

# **DIE STIRNSEITEN DER 16-STÖCKIGEN PLATTENBAUTEN**

**bemalte man mit drei  
Lackfarben – eine von den  
Künstlern als ›Supergrafik‹  
bezeichnete Gestaltungs-  
methode. Dieses  
industrielle Experiment  
einer polychromen Lösung  
für den monoton wirkenden  
Standardwohnbau setzte  
neue Maßstäbe in der  
Modernisierung des  
sowjetischen  
Wohnungsbaus.**

## Die Nachkriegsukraine als Betätigungsfeld innovativer Mosaikkünstler

---


*Lubava Illyenko*

Jeder, der das Territorium der heutigen, postsowjetischen Republiken bereist, bemerkt die auffälligen, monumentalen Mosaiken in diesen Ländern; viele von ihnen beeindruckten die Betrachter mit ihren künstlerischen und technischen Qualitäten. Zu Sowjetzeiten waren zahlreiche Fassaden mit farbenfrohen Mosaiken und filigranen Reliefs zur Dekoration des öffentlichen Raumes geschmückt worden, mit dem Ziel, die Ideologie und Macht der Sowjets für immer und ewig zu demonstrieren. In der Tat war diese Kunst dafür ideal: Dank ihrer Witterungsbeständigkeit blieben die Mosaiken dauerhaft bunt und attraktiv; monumentale Größe und geschickte Platzierung sollten den Blick des Betrachters lenken. Durch einen hochgradig reglementierten Auftrags- und Herstellungsprozess wurden damit an allen Ecken der Sowjetunion klare Botschaften verkündet.

Das Potenzial des Mediums wurde von der Regierung der Bolschewiki nicht sofort erkannt. Zwar trat der von Wladimir Lenin formulierte Plan der Monumentalpropaganda während der ersten Monate seiner Regierung in Kraft, doch wurden zu seiner Umsetzung zunächst andere Kunstgattungen herangezogen.<sup>1</sup> Als Propagandamittel dienten vor allem Denkmäler und Reliefs, Plakate, Installationen im öffentlichen Raum und öffentliche Transportmittel, etwa sogenannte Agitationszüge und -schiffe. Das Mosaik, eine zuvor an die Sakralarchitektur gebundene Kunst, galt als religiöses Medium und wurde zusammen mit der orthodoxen Kirche verboten. Zudem erwies sich die Herstellung von Mosaiken für den neuen bolschewistischen Staat als sehr kostspielig. Ein Jahr nach den Revolutionen wurde die kaiserliche Mosaikabteilung an der kaiserlichen Akademie der Künste in Sankt Petersburg geschlossen.<sup>2</sup> Die private Mosaikwerkstatt Wladimir Frolovs, die viele Profan- und Sakralbauten während der vergangenen zwanzig Jahre dekoriert hatte, wurde verstaatlicht, die Herstellung von Smalten im damaligen Petrograd eingestellt.

Erlaubt wurde die Mosaikkunst erst wieder nach Lenins Tod. Der erste sowjetische Mosaikauftrag erfolgte 1929, als es galt, das Leninmausoleum in Moskau auszugestalten. Der Architekt dieses Mekkas aller Sowjetbürger, Alexei Schtschussew, beauftragte

Lubava Illyenko (Universität Augsburg, Kunstgeschichte);

 © Lubava Illyenko 2024, published by transcript Verlag.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

den erwähnten Mosaikmeister Frolov damit, den Trauersaal mit Mosaiken auszustatten. Der ehemalige Geschäftsführer der größten Familienmosaikwerkstatt Russlands führte das Vorzeigeprojekt aus: Ein prachtvoller Fries von wehenden roten Fahnen aus Smalten fasste den Innenraum der Trauerhalle ein. Zudem übergab Frolov der Staatsregierung seine wertvolle Sammlung an Smalten, deren Palette etwa 20 000 Farbtöne umfasste.<sup>3</sup> Damit kam die Mosaikherstellung in Russland erneut in Gang, 1934 wurde die Mosaikwerkstatt wieder Teil der Allrussischen Akademie der bildenden Künste. Bis an dessen Lebensende wurde sie von Wladimir Frolov geleitet – eine Zeitspanne, die er selbst als »Entstehung und Etablierung der sowjetischen Mosaikschule« begriff.<sup>4</sup> Etwa in dieselbe Zeit, 1933, datiert auch Anatoli Lunatscharskis vielzitierte Bemerkung, wonach Lenin von den Ideen des 1602 von Tommaso Campanella verfassten »Sonnenstaats« inspiriert war, in dem die Wände einer utopischen Stadt zu kulturellen und pädagogischen Zwecken mit bunten Fresken bedeckt sind.<sup>5</sup> In der Folgezeit wurde diese Aussage in der sowjetischen Literatur immer wieder herangezogen, wenn es um baubezogene dekorative Kunstgattungen wie Mosaik, Farbglasfenster, Graffiti, Wandgemälde oder Reliefs ging.

Ohnehin wurde das Medium Mosaik ab Mitte der 1930er Jahren zunehmend an Prestigebauten, die unter Stalins Regierung in Moskau errichtet worden waren, angebracht. Neue Metrostationen wie »Komsomolskaja« und »Majakowskaja« wurden mit prachtvollen Mosaiken geschmückt. Für den sowjetischen Pavillon auf der Pariser Weltausstellung von 1937 und auf der Weltausstellung in New York von 1939 wurden massiv mosaizierte Innenwände geschaffen. Auch die Entwürfe für einen Palast der Sowjets sahen Tausende von Mosaiken vor, obwohl das gigantische, ambitionierte Bauvorhaben, welches das höchste Gebäude der Welt hätte werden sollen, letztendlich nicht realisiert wurde. So fand das Mosaik endgültig Eingang in das Spektrum der sowjetischen Kunstgattungen. Zu einer vollständigen Ausbildung des Mediums kam es aber erst in den Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg. Dies hatte zwei Gründe. Erstens erforderte die Herstellung von Mosaiken eine umfangreiche materielle und technologische Basis. Zweitens war, da die Architektur eine unabdingbare Grundlage für die Mosaikkunst bildet, die Entwicklung dieses Mediums von der Entwicklung der sowjetischen Baupolitik abhängig.

Seine Blütezeit erlebte das Mosaik nach der Architekturreform ab den 1960er Jahren. Nikita Chruschtschows Dekret »Über die Beseitigung der Übermäßigkeit im Planen und Bauen« von 1955 und weitere nachfolgende Wohnungsbaudekrete hatten einen Wandel der allgemeinen staatlichen Bauprinzipien zur Folge, die sich fortan auf industrielle Vorfertigung stützten. Die damalige Wohnungsnot wurde relativ schnell und möglichst kostensparend beseitigt. In der Folge entstand eine charakteristische Vielzahl typisierter und identischer Gebäude: entweder als Plattenbauten oder in Form der seriellen, in traditionellem Ziegel gebauten »Chruschtschowka«-Wohnungen. Um das monotone Erscheinungsbild des Massenwohnungsbaus zu individualisieren, wurden Gebäudeoberflächen mit Mosaiken versehen. Dasselbe galt für zentrale Prospekte und Hauptplätze, Fassaden von Industriebauten, öffentliche Gebäude für Kultur und Bildung, für Handel und Gastronomie, Gesundheits- und Sportbauten, Gebäude der Verkehrsinfrastruktur. Die Funktion eines Bauwerks bestimmte häufig das Thema seiner Mosaikbilder: Auf diese Weise entstanden zahlreiche und wiederkehrende Darstellungen von Arbeitern, Bauern, Sportlern, Kosmonauten oder generische Themen wie diejenigen der

›glücklichen Familie‹, der ›fortschreitenden Wissenschaft‹ und der ›friedlichen sozialistischen Zukunft‹.



Abb. 1: Stepan Kyrychenko und Nadia Klein, »Unsere Seele, unser Lied...«, Teil des Triptychons, Smalte, 1960

Neben den bunten Wunschbildern des Sozialismus – oder auch zusammen mit diesen – stellten die Künstler oft nationale, volkskundliche Motive ihrer Republiken dar oder interpretierten sie auf moderne Weise. Die Mosaiken aus der Ukraine, Georgien oder den islamisch geprägten Republiken Zentralasiens lassen sich anhand nationaler Spezifika klar unterscheiden: durch die Darstellung traditioneller Gewänder, ethnischer Gesichtszüge, regionaler Volkshelden, aber auch durch jeweils regionalspezifisch akzentuierte Ornamentik und typische Farbgestaltung. In diesem Zusammenhang sind die frühen Mosaikbilder des ukrainischen Ehepaars Kyrychenko-Klein bemerkenswert. Stepan Kyrychenko und Nadia Klein arbeiteten während der Kriegszeit in Moskau.<sup>6</sup> Mit dem stalinistischen Mosaikdekor in der Moskauer Metro waren sie bestens vertraut.

Dennoch widmeten sie ihre eigene große Mosaikserie dem ukrainischen Volk und dessen Nationalkultur. Werke wie die nicht ortsgebundenen Staffeleimosaiken »Die Ernte« (1957), »Unsere Seele, unser Lied...« (1960), »Nein, das wär' mir gar nicht gleich« (1961), »In unserem Paradies auf Erden« (1963), »Kobzar« (1964) waren vom nationalen Dichter Taras Schewtschenko (1814–1861) inspiriert (Abb. 1). An nationale Volksmotive zu appellieren, stand zwar in einem gewissen Widerspruch zur ideologisierten und deklarativen Kunstproduktion der Sowjetunion. Die koloniale Politik Russlands bestand unter anderem darin, die freie Entwicklung der nationalen kulturellen Identität der Republiken zu verhindern. Dennoch entging die Serie der Zensur, da die Mosaiken frühzeitig als Glanzleistungen der ukrainischen sozialistischen Kultur konzipiert wurden. So wurde das erwähnte Mosaik »Die Ernte« auf der Allunionskunstausstellung in Moskau präsentiert, ebenso wie 1958 auf der Weltausstellung in Brüssel, wo es mit einer Silbermedaille ausgezeichnet wurde. Darüber hinaus rangierte der in den Werken zitierte Ukrainer Taras Schewtschenko unter den »herausragenden Personen im Dienst der Revolution«, weil er in seiner Dichtung Kritik am Zarenreich geübt hatte. Für ihre Staffeleimosaiken nutzten die Künstler die direkte Setztechnik des abwechselnden Verlegens – die sogenannte Mosaikgravur, die darin besteht, Längsnähte zwischen Mosaikreihen mit kleinmodularen Würfeln freizulegen. Diese aufwändige und kunstvolle Methode stand in der Tradition der byzantinischen Mosaikkunst; sie zeugt von der großen Meisterschaft der beiden Mosaizisten.

Der Etablierung des sozialistischen Realismus als leitender Stilrichtung unterlagen prinzipiell auch baubezogene Mosaiken. Obwohl die Künstler thematisch und stilistisch reglementiert wurden, blieben dennoch experimentelle Freiräume: bei den Verfahren der Anbringung an Gebäuden, beim Mosaikmaterial und bei der Kombination mit anderen, architekturrelevanten Medien wie Wandgemälden, Sgraffiti und Reliefs. Die Gestaltung gewaltiger Wandoberflächen forcierte technologische Entwicklungen. Dieser experimentelle Charakter wurde zum Hauptmerkmal der Mosaikkunst der 1960er Jahre. Darüber hinaus erlaubte die Größe der Oberflächen sowie der Abstand zwischen Bildträger und Betrachter einen künstlerisch freieren Umgang mit Formen und Stilen. Die Mosaizisten verwendeten weiterhin direkte und indirekte Setztechniken, gaben den Mosaikbildern aber neue, moderne Formen. Sie wurden abwechslungsreicher gestaltet, changierten zwischen gleichmäßigen Texturen und plastischen Reliefs oder waren stark zergliedert. Auch die Größe des Mosaikmoduls veränderte sich grundlegend, hin zu einer größeren formalen Freiheit. Neben klassischen Smalten erfreuten sich auch andere Mosaiktechniken zunehmender Beliebtheit: Es entstanden Werke aus gebrochenen Fliesen, Natursteinen, Majolika und Metall. Keramikfliesen wurden erstmals 1961 in der Innenausstattung des Flussbahnhofs am Dnipro in Kyjiw durch Iwan Lytowtschenko, Ernest Kotkow und Valery Lamakh eingesetzt. Die Kombination aus Keramikfliesen und farbigem Zement ermöglichte dort lapidare, modern anmutende Bilder (Abb. 2). Das Innere des Warteraums etwa zierten drei Mosaikwerke, die dem Thema der Geschichte Kyjiws gewidmet wurden: »Von den Warägern zu den Griechen«, »Bohdan Chmelnyzkyjs Einzug in Kyjiw« und »Arsenal«. Die Restauranträume enthielten Dekors aus den Themenbereichen Ukraine und Dnipro, Sport und Erholung. Diese Arbeiten markieren die Geburt eines neuen Stils in der architekturgebundenen ukrainischen Kunst. 1969 tauchte in der sowjetischen Fachliteratur der Begriff der »Kyjiwer monumental-dekorativen

Schule auf. Zu ihren Wesensmerkmalen wurden ihre experimentelle Natur, vor allem aber stark malerische und dekorative Eigenschaften gezählt.<sup>7</sup> Durch harmonische Komposition, Farbvielfalt und dekorative Details schufen die Mosaikkünstler in den Gebäuden ganz spezifische, gewissermaßen lyrische Stimmungsbilder. Hier zeichnete sich ein ukrainischer Nationalstil ab.



Abb. 2: Iwan Lytowtschenko, Ernest Kotkow und Valery Lamakh, »Bohdan Chmelnyzkyjs Einzug in Kyjiw«, Smalte, Keramikfliesen, farbiger Zement, Flussbahnhof am Dnipro in Kyjiw, 1961

Der Grund dafür lag in dem nationalen und kulturellen Aufschwung, den das Land damals erlebte. Viele Künstler interessierten sich für nationale Kunsttraditionen, in denen die Wandmalerei einen etablierten Platz einnahmen. Dieser lokale Kunststil, auch als Bojtschukismus oder Ukrainischer Monumentalismus bekannt, wurde in den 1910er Jahren von Mychajlo Bojtschuk – russisch: Mykhailo Boichuk, 1882–1937 – gegründet. Seine Schule verknüpfte ukrainische Volkskunst, Kirchenkunst von Byzanz und Proto-renaissance miteinander. Ihm gelang es, eine eigenständige Formensprache zu entwickeln und sie vorwiegend in Freskenmalerei umzusetzen. Die Rückbesinnung auf das historische Erbe, eine kollektive Zusammenarbeit und die Verwendung von Tempera anstelle von Öl kennzeichneten diese Kunstbewegung. Darüber hinaus teilten Bojtschuk und seine Schüler eine Weltanschauung, die über die Religion hinausging. Im Wesentlichen handelte es sich dabei um einen tief verwurzelten, aber auch bescheidenen Glauben an eine strahlende Zukunft für die ukrainische Nation.<sup>8</sup> Der Bojtschukismus war in der Ukraine bald sehr prominent; er wurde als modernes kulturelles Phänomen begriffen.

Solch eine freie Entwicklung war allerdings nur bis in die dreißiger Jahre möglich. Stalins Politik der Industrialisierung, Zwangskollektivierung der Landwirtschaft und der Unterdrückung der nationalen Kultur brachte bekanntermaßen Hungersnot und Terror in die ukrainische Sowjetrepublik. Künstler und Intellektuelle, deren Kunst der

Dominanz der russischen Kultur widersprach, wurden des ukrainischen Nationalismus sowie der Spionage oder terroristischen Aktivitäten angeklagt. Am Bojtschukismus und seinen Vertretern ging dies nicht spurlos vorüber. Aufgrund ihrer Wahl bäuerlicher Sujets wurde den Mosaikkünstlern Nationalismus und Formalismus vorgeworfen. Die Bojtschukisten wurden zu Feinden der sozialistischen Kultur erklärt, ihre Bilder zerstört. Mychajlo Bojtschuk, seine Frau und mehrere Schüler wurden in den Terrorjahren unter Stalin erschossen, der ukrainische Monumentalismus verboten.

Dennoch versuchten viele ukrainische Künstler der sechziger Jahre, mit ihrer Mosaikkunst das Niveau der Bojtschukschule zu erreichen; in Anlehnung an deren Vertreter bezeichneten sie sich als ›Monumentalisten‹. Es verwundert nicht, dass sich eine derartige Mosaikschule gerade in der Ukraine und nicht in einer anderen Sowjetrepublik herausbildete, denn nach dem Bojtschukismus blieb in der Ukraine das Bestreben, eine lokale, monumental-dekorative Schule zu schaffen, lebendig. Zu den ›Monumentalisten‹ gehörte auch die Kyjiwer Künstlerin Alla Horska. Sie träumte von einer neuen monumentalen Kunstschule, die sich stilistisch an den Bojtschukismus anlehnte.<sup>9</sup> Bemerkenswert ist, dass Horska den nationalen ›Lyrysmus‹ der ukrainischen Kultur im von Industrie und Bergbau geprägten Donbass entwickelte. Ihre besten Mosaikwerke entstanden im Osten der Ukraine. So wurde das Innere des Restaurants ›Ukraine‹ in Mariupol – damals Zhdanow – mit den Wandmosaiken ›Baum des Lebens‹ (1967) und ›Boryviter‹ oder ›Vogel aus Hellas‹ (1967) geschmückt (Abb. 3–4). An diesen Werken arbeiteten mehrere Künstler und Mosaiksetzer, darunter Horskas Mann Wiktor Sarezkyj sowie Halyna Subtschenko, Hryhorij Pryschedko und Borys Plaksij. In technischer Hinsicht praktizierte die Gruppe – zu Sowjetzeiten ›Brigade‹ genannt – ausschließlich das direkte Setzverfahren. Es war ihr wichtig, durch gezielte Neigung der einzelnen Mosaiksteine bestimmte Lichteffekte und Lichtreflexe zu erzeugen. Als innovative Mosaikmaterialien kamen flache Metallplatten, Glasschlacke, farbiges Bruchglas und benutzte Aluminiumlöffel zum Einsatz. Themen, Komposition, Farb- und Ornamentgebrauch dieser Mosaiken spielten allesamt auf das ukrainische Kulturerbe an – ein klarer Verweis auf die verbotene Bojtschukschule.

Gemeinsam mit Wiktor Sarezkyj, Borys Plaksij und Anatoli Lymarjev begann Alla Horska 1968 mit der Arbeit an der Mosaikwand ›Die Siegesfahne‹ (1970) für das ›Museum der Jungen Garde‹ in Krasnodon, heute Sorokyne, Region Luhansk. Die Innenraummosaiken waren als integraler Bestandteil der Gedenkstätte konzipiert und bildeten den Kulminationspunkt des Architekturensembles. Vier großformatige Figuren jugendlicher Partisanen entwickeln durch raffinierte Komposition, Farbkombinationen und Kontraste eine besondere, dramatische Spannung. Für das Mosaikrelief nutzten die Künstler Smalte, Keramikfliesen, Bruchglas, Aluminium und Edelstahl. Ähnliche Merkmale wies auch die Mosaikfassade der experimentellen Schule Nr. 5 in Donezk auf. Das in Zusammenarbeit mit Wiktor Sarezkyj, Halyna Subtschenko, Gennadi Marchenko und Hryhorij Synytsia entstandene Werk ›Prometheus‹ (1966) stellte einen Bergmann und einen Stahlarbeiter dar, die als Helden der Gegenwart flammende Energie aus Kohle und Metall hervorbringen (Abb. 5). Im Hintergrund erscheinen das Universum mit Galaxien, Planeten, Weltraumsatelliten, aber auch Blumen und Pflanzen. Das Werk verkörperte die Idee der ewigen Bewegung, der Einheit von Weltraum, Natur und Mensch.



Abb. 3: Alla Horska, Wiktor Sarezkyj, Halyna Subtschenko, Hryhorij Pryschedko und Borys Plaksiy, »Baum des Lebens«, Smalte, Keramikfliesen, Metallplatten, ehemaliges Restaurant in Mariupol, 1967



Abb. 4: Alla Horska, Wiktor Sarezkyj, Halyna Subtschenko, Hryhorij Pryschedko und Borys Plaksiy, »Boryviter«, Smalte, Keramikfliesen, glasige Schlacke, gebrauchte Aluminiumlöffel, ehemaliges Restaurant in Mariupol, 1967

Auch andere Mosaizisten der sechziger Jahre setzten in mehr oder weniger großem Ausmaß nationale Motive ein. Zu den bekanntesten gehört der dreiteilige Mosaikentwurf von Ada Rybatschuk und Wolodymyr Melnytschenko im Palast der Pioniere und Schulkinder in Kyjiw. Die Mosaikserie »Eine zauberhafte Pfeife« (1965) wurde von der

Malerei der Volkskünstlerin Marija Prymatschenko inspiriert – es war dabei eine mutige Entscheidung, ein Mosaikbild in den ukrainischen Nationalfarben Gelb und Blauen zu konzipieren. Heute, nach dem Ende der Sowjetunion und dem Ausbruch des russischen Angriffskriegs auf die Ukraine, werden solche Mosaikwerke besonders hochgeschätzt, denn ihre Urheberinnen und Urheber wollten eben keine von der sowjetischen Zensur genehmigten Motive abbilden, welche üblicherweise die Form von ukrainischen Souvenirverpackungen annahmen. So wurde das Mosaikpaneel »Ein ukrainisches Lied«, welches im Jahr 1967 für das Kyjiwer Hotel »Intourist« von Stepan Kyrychenko und Nadiya Klein geschaffen worden war, seitdem in vielen anderen Kleinstädten und Dörfern als populäres und »von oben« reglementiertes Bildthema kopiert (Abb. 6).



Abb. 5: Alla Horska, Wiktor Sarezkyj, Halyna Subtschenko, Gennadi Marchenko, Hryhorij Synytsia, »Prometheus«, Relief, Smalte, Keramikfliesen, farbiges Bruchglas, Stein, Fassadengestaltung der Schule Nr. 5 in Donezk, 1966

Obwohl beide Mosaikwerke ausschließlich zu Propagandazwecken dienten, zählen sie zu den besten Exemplaren der monumentalen Kunst ihrer Zeit. Selbst staatlich gesteuerte Aufträge konnten also künstlerische Originalität und Innovationskraft nicht unterdrücken. Trotz der enormen Einschränkungen der sowjetischen Zeit gelang es Horska, an die Tradition zu appellieren, zugleich aber eine moderne Formensprache zu entwickeln und künstlerische Kreativität walten zu lassen. Darüber hinaus war Horska für ihre antikolonialen Ansichten bekannt: Sie unterstützte die Entwicklung der ukrainischen Sprache und Kultur in ganzer Breite. Horska gehörte der bekannten »Bewegung der Sechziger Jahre« an und engagierte sich in der Dissidentenbewegung.<sup>10</sup> Sie war erst 41 Jahre alt, als sie 1970 ermordet aufgefunden wurde. Bis heute sind die Umstände ihres Todes unklar; der Mord wird dem KGB zugeschrieben. In der sowjetischen Kunstgeschichte wurde ihr Name als Mosaizistin getilgt.



Abb. 6: Stepan Kyrychenko und Nadiya Klein, »Ein ukrainisches Lied«, Smalte, Keramikfliesen, Giebfassadengestaltung des ursprünglichen Hotels »Intourist« im Kyjiwer Stadtzentrum, 1967

Ein integraler Bestandteil der technologischen Entwicklungen der Kyjiwer »Monumental-dekorativen Schule« war das Mosaikrelief. Häufig findet sich die Verbindung von Relief und Mosaik bei Wolodymyr Pryadka und Iwan Lytowtschenko; dazu gehört etwa das farbige Mosaik »Die Sonne der Liebe« (1969) am Standesamt von Olexandrija in der Ukraine. Noch bemerkenswerter ist das graue Mosaikrelief an einem Wohnbau einer zentralen Straße in Donezk, »Das Land des Donezk« (1967) (Abb. 7). Für die Fassadengestaltung setzten die Künstler eine innovative Mosaikkombination ein. Natursteine aus dem Bergbaubereich, nämlich Granit und Kohle, kombinierten sie mit Stahlklammern, die speziell dafür aus Edelstein in drei Größen – 2 x 2 x 1,5 Zentimeter, 3 x 3 x 1,5 Zentimeter und 4 x 4 x 1,5 Zentimeter – bestellt und vorgefertigt worden waren. Das relativ flache Relief sollte dadurch einen flimmernden Oberflächeneffekt erhalten. Die

verwendete Kohle erschien ursprünglich dunkler, aber schon kurze Zeit nach Abschluss der Arbeiten verlor das schwarze Gold seine Farbe. Dieser Korrosionsprozess führte zur heute eher monotonen Erscheinung des Reliefs, das einen Mann als Sonne zeigt, der eine liegende Frau, die Erde, umarmt. Des Weiteren schuf das Künstlerduo Pryadka-Lytowtschenko das Mosaikhochrelief »Arbeitermarsch« (1972) an der Fassade des Luhansker Kohlestaatsunternehmens. Auch hier führten die Künstler alle Werkprozesse direkt vor Ort durch: das Nachzeichnen großformatiger Kartons, das Einsetzen von Stiften, das Anbringen des Armierungskäfigs für die Reliefformen. Die Reliefform wurde in Porenleichtbeton – auch als Schaumbeton bekannt – erzeugt, anschließend wurden die Smalten in den frischen Bettungsmörtel gedrückt.

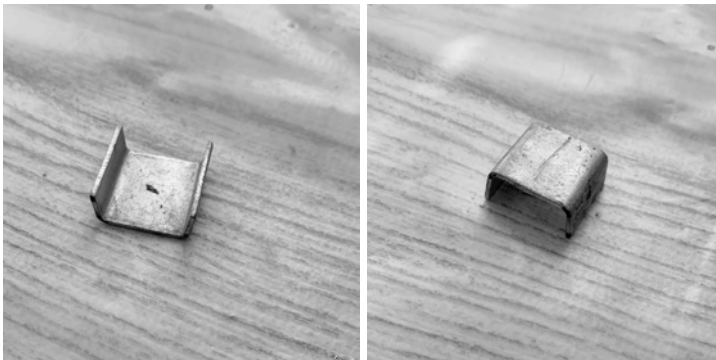


Abb. 7: Wolodymyr Pryadka und Iwan Lytowtschenko, »Das Land des Donezk«, Relief, Edelstahl, Naturstein, Kohle, Fassade in Donezk, 1967. Detailfotos: speziell angefertigte Mosaikkammer aus Edelstein

Dieselbe Technologie praktizierte Lytowtschenko in Pripjat bei Tschernobyl. Als städtischer Angestellter konnte er bereits auf die Bauplanung Einfluss nehmen, um

seine Vision der sowjetischen Energiestadt umzusetzen, was schon allein eine Ausnahmesituation im sowjetischen Städtebau war. Mehrere großformatige Mosaikbilder zieren die Hauptstraßen der Stadt (Abb. 8). Die konzeptuelle Einheit der Mosaiken beruht auf der symbolischen Darstellung philosophischer Motive. Große abstrakte Mosaikwände mit den Themen »Die Energie« (1975), »Die Musik« (1976), »Zum Licht« (1977), »Die Morgendämmerung« (1979) und »Die Schöpfung« (1982) sollten die Botschaft der Stadt vom »friedlichen Atom« hervorheben. Der enorm funkelnde Lichtreflex der Oberfläche konnte sich hier voll entfalten (Abb. 9). Dafür setzte Lytowtschenko auf bewährte Arbeitsweisen und Materialien: Betonrelief und positives Setzverfahren mit Tausenden Smaltes und Stahlklammern. Seit dem Atomunfall von 1986 ist die Stadt völlig verlassen, die Natur erobert sich ihre Architektur und Mosaikkunst zurück.



Abb. 8: Iwan Lytowtschenko, Aufriss der monumentalen Gestaltung der Stadt Pripyat, 1976



Abb. 9: Iwan Lytowtschenko »Die Musik«, Hochrelief, Smalte, Edelstahl, Fassade der Musikschule in Pripyat, 1976



Abb. 10: Wolodymyr Pryadka und Wolodymyr Pasywenko, *Supergrafik* – polychrome Lösung des Kyjiwer Wohnbezirks Trojeschina-1, 1987

Eine weitere Fortsetzung einer Stadtgestaltung wurde im Kyjiwer Wohnbezirk Trojeschina-1 in den 1980er Jahren unternommen. Zusammen mit den Architekten versahen die Künstler Wolodymyr Pryadka und Wolodymyr Pasywenko die Giebel- und Stirnfassaden der neunstöckigen Wohngebäude vollständig mit keramischen Fliesen; die Oberflächen wurden mit sogenannten Kabanchikfliesen in braunen Farbtönen wellenförmig verziert (Abb. 10).<sup>11</sup> Gleichzeitig bemalte man die längeren Stirnseiten der sechzehnstöckigen Plattenbauten aus technischen Gründen mit drei Lackfarben<sup>12</sup> – eine von den Künstlern als ›Supergrafik‹ bezeichnete Gestaltungsmethode. Dieses industrielle Experiment einer polychromen Lösung für den monoton wirkenden Standardwohnbau setzte neue Maßstäbe in der Modernisierung des sowjetischen Wohnungsbaus. Des Weiteren entsprach es voll dem damals populären Baukonzept ›Synthese von Künsten und Außenwelt‹. Mit diesem Konzept sollte die Stadt als menschlicher Lebens- und Aktivitätsraum attraktiver und moderner werden. In Fokus stand das harmonische Zusammenwirken von Stadtplanung, Architektur, Ingenieurbau und monumentalen Künsten unter Berücksichtigung realer menschlicher Bedürfnisse – eine deutliche Ausweitung der alten Formel ›Haus plus Mosaikdekoration‹.<sup>13</sup> Vor diesem Hintergrund fand Mosaikdekor innerhalb der Städte breite Anwendung und gewann eine markante, städtebauliche Qualität. Doch auch hier ging es nicht ganz ohne gegenständliche Mosaikbilder: Zwei Schulgebäude des experimentellen Wohnbezirks – die Schulen Nr. 251 und Nr. 119 – wurden mit den Mosaikbildern ›Zum Leben‹ und ›Zum Wissen‹ (beide 1986) von Wolodymyr Pryadka, Wolodymyr Pasywenko und Olena Wladymyrowa dekoriert. Das Kyjiwer Experiment fand allerdings keine Fortsetzung, nachdem man feststellte, dass die verwendeten Wandfarben binnen kurzer Zeit ausgebleicht waren.

Hier muss angemerkt werden, dass nicht alle Künstler in der sowjetischen Ukraine nach technischen Experimenten oder kreativer Freiheit strebten. Hunderte und Tausende Mosaikwerke wurden in voller Übereinstimmung mit den Anforderungen der Ideologie und Zensur geschaffen. Die Mosaikproduktion wurde trotz ihrer Komplexität und ihres hohen zeitlichen Aufwandes sehr gut finanziert. Dekorative Mosaikarbeiten galten als eine attraktive künstlerische Tätigkeit und leisteten dem Konformismus in

der monumentalen Kunst Vorschub. Von diesem Hintergrund setzten sich jene Künstler und Künstlerinnen ab, die das Risiko auf sich nahmen, ihre Mosaiken in ein Experiment für Innovation zu verwandeln. Heute kann man sich die Zwänge, denen die ukrainischen »Monumentalisten« durch zahlreiche ideologische Hindernisse ausgesetzt waren, schwer vorstellen. Doch genau unter solchen Bedingungen, ihnen oft zuwiderlaufend, sind Mosaiken zum einzigartigen und facettenreichen Experimentierfeld für Innovation und nationale Tradition geworden.

Seit dem Beginn der militärischen Aggression Russlands gegen die Ukraine im Jahr 2014 verloren die Ukrainer den Zugang zur eigenen, architekturbezogenen Kunst auf der Krim und im Donbass. Mit der folgenden russischen Invasion ab Februar 2022 kamen dann die Nachrichten, welche Mosaikwände, Monumente, Baudenkmäler und Museen von den russischen Bomben zerstört worden sind. Heute bleibt nur noch zu hoffen, dass nach einem Sieg der Ukraine die zerstörten Kulturdenkmäler wiederaufgebaut und restauriert werden: allen voran Alla Horskas ruinierte Mosaikschätze »Boryviter« und »Baum des Lebens« in Mariupol.

## Anmerkungen

- 1 Der Plan wurde am 13. April 1918 formuliert, als Dekret wurde er in den Zeitungen »Izvestija« und »Prawda« unter dem Titel »Über das Entfernen von Denkmälern zu Ehren der Zaren und ihrer Diener und zur Ausarbeitung von Projekten für Denkmäler der Russischen Sozialistischen Revolution« am nächsten Tag veröffentlicht.
- 2 Diese staatliche Anstalt wurde mitten im 19. Jh. eingerichtet, mit der Hauptaufgabe, Freskenmalerei durch Mosaik in den größten Kirchen (vor allem in der Isaaskathedrale) zu ersetzen. Das hatte reine praktische Gründe: Man konnte die etablierte akademische Malerei in sakralen Großbauten verewigen, ohne sie regelmäßig erneuern zu müssen.
- 3 Frolov 1988, 301; 312.
- 4 Frolov 1988, 305.
- 5 Lunatscharski 1933.
- 6 Mosaikdekoration des Sowjetpalastes (1945), Wandmalerei der Pavillons der Allunions-Landwirtschaftsausstellung (1950–1954).
- 7 Lebedeva 1969, 10; Lebedeva 1973, 18.
- 8 Mudrak 2022, 42.
- 9 Sarezkyj 2023, 211; 215.
- 10 Die Sechziger waren eine Generation ukrainischer nationaler Intellektueller der 1960er Jahre, u.a. Schriftsteller, Dichter, Künstler und Kritiker, welche die Prinzipien des Sozialrealismus ablehnten und ihre Kunstwerke nicht den Interessen des totalitären sowjetischen Regimes unterwarfen. Sie setzten sich für die Freiheit des künstlerischen Schaffens und die Wiederbelebung der ukrainischen Sprache und Kultur ein. Auch versuchten sie, die während der stalinistischen Zeit verübten Staatsverbrechen aufzuklären und öffentlich zu machen.

- 11 Dabei handelt es sich um eine Erfindung aus dem vorrevolutionären Russland, bei der mit oftmals rotem oder weißem Porzellanton Ziegelmauerwerk nachgeahmt wurde. Die übliche Größe einer Fliese lag bei 6,5 x 12 cm. Mitrofanof 1967, 12.
- 12 Aus dem Interview von Lubava Illyenko mit Wolodymyr Pryadka; Tonaufnahme vom April 2019.
- 13 Bazazjantc 1988, 20–24; 40.

## Literatur

- Bazazjantc 1988: S. Bazazjantc, Monumentalnoje iskusstwo v koordinatah sredy [Monumentale Kunst in Umweltkoordinaten], in: M. Terechovic (Hg.), Chudoznik i gorod [Ein Künstler und eine Stadt] (Moskau 1988) 18–40
- Frolov 1988: V. Frolov, Is istorii russkoj i sovetskoj Mosaiki [Aus der Geschichte der russischen und sowjetischen Mosaiken], in: M. Terechovic (Hg.), Chudoznik i gorod [Ein Künstler und eine Stadt] (Moskau 1988) 283–314
- Lebedeva 1969: V. Lebedeva, Monumentalisty Kieva [Kiewer Monumentalisten], Iskusstvo 7, 1969, 10–17
- Lebedeva 1973: V. Lebedeva, Sovetskoje Monumentalnoje iskusstvo 60h godov [Sowjetische monumental-dekorative Kunst der 60er Jahre] (Moskau 1973)
- Lunatscharski 1933: A. Lunatscharski, Lenin o monumentalnoi propagande [Lenin über Monumentalpropaganda], Literaturnaya Gazeta, 29. Januar 1933, 4–5
- Mitrofanof 1967: K. Mitrofanof, Sovremennaja monumentalno-dekoratovnaja keramika [Moderne monumental-dekorative Keramikunst] (Leningrad 1967)
- Mudrak 2022: M. M. Mudrak, Boichukism, in: K. Akinsha – K. Denysova – O. Kashuba-Volvach (Hg.), In the Eye of the Storm (London 2022) 42–47
- Sarezkyj 2023: O. Zarec'kyj, Alla Horska. Mystec u prostori totalitaryzmu [Alla Horska. Die Künstlerin im Raum des Totalitarismus] (Charkiv 2023)

## Abbildungsnachweis

- Abb. 1: nach M. Figol, Stepan Kyrychenko. Nadia Klein. Albom [Stepan Kyrychenko und Nadia Klein. Album] (Kyjiw 1970)
- Abb. 2: Foto: Svetlana Korolyova, 2019
- Abb. 3: Foto: Lubava Illyenko, 2014
- Abb. 4: Foto: Lubava Illyenko, 2014
- Abb. 5: Foto: Olena Chervonyk, 2013
- Abb. 6: Foto: Olena Borysova, 2022
- Abb. 7: Fotos: Lubava Illyenko, Maryna Samokhina, 2014
- Abb. 8: Lytowtschenkos Archiv
- Abb. 9: Lytowtschenkos Archiv
- Abb. 10: nach S. Kilessso, Kyjiw arhitekturnyi. Albom [Baukünstlerisches Kyjiw. Album] (Kyjiw 1987)