wurden, variierten. Während ab-

strakte Kunst in der Sowjetunion als Ausgeburt des Westens galt, als »Symbol der ausbeuterischen kapitalistischen Gesellschaft im Zustand ihrer Verwesung« (Bidstrup 1963), galt sie in den USA insbesondere in der McCarthy-Ära etwa zwischen 1947 und 1956, in der das Komitee für unamerikanische Umtriebe seine aggressivsten Kampagnen lancierte, als kommunistische Waffe der Russischen Revolution (vgl. Dondero 1949: 14). Der Republikaner George Anthony Dondero tat sich diesbezüglich besonders hervor und führte einen regelrechten Feldzug gegen alles, was er unter ›fremder‹ Kunst verstand. Er hielt moderne Kunst allgemein für eine Moskauer Verschwörung mit dem Ziel, den Kommunismus in den USA zu verbreiten (Hofstadter 1963: 14-15). In einer Rede vor dem Repräsentantenhaus erklärte er 1949: »Cubism aims to destroy by designed disorder. Futurism aims to destroy by the machine myth. [...] Dadaism aims to destroy by ridicule. [...] Abstractionism aims to destroy by the creation of brainstorms. Surrealism aims to destroy by the denial of reason.« (Dondero 1949: 14) In einem Interview mit der Journalistin Emily Genauer führte er Mitte der 1950er Jahre auch für ein breites Publikum aus:

»Modern art is Communistic because it is distorted and ugly, because it does not glorify our beautiful country, our cheerful and smiling people, and our material progress. Art which does not glorify our beautiful country in plain, simple terms that everyone can understand breeds dissatisfaction. It is therefore opposed to our government, and those who create and promote it are our enemies.« (Merryman et.al. 2007: 645)

Außerhalb der zeitgenössischen Kunswelt, des New Yorker Museum of Modern Art oder Peggy Guggenheims Museums-Galerie Art of This Century, wurde in den USA letztlich der gleiche Anti-Wertekanon etabliert wie in der Sowjetunion, weil Kunstgeschmack sich im Gegensatz zu Kunstdoktrinen eben nicht so leicht politischen Ideologien zuordnen lässt, wie insbesondere die Förderlogik im Kalten Kriegs es glauben machen wollte.¹⁷

¹⁷ Beste Beispiele hierfür sind zum einen die russische Avantgarde bzw. der Konstruktivismus und die Produktionskunst, die sich durch ihre Institutionalisierung in den WChUTEMAS in den 1920er Jahren anschickten, leitende Kunstströmungen in der Sowjetunion zu werden, bevor diese Aufgabe schließlich dem Sozialistischen Realismus zufiel und zum anderen der Expressionismus, der als originär deutsche Bewegung eine Zeitlang Chancen hatte, die künstlerischen Maßstäbe im NS-Deutschland zu setzen, bevor eine romantisch-realistische Kunst den Ton angab.

Im Gegensatz zum US-amerikanischen oder auch zum europäischen Publikum verfügte der Großteil der sowjetischen Leserschaft jedoch nicht über die Möglichkeit zur eigenen Anschauung dieser »zerstörerischen« Kunst. Der Anteil jener, die die Moskauer Ausstellungen westlicher Kunst Ende der 1950er und zu Beginn der 1960er Jahre mit eigenen Augen gesehen haben, dürfte verschwindend gering gewesen sein. Es war ihnen daher kaum möglich zu unterscheiden, was wirklich existierte und was ausgedacht war, ob beispielsweise der (von einem DDR-Satiriker beschriebene) erfolglose Düsseldorfer Künstler Helmut Rostbüchse, der aus einer beschmutzten Tischdecke im Restaurant ein teures Kunstwerk macht (Bartz 1962), realer war als der »Koch-Abstraktionist« Daniel Spoerri, der unter den Augen »des erstaunten Publikums auf die blütenweiße Tischdecke Teller, Gläser, Saucieren, Salatschüsseln, Aschenbecher« kippt, um hiernach den »sich infolge dieser wenig raffinierten Operation auftürmenden Berg aus Essensresten und Zigarettenkippen« (Anonym 1963b) mit Universalkleber zu übergießen. Dennoch ergibt sich in der Zusammenschau von Artikeln, Originalabbildungen und Porträtfotos der Künstler ein erstaunlich breit angelegter und faktenbasierter Crashkurs in westlicher Gegenwartskunst – wenn auch in erster Linie zu Abschreckungszwecken –, sodass ich sogar von einer alternativen oder auch parallelen Kunstgeschichtsschreibung in Satireform sprechen möchte.¹⁸

Information durch Desinformation

Durch die sowjetische Bildsatire wurde die grafische Konstruktion von Ideologie betrieben (Etty 2019: 7). Indem Karikaturen einen »komplizierten politischen Gedankengang in ein überraschendes und einprägsames Bild« (Gombrich 1984: 388) komprimierten, wurden, wie ich gezeigt habe, visuelle Codes zur Identifizierung und Kategorisierung eines kulturellen Feindbilds geschaffen. Das gilt für Karikaturen über abstrakte Kunst ebenso wie für alle anderen Karikaturenthemen. Bild- und Textsatire arbeiteten Hand in Hand bei der systematischen Abwertung der abstrakten Kunst. Hier wurde der unzulässige Kunstbegriff in der breiten Bevölkerung durch die Etablierung und stetige Wiederholung bestimmter Schemata und Topoi eingeübt und verinnerlicht,

¹⁸ In den Parteidiktaturen des Ostblocks fand Kunstgeschichtsschreibung über zeitgenössische Strömungen oft auf Umwegen statt, in Ungarn beispielsweise in den Geheimdienstakten. Siehe hierzu Krasznahorkai (2019).

hier wurde ein Anti-Wertekanon der Kunst in Karikaturen, also durch eine spezifische Form der Kunst, herausgebildet, geformt und gesteuert.¹⁹ Das funktionierte jedoch nur, weil durch die Verfemung und Verhöhnung der abstrakten Kunst gleichzeitig Informationen über die diskreditierte Kunst vermittelt wurden. Jedes Zerrbild ist schließlich seinem Vorbild verpflichtet, wie Werner Hofmann es formuliert (Hofmann 1984: 358). Durch die sowjetische Satire wurde abstrakte Kunst eben nicht nur geschmäht, sondern es wurde auch Interesse an ihr geweckt. Diese Form der (Anti-)Wissensvermittlung unterzog also keinesfalls nur die »bourgeoise Kultur des Westens einer Kritik, indem sie ihre ideelle Nichtigkeit und ihre Entartung« (Orgbjuro ZK KPdSU(b) 1948) zeigen sollte, wie es der Beschluss Nr. 375 des Organisationsbüros des ZK der KPdSU(b) über die Zeitschrift *Krokodil* 1948 vorsah. Zusätzlich entwickelte sie eine ausgesprochen subversive Seite, indem Informationen über westliche abstrakte Kunstströmungen und auch konkrete Künstler durch (vordergründige) Desinformation vermittelt wurden. Diese Doppellogik der Hasskritik, insbesondere ihre affirmative Funktion, ist im Tauwetter besonders stark ausgeprägt. Durch die (aus-)lachende Abwertung findet gleichzeitig eine Aufwertung statt, die sowohl in der Produktion als auch in der Rezeption geschieht.

Zunächst zur Produktion: Kunstkarikaturen stammen überwiegend von den anerkannten Meistern ihres Fachs, die teilweise über mehr als ein halbes Jahrhundert das visuelle Vokabular der sowjetischen Satire bestimmten. Neben den bereits erwähnten Boris Efimov, Leonid Sojfertis, Julij Ganf, Konstantin Eliseev, Ivan Semenov, Evgenij Šukaev, Boris Leo und Fjodor Rešetnikov sind außerdem Konstantin Rotov oder das Trio Kukryniksy (Michail Kuprijanov, Porfirij Krylov und Nikolaj Sokolov) zu nennen, die wie auch Rešetnikov als Maler zu Ruhm, Ehr und Stalinpreisen gelangt waren. Dementsprechend waren die Bildkompositionen jeweils sehr durchdacht und die künstlerische Ausführung beinahe schon malerisch. Wenn nun unionsweit bekannte, anerkannte und geschätzte Künstler im Medium der Zeichnung und manchmal auch der Malerei, die beide zum klassischen akademischen Technik-Kanon zählen, verfemte, verpönte und verachtete abstrakte Kunst zeichnen, dann geht damit eine – aller Wahrscheinlichkeit nach unbeabsichtigte – Aufwertung und sogar eine gewisse Legitimierung

¹⁹ Die Herausbildung eines positiven Kunstgeschmacks und -verständnisses war den einschlägigen Fachzeitschriften wie u.a. *Iskusstvo*, *Chudožnik* oder *Dekorativnoe iskusstvo SSSR* vorbehalten, wobei in *Ogoněk* beides nebeneinander existierte.

des karikierten Gegenstands einher (im Gegensatz beispielsweise zu Karikaturen über den Literatur- und Theaterbetrieb, Architektur oder Musik, wo diese Mediengleichheit entfällt). Durch die Karikaturen wird die verbotene Kunst eben nicht nur negativ kritisiert, sondern überhaupt erst den breiten Lesermassen zugänglich gemacht, inhaltlich und formal durchgearbeitet und so zur Rezeption freigegeben. Bei unzähligen Lesern wurde durch die Kunstarikaturen überhaupt erst das Interesse an abstrakter Kunst geweckt, von der sie ohne die Karikaturen möglicherweise nie erfahren hätten (Sokolovskaja 2013; Ponomarenko 2020). Auch die Karikaturisten selbst, darunter der eingangs indirekt zitierte Rešetnikov, fanden (unerlaubterweise) Gefallen am Objekt ihres Spotts, und die Karikaturen wurden ebenso zur Inspirations- und Informationsquelle für das Kunstschaffen nonkonformistischer Künstler wie u.a. Yuri Albert.

Und nun zur Rezeption, die ihrerseits wieder zur Produktion führte: Durch den Anti-Wertekanon sollten die sowjetischen Leser – die »politisch reifen Schichten der Arbeiterschaft« (Stykalin/Kremenskaja 1963: 112) – das Sehen lernen. John Etty schreibt hierzu in seinen aufschlussreichen Untersuchungen zu politischen Karikaturen in der Sowjetunion (worunter er im Gegensatz zu mir ausschließlich Karikaturen versteht, die sich mit Tages- und internationaler Politik beschäftigen): »*Krokodil* performed acts of revelation – exercises in seeing – intended to improve readers' visual literacy by modelling a self-conscious performance of seeing satirically.« (Etty 2019: 206) Indem die Bildsatiren das satirische Sehen als etwas präsentierten, das von Heft zu Heft durch die stetige Wiederholung der immer gleichen, wenn auch immer wieder abgewandelten Motive eingeübt werden konnte und sollte, stärkten sie die visuelle Alphabetisierung der Bevölkerung. Hierin liegt laut Etty auch ein subversives Moment: »*Krokodil*[’s satire] taught a kind of X-ray vision, and was a thinking tool for rationalizing divergence between rhetoric and visual experience.« (Ebd.: 4) Unter Umständen wurden auf diese Weise höchst ambivalente Botschaften vermittelt, sodass die Leser ihre eigenen Schlussfolgerungen daraus ziehen konnten, die möglicherweise von der offiziellen Ideologie abwichen (ebd.: 183). Nicht ohne Grund nennt Etty *Krokodil* auch einen »trickster« (ebd.: 88).

Die moralischen Lektionen, die die Bildsatiren erteilen, erreichen ihre Wirkung ganz wesentlich durch das Vergnügen, das die Rezipienten bei der Betrachtung empfinden, wenn eine gelungene Karikatur ihr Sujet elegant und pointiert ausformuliert (Gombrich 1984: 388). Das Lachen, das die Karikatur per se als Reaktionsmechanismus vorgibt, ist daher in meinen Augen

eine weitere zentrale Kippfigur in der sowjetischen Rezeption von Karikaturen über abstrakte Kunst. Angelegt ist es zweifellos als satirisches, zerstörerisches Lachen dem absoluten Feind gegenüber. Doch Sehen war insbesondere in *Krokodil* kein passiver Prozess und die Leser nicht nur untätige Rezipienten. Da die Redaktion eine intensive Leserbindung betrieb, gingen unzählige Vorschläge für Themen oder sogar eigene Karikaturen von Abonnenten bei ihr ein (Stykalin, Kremenskaja 1963: 183), wofür ich bereits einige Beispiele angeführt habe. Sehen wurde so zu einem aktiven und partizipativen Prozess, durch den sich das zerstörerische Lachen – vermutlich unfreiwillig – in ein karnevalesskes, schöpferisches Lachen im Bachtin'schen Sinn verwandeln konnte. Durch die Partizipation an der Herstellung des Lachens wurde eine Werte-Umkehr eingeleitet: Damit die Leser selbst Sujets zur Lächerlichmachung abstrakter Kunst vorschlagen konnten, mussten sie sich vorher eingehend mit den Funktionsmechanismen und der Bildsprache dieser Kunst, wie sie in den Kunstkarikaturen und den satirischen Artikeln vermittelt wurde, beschäftigen. Sie mussten zunächst gedanklich und künstlerisch-praktisch durcharbeiten, was sie in einem zweiten Schritt diffamieren sollten, und erfanden bei dieser Gelegenheit das Objekt der Diffamierung immer wieder neu, verbreiteten und vervielfältigten es. Die Rezipienten wurden zu Produzenten. Durch diese dialogische und co-kreative Produktion (Etty 2019: 104)²⁰ übten sie jene künstlerische Ideologie, die ihnen vorgeführt wurde, ein, beeinflussten sie aber auch durch ihre eigenen Vorschläge und Ideen. Indem die Leser das, was sie abzulehnen angehalten waren, selbst karikierten, lernten sie gleichzeitig, es besser zu verstehen. Auf diese Weise vermischen sich der offizielle Ideologie-Diskurs und seine Karnevalisierung, sodass mit der einstudierten Ablehnung der abstrakten Kunst in den Karikaturen letztlich auch ihre Aneignung einhergeht. So fand die abstrakte Kunst Eingang ins soziale Gedächtnis (ebd.: 88, 152).

Sowohl die Karikaturisten als auch die Leser steckten sich auf diese Weise mit dem Bazillus der abstrakten Kunst an, gegen den sie durch die Bild- und Textsatire eigentlich hätten immun sein sollen. Diese spezifische Form

²⁰ Etty spricht von einer co-creativen Produktion eigentlich hinsichtlich der Zusammenarbeit der *temisty*, die Thema, Titel und Text der Karikaturen entwarfen, und der Karikaturisten, die hierzu Zeichnungen entwickelten (namhaftere Karikaturisten machten alles in einem). Im Gegensatz zu den *temisty* wurden die Leserreporter jedoch namentlich genannt.

der Ansteckung durch das nachahmende Kunst-Schaffen – wodurch peripherweise immer wieder neue abstrakte Werke entstanden – oder durch die Kunstbetrachtung sagt etwas über den Wert der betreffenden Kunst aus, darüber, ob es sich um ›gute‹ oder ›schlechte‹ Kunst handelt. Lev Tolstoj knüpft in »Was ist Kunst« den Wert von Kunst – gleich ob Literatur, Musik, Theater oder bildende Kunst – an ihre Wirkung auf die Betrachter. Nach Tolstoj ist »die Fähigkeit der Kunst zu ergreifen« (Tolstoi 1968: 85) ein sicheres Merkmal, das echte Kunst auszeichnet: »Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их.« (Tolstoj 1983: 79) (›Kunst ist eine menschliche Tätigkeit, die darin besteht, daß ein Mensch durch bestimmte äußere Zeichen anderen die von ihm empfundenen Gefühle bewußt mitteilt und daß andere Menschen von diesen Gefühlen angesteckt werden und sie erleben.‹) (Tolstoi 1968: 80)

Mit der Ansteckungskraft der Kunst geht also ein ästhetisches Urteil einher. Tolstoj unterscheidet zwischen der moralisch guten Ansteckung durch die ›wahre‹ Kunst (die der wundertäglichen Wirkung der Ikone ähnelt) und der unsittlichen Erregung, wie sie von ›imitierter‹ Kunst verursacht wird. Imitierte Kunst, also Kunst, die nicht ein vom Künstler rein empfundenes Gefühl direkt zu vermitteln sucht, könnte lediglich eine »zu nichts Gutem führende Reizung der Nerven (*vozdejstvie na nervy*)« (Sasse 2014: 464) hervorrufen.

Das Paradebeispiel unter den Kunstdarstellungen für eine derartige Nervenreizung durch imitierte, also abstrakte Kunst ist Ivan Seménovs eingangs besprochene Karikatur »In einer Abstraktionisten-Ausstellung«, in der die verzweifelte Kunstbetrachtung zu physiognomischen – und vermutlich auch charakterlichen – Veränderungen führt. Demgegenüber steht die positive »Kraft der Kunst« im Sozialistischen Realismus, beispielsweise in der gleichnamigen Karikatur von Mark Vajsbord in *Krokodil* 16/1965 (Abb. 22), die die Betrachter angesichts einer Zwiebel auf einem Gemälde zum Weinen bringt (wobei hier gleichzeitig übertriebene Empfindsamkeit angesichts des Kunstgenusses durch den Kakao gezogen wird). In der Karikatur »Aus Gewohnheit. Ein Torhüter in einer Ausstellung« von M. Sokolov (nach einem Thema von V. Petrov aus Sverdlovsk) in *Krokodil* 14/1959 (Abb. 23) schickt sich ein Torhüter in einer Ausstellung an, den Fußball in einem Gemälde mit einem Hechtsprung zu halten. Hierdurch wird er im Übrigen, wie auch der Betrachter in Seménovs Karikatur, selbst wieder zu Kunst, jedoch nicht zu ›schlechter‹ kubistischer, sondern zu ›guter‹ sozialistisch-realistischer,

Abbildung 22 und 23

nämlich zu Aleksandr Dejnekas Gemälde »Torhüter« von 1934. Ganz gleich also, welche Reaktionen sie hervorruft: Wirkmächtig ist die Kunst so oder so.

Totalitäre politische Satire ist oftmals so amüsant, weil durch sie ein Prozess in Gang gesetzt wird, der nicht intendiert war. Im Fall der sowjetischen Kunstkarakaturen handelt es sich um eine überraschend breite Wissensvermittlung über abstrakte Kunst, die eigentlich geschmäht werden sollte. Aufgrund der Subversivität der Karikaturen, die das, was sie verspotten sollen, immer auch in sich tragen, funktioniert die Abschreckung nicht – oder zumindest nicht ganz so, wie sie soll. Die Propaganda schießt sich, salopp gesagt, selbst ins Knie. Auf wessen Initiative dies geschieht, ob zufällig oder geplant, lässt sich anhand der aktuellen Forschungslage nur spekulieren. In jedem Fall erwies sich der subversive Effekt der Kunstkarakaturen als unkalibrierbar, sodass ihr Informationsgehalt möglicherweise nicht weniger groß war als ihr Versuch der Desinformation.

Literatur und Abbildungen

Albert, Yuri (2017): Facebook-Eintrag, 20.03.2017, <https://www.facebook.com/yuri.albert.1> (23.04.2021).

Anonym (1948): »Djadja Sam risuet sam«, in: *Krokodil* 33 (1948), S. 10–11.

- Anonym (1949): »Iskusstvo ljudoedov«, in: *Krokodil* 27 (1949), S. 6.
- Anonym (1950): »Djadja Sam risuet sam (Obrascy amerikanskogo iskusstva)«, in: *Krokodil* 29 (1950), S. 9.
- Anonym (1951): »Djadja Sam risuet sam«, in: *Krokodil* 24 (1951), S. 8.
- Anonym (1954): »Djadja Sam risuet sam«, in: *Krokodil* 22 (1954), S. 11.
- Anonym (1959): »Moto-Šarlatan«, in: *Krokodil* 21 (1959), S. 4.
- Anonym (1960): »Novosti ›zapadnogo iskusstva‹«, in: *Ogoněk* 25 (1960), S. 31.
- Anonym (1963a): »Iskusstvo otčajanija«, in: *Krokodil* 10 (1963), S. 6.
- Anonym (1963b): »Povar-Abstrakcionist«, in: *Krokodil* 10 (1963), S. 7.
- Anonym (1963c): ohne Titel (›Poklonniki‹), in: *Krokodil* 10 (1963), S. 8.
- Anonym (1964a): ohne Titel, in: *Ogoněk* 35 (1964), S. 5.
- Anonym (1964b): »Prisnitsja že takoe«, in: *Krokodil* 29 (1964), S. 9.
- Anonym (1964c): »Vpered v boloto«, in: *Krokodil* 21 (1964), S. 8.
- Anonym (1966): »Ruž'e-kist'«, in: *Ogoněk* 2 (1966), S. 29.
- Anonym (o.J.): »Interview with Boris Efimov«, http://www.pbs.org/redfiles/prop/deep/interv/p_int_boris_efimov.htm (6.04.2021).
- Bartz, Manfred (1962): »Novyj metod«, in: *Krokodil* 36 (1962), S. 10.
- Benson, Timothy S. (2012): »The Cartoonists' Cold War«, in: ders. (Hg.), *Drawing the Curtain. The Cold War in Cartoons*, London, S. 11-19.
- Bidstrup, Herluf (1963): »Glavnoe – čelovek«, in: *Ogoněk* 13 (1963), S. 3.
- Buchwald, Art (1962): »Momental'nye šedevry«, in: *Krokodil* 36 (1962), S. 10.
- Bourdieu, Pierre (1987): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, a. d. Franz. von Bernd Schwibs und Achim Russer, Frankfurt a.M.
- Caute, David (2003): *The Dancer Defects: The Struggle for Cultural Supremacy during the Cold War*, New York et al.
- Danto, Arthur C. (1997): *After the End of Art*, Princeton.
- Dondero, George Anthony (1949): Speech in the US House of Representatives, 81st Congress, 1st Session, CR 16 August 1949, <https://www.govinfo.gov/content/pkg/GPO-CRECB-1949-pt9/pdf/GPO-CRECB-1949-pt9-3-2.pdf> (13.04.2021), S. 14-17.
- Eliseev, Konstantin (1948): »Na vystavke«, in: *Krokodil* 19 (1948), Rückumschlag.
- Eliseev, Konstantin (1952): »Na vystavke amerikanskogo ›iskusstva‹«, in: *Krokodil* 24 (1952), S. 8.
- Etty, John (2019): *Graphic Satire in the Soviet Union. Krokodil's Political Cartoons*, Jackson, Mississippi.
- Frimmel, Sandra (2015): *Kunsturteile. Gerichtsprozesse gegen Kunst nach der Perestroika*, Köln/Weimar/Wien.

- Frimmel, Sandra (2019): »Beurteilen oder Verurteilen? Vom Richten über Kunst und Künstler im sowjetischen Kunstbetrieb«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 82, S. 554-575.
- Ganf, Julij (1952): »Tvorčeskij uspech mistera Formalister, ili ne bylo by sčast'ja, da nesčast'e pomoglo«, in: *Krokodil* 23 (1952), S. 8-9.
- Ganf, Julij (1958): »Obes'janičaet«, in: *Krokodil* 6 (1958), Rückumschlag.
- Gilbaut, Serge (1997): *Wie New York die Idee der Modernen Kunst gestohlen hat. Abstrakter Expressionismus, Freiheit und Kalter Krieg*, a. d. Franz. von Ulla Biesenkamp, Dresden/Basel.
- Golubev, A./Borodulin, L. (1963): »Tichaja ekspansija«, in: *Ogoněk* 31 (1963), S. 20-21.
- Gombrich, Ernst H. (mit Ernst Kris) (1938): »The Principles of Caricature«, in: *British Journal of Medical Psychology* 17, S. 319-342.
- Gombrich, Ernst H. (1984): »Das Arsenal der Karikaturisten«, in: Gerhard Langemeyer et al. (Hg.), *Bild als Waffe. Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten*, München, S. 384-401.
- Grigor'ev, L. (1957): »Zvezda abstraktnogo iskusstva«, in: *Ogoněk* 14 (1957), S. 29.
- Grosskopf, Anna (2016): *Die Arbeit des Künstlers in der Karikatur. Eine Diskursgeschichte künstlerischer Techniken der Moderne*, Bielefeld.
- Gurisatti, Giovanni (2007): »Das «enfant terrible» der Kunstgeschichte«, in: Werner Hofmann, *Die Karikatur. Von Leonardo bis Picasso*, Hamburg, S. 7-22.
- Hofmann, Werner (1984): »Die Karikatur – eine Gegenkunst?«, in: Gerhard Langemeyer et al. (Hg.), *Bild als Waffe: Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten*, München, S. 355-383.
- Hofstadter, Richard (1963): *Anti-Intellectualism in American Life*, New York.
- Jur'ev, Z. (1963): »Dorogi k sčast'ju«, in: *Krokodil* 14 (1963), S. 7.
- Krasznahorkai, Kata (2019): »Operatives Wissen. Geheimpolizeiarchive als Kunstarhive?«, in: Krasznahorkai, Kata/Sasse, Sylvia (Hg.) (2019), *Artists & Agents: Performancekunst und Geheimdienste*, Leipzig, S. 22-32.
- Kikodze, Evgenija (Hg.) (2018): *Vladimir Slepjan. Transfinitnoe iskusstvo*, Moskau.
- Kris, Ernst (1934): »Psychologie der Karikatur«, in: ders., *Die ästhetische Illusion. Phänomene der Kunst in der Sicht der Psychoanalyse*, Frankfurt a.M. 1977, S. 145-161.
- Leo, Boris (1963): »Arbat utrom. Oščuščenie No. 257/31«, in: *Krokodil* 10 (1963), S. 8.

- Limanovskaja (1949): »Iskusstvo sumasshedshego doma«, in: *Krokodil* 6 (1949), S. 11.
- Lisogorski, Naum (1959): Ohne Titel, in: *Krokodil* 23 (1952), S. 12.
- Lunačarskij, Anatolij (1935): »O smeche«, in: *Literaturnyj kritik* 4 (1935), S. 3-9.
- Melly, George/Glaves-Smith, J.R. (Hg.) (1977): *A Child of Six Could Do It! Cartoons about Modern Art*, Ausst.-Kat. The Tate Gallery, 2. Aufl., London.
- Merryman, John Henry/Elsen, Albert E./Urice, Stephen K. (2007): *Law, Ethics and the Visual Arts*, 5. Aufl., London/Den Haag/New York.
- Nikolaev, V. (1964): »Rastliteli«, in: *Krokodil* 41 (1964), S. 6.
- Oushakine, Serguei A. (2011): »Laughter under Socialism. Exposing the Ocular in Soviet Jocularity«, in: *Slavic Review* 70/2, S. 247-255.
- Orgbjuro ZK KPdSU(b): »Postanovlenie No. 375 o žurnale «Krokodil»«, <http://s-talinism.ru/kultura-i-iskusstvo/postanovlenie-orgbyuro-tsk-vkp-b-o-zhurnale-krokodil.html> (23.04.2021).
- Ponomarenko, Evgenij/Ponomarenko, Valentina (2020): »Glava tridcat' pjataja: Semejstvo dvadcat' četvertoe. Omelovyje, ili strasti po abstrakcionizmu, in: ponomarenko.blog 27.02.2020, <http://ponomarenko.blog/category/book/>(23.04.2021).
- Pour épater les bourgeois. Futurizm glazami obyvatelej* (2012), Ausst.-Kat. Gosudarstvennyj muzej istorii Sankt-Peterburga, Sankt Petersburg.
- Rešetnikov, Fjodor (1963): »Tajny abstrakcionizma«, in: *Ogoněk* 16 (1963), S. 31-32.
- Sasse, Sylvia (2014): »Kunst«, in: Martin George et al. (Hg.), *Tolstoj als theologischer Denker und Kirchenkritiker*, Göttingen, S. 462-474.
- Sasse, Sylvia (2019): »Kunsthistoriker in Zivil. Über performative Zensur«, in: Kata Krasznahorkai/Sylvia Sasse (Hg.), *Artists & Agents. Performancekunst und Geheimdienste*, Leipzig, S. 266-282.
- Schiller, Friedrich (1993): »Über naive und sentimentalische Dichtung«, in: ders., *Sämtliche Werke. Fünfter Band: Erzählungen. Theoretische Schriften*, Hg.: Gerhard Fricke/Herbert G. Göpfert, München, S. 694-778.
- Seménov, B. (1959): »Za rubežom«, in: *Ogoněk* 45 (1959), S. 32.
- Seménov, Ivan (1960): »Tvorčeskij metod «Abstraktionistov«, in: *Ogoněk* 1 (1960), S. 32.
- Seménov, Ivan (1962): »Šedevr i ego ceniteli«, in: *Krokodil* 35 (1962), Cover.
- Sofertis, Leonid (1953): ohne Titel, in: *Krokodil* 13 (1953), S. 11.
- Sokolovskaja, Marina (2013): »Djadja Sam risuet sam«. Žurnaly «Krokodil» i »Perec« 1950-ch godov ob iskusstve«, in: artguide.ru 8.02.2013, <https://artguide.com/posts/296> (23.04.2021).

- Stengel, Walter (1917): »Kunst und Künstler in der Karikatur«, in: *Kunst und Künstler* 12 (September 1917), S. 562-576.
- Stykalin, Sergej/Kremenskaja, Inna (1963): *Sovetskaja satiričeskaja pečat' 1917-1963*, Moskau.
- Šukaev, Evgenij (1963): ohne Titel (»Štorm v Atlantike«), in: *Krokodil* 4 (1963), S. 9.
- Syčev, Igor (1967): ohne Titel, in: *Krokodil* 15 (1967), S. 5.
- Szegő, Gizi (1963): »Bal abstrakcionistov«, in: *Krokodil* 21 (1963), S. 12.
- The New Yorker (1970): *Album of Art & Artists*, Greenwich, Connecticut.
- Tolstoi, Lew (1968): »Was ist Kunst?«, in ders., *Gesammelte Werke in zwanzig Bänden*, Bd. 14: *Ästhetische Schriften*, Berlin, S. 42-251.
- Tolstoj, Lev N. (1983): Čto takoe iskusstvo?, in: ders., *Sobranie sočinenij v 22 tomach*, t. 15, Moskva.
- Viktorov, I. (1965): »Begstvo ot žizni«, in: *Ogoněk* 15 (1965), S. 32-33.

