

Hans Günther

DIE BLUMEN DES SCHÖNEN: SOWJETISCHE PARADIESE

Am besten sage ich gleich am Anfang, dass ich ein bestimmtes Problem habe. Ich möchte der von uns heute geehrten Person aus gegebenem Anlass eine kleine Blumengabe als Zeichen langjähriger freundschaftlicher Verbundenheit überreichen. Wenn ich jedoch richtig sehe, dann wird diese gutgemeinte Geste im Zuge der Performanz meiner Ausführungen durch die starke ideologische Aufladung meines Gegenstands zunehmend untergraben. Am Ende kommt womöglich etwas heraus, was meinen erklärten Intentionen widerspricht.

Je mehr man darüber nachdenkt, um so deutlicher wird, dass Blumen gar nicht so unschuldig sind wie man häufig meint: „Als Inbegriff der Schönheit partizipiert die Blume implizit an dem ebenso ‚endlosen‘ wie kontroversiellen philosophischen Disput über das Schöne, über seinen ontologischen oder bloß kontingenten Charakter, über seine Bindung an ethische Kategorien wie ‚gut‘ und ‚wahr‘ oder – im Gegensatz dazu über seine totale ästhetische Autonomie“ (Baehr 2000, 41). Baudelaire wollte in seinen *Fleurs du Mal*, deren bizarre, morbide Welt von Flaneuren bevölkert ist, die zwischen spiritualité und animalité, spleen und idéal, Satanischem und Göttlich-Erhabenem schwanken, das Schöne aus dem engen Korsett einer automatisierten Koppelung von Schöнем und Wahrem emanzipieren.

Mit dem entgegengesetzten Fall haben wir es in der Kultur der Stalinzeit zu tun, in der das Zusammenfallen von Gutem und Schöнем von staatlicher Seite dekretiert und überwacht wurde. Mit dem Ende der Sowjetunion brach diese gewaltsame Verklammerung auseinander. In seinem Vorwort zur Anthologie (auch dieses Genre hat es mit Blumen zu tun!) *Russkie cvety zla* (*Russische Blumen des Bösen*) konstatiert Viktor Erofeev, die nachsowjetische Literatur habe „einen ganzen Strauß fleurs du mal gepflückt“ („narvala celyj buket fleurs du mal“) (Erofeev 1997, 7), so dass der ehemalige Duft von Feldblumen durch Gestank abgelöst worden sei. Die vormals verordnete Positivität habe negativen Themen wie Tod, Gewalt, Sexualität, der Faszination des Schreckens usw. Platz gemacht.

Die Semantik der Blume im Kontext des sowjetischen Schönheitsdiskurses ist keineswegs konstant. Zumindest kann man nach der Oktoberrevolution zwei Phasen unterscheiden, eine utopische, revolutionär-asketische und eine auf reale

Verschönerung des gegenwärtigen Lebens abzielende. Für die linke Avantgarde war per se das Konstruierte dem Organischen, die Technik der Natur überlegen (Papernyj 2000). Dazu kam noch das Odium des Reaktionären, das den Blumen anhaftete. In den Augen Vladimir Majakovskijs sind Blumen untrennbar mit Kitsch und Spießertum verbunden. In seinen ROSTA-Versen findet man unter dem Titel „Sovetskaja azbuka“ (Das sowjetische Alphabet) unter dem Buchstaben „Ц“ die Verszeilen:

Цветы благоухают к ночи / Царь Николай любил их очень. (Majakovskij PSS III, 28)

Die Blumen duften zur Nacht / Der Zar Nikolaus liebte sie sehr.

Richtet sich Majakovskijs Zorn anfangs gegen das vorrevolutionäre Spießertum, so attackiert er Ende der 20er Jahre das nachrevolutionäre. Ein bekanntes Beispiel entnehme ich dem satirischen Drama *Klop* (*Die Wanze*):

Да, да! Сделайте нам красиво! Вы были в Большом театре на «Красном Маке»? Удивительно интересно! Везде с цветами порхают, поют, танцуют разные эльфы и ... сифилиды. (Majakovskij PSS XI, 310)

Ja, ja! Machen Sie's uns schön! Im Bolschoj Theater macht man's uns ständig schön. Haben sie den „Roten Mohn“ gesehen? Ach, ich war im „Roten Mohn“. Unglaublich interessant! Überall flattern, singen und tanzen allerhand Elfen und ... Syphiliden mit Blumen.

Die böartige Verwechslung von „Sylphiden“ mit „Syphiliden“ ist natürlich kein lapsus linguae, sondern dient dazu, die vom Bolschoj Theater dargebotene „Schönheit“ zu kompromittieren. Ein ähnliches Verfahren findet sich in der Komödie *Banja* (*Das Schwitzbad*), in der eine Person pathetisch verkündet: «Красота – это двигатель прогресса!» (Die Schönheit ist der Motor des Fortschritts). Als sie zur Wiederholung ansetzt: «Красота – это мать...» (Die Schönheit ist die Mutter...), unterbricht sie ein Zwischenrufer: «Мать! Кто сказал ‚мать‘?» (Mutter, wer hat hier ‚Mutter‘ gesagt?) und rückt damit die Schönheit in die Nähe der Mutterflüche (*mat*) (Majakovskij PSS XI, 239).

Eine tragische Note klingt dagegen in dem an die Nachkommen gerichteten Poem *Vo ves' golos* (*Mit voller Stimmkraft*) an, in dem der „Agitator“ und „Schreihals“ seinem Lied auf die Kehle tritt. Aus den herrschaftlichen Gartenanlagen der Poesie ging der „Latrinereiniger“ und „Wassertransporteur“ Majakovskij an die Front der Revolution, durchdrungen von Abscheu vor der süßlichen Schönheit dieser Gärten:

Неважная честь,
 Чтоб из этих р о з
 Мои изваяния высились
 по скверам,
 Где харкает туберку л ё з,
 где блядь с хулиганом
 Да сифилис. (Herv. H.G.)

(Eine fragwürdige Ehre, / wenn aus solchen Rosen / meine Skulpturen auf-
 ragen / auf den Plätzen, / wo die Tuberkulose spuckt, / wo die Hure und
 der Rowdy zu Hause sind / und die Syphilis) (Majakovskij PSS X, 280)

Nicht ohne selbstzerstörerischen Hass wird die Schönheit einer als falsch und
 verlogen erachteten Poesie in den Schmutz getreten. Wo bei Majakovskij Blu-
 men sind, ist die Syphilis nicht weit, und „Rose“ wird provokativ auf „Tuber-
 kulose“ gereimt. Ein solcher Reim wäre für Puschkin sicher nicht akzeptabel ge-
 wesen, als er ein passendes Reimwort zu *rozy* suchte und sich ironisch für *moro-
 zy* entschied.

Radikaler und asketischer geht es in Platonovs Roman *Čevengur* zu. Hier
 darf es überhaupt keine Schönheit und keine Kunst geben, da diese nur von den
 elementaren Überlebensfragen ablenken. Im Unterschied zu Majakovskij haben
 die heimat- und vaterlosen Čevengurer Sektierer die herrschaftlichen Gärten der
 Poesie nie betreten, spüren aber in ihrem kunstfeindlichen Drang instinktiv de-
 ren Unverträglichkeit mit ihrem Kommunismus der brüderlichen Armut. Da es
 kein Eigentum geben soll, das Ungleichheit schafft und die Menschen unter-
 drückt, werden auch die Häuser und verwelkten Gärten ständig in der Stadt hin-
 und herbewegt. Die Čevengurer Asketen identifizieren sich mit dem unschein-
 baren Steppengras, das in ihren Augen Solidarität unter den verwaisten und ob-
 dachlosen Armen symbolisiert, während die schädliche Schönheit der Blumen
 mit Stumpf und Stil auszurotten ist:

Чепурный пощупал лопух – он тоже хочет коммунизма: весь бурьян
 есть дружба живущих растений. Зато цветы и палисадники и еще
 клумбочки, те – явно сволочная рассада, их надо не забыть выкосить
 и затоптать навеки в Чевенгуре: пусть на улицах растет отпущенная
 трава, которая наравне с пролетариатом терпит и жару жизни, и
 смерть снегов. (Platonov 1988, 252)

Čepurnyj betastete eine Klette – auch sie will den Kommunismus: das ge-
 samte Steppenkraut ist Freundschaft lebender Pflanzen. Dagegen sind
 Blumen und Vorgärten und erst recht Blumenrabatten eindeutig ein Setz-
 lings-Gesindel, man darf nicht vergessen sie in Čevengur abzumähen und
 für immer zu zertreten: möge auf den Straßen wild wachsendes Gras wu-
 chern, das ebenso wie das Proletariat die Hitze des Lebens und den Tod
 durch Schnee erleidet.

Doch die sektiererische Phase der Revolution ging vorüber und ein paar Jahre darauf beginnt man sich nach den Schrecken und Hungerjahren der Kollektivierung der Landwirtschaft in der Normalität des Alltags einzurichten. Das Verlangen nach Verbesserung und Verschönerung des Lebens führt zu einer Rehabilitierung der vormals als spießig verachteten Blume wie auch des Naturschönen überhaupt. Der Theaterkritiker Josif Juzovskij erkannte die Zeichen der Zeit, als er 1934 in der *Literaturnaja gazeta* einen Artikel unter dem Titel „Cvety na stole“ (Blumen auf dem Tisch) veröffentlichte, der zu einer Art Losung der neuen Ära werden sollte. Es handelt sich um eine Rezension der Mejerchol'd-Inszenierung von Alexandre Dumas' *Kameliendame*:

В Театре Революции, где аскетическая риторика экспрессионизма было до сих пор преобладающем стилем, тоже появились цветы. Они стоят на столе, валяются на тумбочке, разбросаны по полу, торчат в петлицах и в ладонях героев [...]. В «Даме с Камелиями» [...] на сцену поднимается молодой улыбающийся садовник с огромной корзиной цветов на голове. Этого нового, доселе невиданного на нашей сцене героя, как ни относиться к спектаклю, в котором он впервые появился, следует встретить аплодисментами. (Juzovskij 1934 a, 56-57; Herv. H.G.)

Auch im Theater der Revolution, wo bis jetzt die asketische Rhetorik des Expressionismus der dominierende Stil war, sind Blumen aufgetaucht. Sie stehen auf dem Tisch, liegen auf dem Nachttisch herum, sind über den Fußboden verstreut, schauen aus den Knopflöchern und Händen der Helden hervor [...]. In der „Kameliendame“ betritt ein junger lächelnder Gärtner mit einem gewaltigen Blumenkorb auf dem Kopf die Bühne. Diesem auf unseren Bühnen neuen, bisher niedergewesenen Helden muss man, gleich wie man sich zu dem Stück verhält, in dem er zum erstenmal erscheint, Beifall zollen.

Für Juzovskij ist kaum nachvollziehbar, dass noch vor drei Jahren der „schreckliche Artikel des Genossen Iezuitov“ („страшная статья тов. Иезуитова“) „Konec krasoty“ (Das Ende der Schönheit) erscheinen konnte, der theoretisch zu begründen versuchte, dass das Proletariat das Schöne nicht anerkenne (Jezuitov 1931). In seiner Inszenierung sei Mejerchol'd dem verbreiteten „Wunsch nach Schönheit ohne Anführungsstriche“ („стремление к красоте без кавычек“) ¹ (Juzovskij 1934 b, 26) entgegen gekommen.

Was auch immer Mejerchol'd dazu bewegt haben mag, die *Kameliendame* zu inszenieren, so lässt sich bei ihm ein erwachendes Interesse für den in Gang

¹ Von der „Schönheit in Anführungsstrichen“ ist häufig bei Boris Arvatov die Rede (1926, 1930), der sich in seiner Produktionskunst-Theorie von der illusionären, dekorativen, die Realität ergänzenden Ästhetik der bürgerlichen Epoche wie auch von dem sich bereits abzeichnenden sozialistischen Realismus absetzt.

gekommenen Schönheits-Diskurs bereits vorher in der Schrift *Rekonstrukcija teatra (Rekonstruktion des Theaters)* von 1930 feststellen, in der er dazu auffordert, die Losung „Долой красивость!“ („Nieder mit der Schönheit!“) zu überdenken. Allerdings schwebt dem Regisseur die funktionale Schönheit einer Kunst vor, die imstande wäre, die Rückständigkeit des Lebens zu überwinden und, wie er sich ausdrückt, „das Land mit Schönheit zu überfluten“ („залить страну красотой“) (Meierchol'd 1930, 33).

Und mit eben diesen Worten beginnt auch ein Zeitungsartikel des Jahres 1936:

[...] мы должны залить всю страну красотой. Эта красота уже внедряется во все поры нашего быта. Заботы о красоте, об эстетической ценности вещей, создаваемых людьми социализма, проникают во все области нашего строительства. Берега Беломоро-Балтийского канала усыпаны гирляндами клумб, заботливо сделанными цветниками. В цехах многих заводов, как на улице городов, растут ценные породы деревьев... На улицах Москвы вместо укюжих домов-коробок, плодов спешной стройки, в более короткие сроки воздвигаются дома эстетически совершенной конструкции. (Selivanovskij 1936, 431)

[...] Wir müssen das ganze Land mit Schönheit überfluten. Diese Schönheit dringt bereits in alle Poren unseres Alltags ein. Die Sorge um die Schönheit, um den ästhetischen Wert der Dinge, die durch die Menschen des Sozialismus geschaffen wurden, durchdringt alle Bereiche unseres Aufbaus. Die Ufer des Weißmeer-Kanals sind mit Girlanden von Blumenrabatten besetzt, mit sorgfältig angelegten Blumenbeeten. Auf dem Werkgelände vieler Fabriken wie auch in den Straßen der Städte wachsen wertvolle Baumarten... In den Straßen Moskaus werden statt der plumpen schachtelförmigen Häuser, der Frucht einer hastigen Bauweise, in noch kürzeren Fristen Häuser einer ästhetisch vollkommenen Konstruktionsweise errichtet.

Nicht nur die für die 30er Jahre kennzeichnende Kritik am strengen Funktionalismus der Architektur fällt hier ins Auge, sondern die Verknüpfung des Blumen-Motivs mit dem berüchtigten Weißmeerkanal-Projekt, das auf diese Weise etwas von dem Glanz der neuen Schönheit abbekommen soll. Hier wird deutlich: Auch die Macht beginnt sich mit Blumen zu schmücken und ihre hässlichen Seiten wie z.B. die Zwangsarbeitslager zu dekorieren. Im offiziellen Diskurs erhält die Schönheit einen pompösen, triumphalen Klang:

Нас радует зелень на улицах наших городов, цветы в домах, в парках на заводских площадках. Мы ценим свежесть, красочность, все здоровое, сильное, цветущее, полнокровное в природе и нашей жизни. Но это все лучи, которые ведут к одному источнику. Это красота, освещенная новым солнцем. (Vinogradov 1935, 172-173)

Uns erfreut das Grün in den Straßen unserer Städte, die Blumen in den Häusern, Parks und Werkgeländen. Wir schätzen das Frische, Farbenprächige, Kräftige, Blühende, Lebensvolle in der Natur und in unserem Leben. Aber all dies sind Strahlen, die auf einen Quell zurückgehen. Dies ist die Schönheit, die von der neuen Sonne beleuchtet wird.

In Übereinstimmung mit der Ästhetik der Epoche wird die Blume mit dem Kult des Gesunden und Natürlichen verknüpft und als Symbol für das Erblühen der sowjetischen Heimat unter der Herrschaft der neuen Sonne Stalins interpretiert.

Von dieser Schönheit kündigt auch der Artikel „Prekrasnoe – eto naša žizn“¹⁴ (Das Schöne ist unser Leben) des Literaturkritikers Vladimir Ermilov, der die bekannte Formel Nikolaj Černyševskijs zur These vom Zusammenfallen des poetischen und des staatlichen Prinzips in der Sowjetunion umschiedet (Ermilov 1948).

Einige Beispiele aus der bildenden Kunst mögen den Umgang mit dem Blumenmotiv vor dem Hintergrund des offiziellen Schönheitskultes illustrieren. Zunächst der Vertreter der repräsentativen Hofmalerei und der Soc-Art avant la lettre Vasilij Efanov, der für seine Werke „Nezabyvaemaja vstreča“ (Eine unvergessliche Begegnung, 1941) und „U posteli bol'nogo A.M. Gor'kogo“ (Am Bett des kranken A.M. Gor'kij, 1946) Stalinpreise erhielt. Die „Unvergessliche Begegnung“ hält einen denkwürdigen Moment aus dem Jahr 1936 fest, das Treffen des „Präsidiums des Allunionskongresses der Frauen der Ingenieure und Techniker der sowjetischen Industrie“ mit Führern der Partei und Regierung im Kreml.

Die Organisation der sog. *obščestvennicy*, der Ehefrauen von Direktoren, Ingenieuren und Technikern, hatte sich die Verbreitung von Kultur, Schönheit, Ordnung und Sauberkeit im Land zum Ziel gesetzt. Von dieser Orientierung zeugt ein Zitat aus einer Nummer der Zeitschrift *Obščestvennica* des Jahres 1937: „Wo Rosen sind – da kann es keinen Schmutz und keine Unkultur geben. Bei uns sind Rosen ein Symbol der Freude und des glücklichen Lebens. So lasst uns denn mehr Blumen züchten“ (Maier 1994, 43). Der Zusatz „bei uns“ soll natürlich besagen, dass unter den neuen gesellschaftlichen Bedingungen die Rosen den Beigeschmack des Trivialen und Kitschigen verloren haben. Es sind nicht mehr jene roten Rosen, die ein glücklich oder unglücklich verliebter Bourgeois seiner Angebeteten schenkt, sondern sie sind Symbole der kollektiven Freude und des glücklichen Lebens. Das Züchten von Rosen ist gleichbedeutend mit der Vermehrung des Glücks und der Schönheit des ganzen Landes.



Abb. 1: V. Efanov: *Nezabyvaemaja vstreča* (1937)

Aber nun zu dem Bild Efanovs. Im seinem Mittelpunkt steht Stalin, dem die Delegierte einen Blumenstrauß überreicht. Der väterlich warme Blick und Händedruck zeugen von seiner unermüdlichen Fürsorge für die durch die Frau repräsentierte Organisation und ihre Bemühungen um die Verschönerung der sowjetischen Heimat. Vorne rechts sitzen die Ehrenpersonen Kalinin und Krupskaja, die netten Alten, die politisch nichts mehr zu sagen haben. Darüber erheben sich, hierarchisch gestaffelt und ebenso hierarchisch beleuchtet, die leutselig lächelnden Mächtigen des Landes. Selbst Molotow mit seiner ansonsten eher versteinerten Miene ringt sich ein Lächeln ab.

Die Vertreter der Macht sind auf unzähligen Bildern porträtiert, wobei sich in wechselnden Konstellationen das jeweilige *rating* des betreffenden Politikers ausdrückt. Neu und auffallend sind die Blumen, die im Einklang mit den Frauen von einem blühenden Land zeugen sollen. Die Sträuße sind nach dem Muster der Fünf auf der Fläche eines Würfels angeordnet. Aus der Mitte leuchtet das obligatorische Rot des Straußes, der Stalin überreicht wird. Auch bei den vorne links und rechts auf dem Podium liegenden Blumen dominiert die rote Farbe. Über den Köpfen der Versammelten aber schweben in den oberen Ecken des Bildes Körbe mit Blumen in vorherrschend blau-weißen fliederfarbenen Tönen. Die Symbole der Macht und der Schönheit fließen in Efanovs Bild zu einer harmonischen Einheit zusammen.



Abb. 2: Ju. Pimenov: Novaja Moskva (1937)

Im Vergleich zur floralen Orgie Efanovs nimmt sich das Blumenmotiv in Jurij Pimenovs Bild „Novaja Moskva“ (Das neue Moskau, 1937) geradezu minimalistisch aus. Pimenov kommt vom Vchutemas und der Gruppe OST her und hat auf seinen konstruktivistisch-expressiven Plakaten Ende der 20er Jahre noch die durch schwere Arbeit deformierten Körper von Industriearbeitern gestaltet, die seinerzeit von der Kritik wegen ihres rachitischen Aussehens und ihrer schmutzig-dunklen Farbgebung gerügt wurden. Wie die anderen Künstler der Gruppe OST zollte auch Pimenov dem veränderten Kunstkanon seinen Tribut. Jedoch spiegeln viele seiner Werke der 1930er Jahre noch die Leichtigkeit des französischen Impressionismus wider. Es ist sicher kein Zufall, dass er die Schauspielerin und Ehefrau Mejerchol'ds, Zinaida Rajch, in der Rolle von Marguerite Gautier, der Heldin der oben erwähnten *Kameliendame*, gemalt hat („Zinaida Rajch v roli Margerity Goté“, 1934).

Dass er auch das Frau-und-Blumen-Thema im sozrealistischen Stil beherrscht, kann man seinem Bild „Delegatka“ (Die Delegierte) entnehmen, das vermutlich auf den Kongress der *obščestvennicy* des Jahres 1936 zurückgeht und in manchem durchaus mit Efanovs Gemälde vergleichbar ist. Doch auch hier ist Pimenov zurückhaltender als Efanov. Seine Darstellung konzentriert sich auf die blumentragenden Frauen und die Delegierte am Rednerpult, und nur aus

der oberen linken Ecke schaut der graue Lenin auf das bunte Treiben herab und verleiht diesem seine Weihe.

Anders jedoch „Novaja Moskva“, das in impressionistischer Manier die in ihrem Zentrum umgestaltete und zur schönsten Stadt der Welt deklarierte sowjetische Kapitale präsentiert. Den Vordergrund des Gemäldes bildet die Rückenansicht einer schick gekleideten Frau im geblühten leichten Sommerkleid, vielleicht einer *obščestvennica* oder einer Funktionärsgattin, in einer offenen Limousine.² Auf regennasser Strasse fährt das Auto auf das Gewerkschaftshaus zu, wobei im Hintergrund die blau-grauen Umriss damals noch nicht vollendeter Bauwerke emporragen, die gewissermaßen eine Art Vision des entstehenden künftigen Moskauer darstellen. Der heutige Betrachter, der den Moskauer Autoverkehr kennt, muss dieses Bild einfach lieben. Man beachte die phantastisch geringe Anzahl von Autos und die ohne Sorge um ihr Leben auf der Straße flanierenden Menschen!

Nahezu im Mittelpunkt des Bildes nimmt man an der Windschutzscheibe eine weiße und eine rote Nelke wahr. Der von den dominierenden Braun-Grau-Weiß-Tönen des Bildes sich unaufdringlich abhebende rote Punkt korrespondiert politisch korrekt mit der roten Dekoration des weiter entfernt befindlichen Gewerkschaftshauses, zugleich aber mit den dezenten roten Tupfern im Blumenmuster des Kleides der Frau. Die Blumen sind metonymisch dem vom neuen Wohlstand zeugenden Wagen und seiner Lenkerin, einer vermutlich schönen jungen Frau, zugeordnet, deren Gesicht wir nicht sehen. Im Weiteren aber verweisen sie auch auf die Schönheit des neuen Moskauer, das in Pimenovs Gemälde auf allegorische Weise mit den Mitteln des Impressionismus dargestellt ist.

Die Verbreitung des Blumen-Motivs in der sowjetischen Kultur der 1930er Jahre ist keine isolierte Erscheinung, sondern steht in Zusammenhang mit dem Aufstieg des Mutterarchetypus (Gjunter 2000, 764-779), dem man eine Fülle von Erscheinungen zuordnen kann: ein im Vergleich zur nachrevolutionären Periode neues Verständnis der Weiblichkeit und verändertes Frauenbild, die Verbindung des Weiblichkeitsmythos mit Natur und Heimat, die Entstehung neuer Genres wie des sowjetischen Massenliedes und der Filmkomödie mit ihren weiblichen Stars, u.v.a.m. Die Blume avanciert zu einem der augenfälligsten Attribute des neuen Frauenbildes (Ramm-Weber 2006, 159). Sie tritt aber auch in der Wiederbelebung des künstlerischen Genres des Blumen-Stillebens in Erscheinung. Dies eröffnete auch einem aus der – mittlerweile verfeimten – kon-

² A. Tarchanow / S. Kawtaradse 1992, 67 bemerken, dass das Gemälde einer „Standaufnahme aus einem Film der damaligen Ära“ ähnelt. Vergleichbare Einstellungen enthält etwa die 1940 gedrehte Filmkomödie G. Aleksandrov's „Der lichte Weg“ (Svetlyj put').

struktivistischen Avantgarde hervorgegangenem Künstler wie Vladimir Tatlin eine Nische für sein künstlerisches Schaffen.³

Ihren Höhepunkt erreicht die Stalinsche Ästhetik des Schönen in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg, die in unterschiedlichen Bereichen der Kultur einen Hang zur pompösen, harmonischen Idylle offenbaren. Als Beispiele können ebenso die reich verzierten triumphalen Moskauer Hochhäuser dienen wie auch die 1954 eröffnete VDNCh (=Vystavka dostiženij narodnogo chozjajstva SSSR, Ausstellung der Errungenschaften der Volkswirtschaft der UdSSR). Ihr Vorgänger war die VSChV (=Vsesojuznaja sel'skochozjastvennaja vystavka, Allunions-Landwirtschaftsausstellung) des Jahres 1939. Die Gestalter der ursprünglich bereits für 1937 geplanten Ausstellung wurden als Schädlinge verhaftet, da ihre z.T. hölzernen Pavillons nicht dem Bedürfnis nach repräsentativer Schönheit genügten. Für die Ausstellung von 1954 wurden neue kostbar ausgeschmückte Pavillons im Nationalstil der Republiken errichtet. Das Blumen-Motiv findet hier starke Verbreitung in Gestalt von Fresken, Girlanden, Kapitellen, Mosaiken und Plastiken. In dieser *V e r s t e i n e r u n g* des Motivs kann man durchaus ein Zeichen der Zeit erkennen, ebenso in dem ostentativ zur Schau gestellten Reichtum der verwendeten Baumaterialien. Eine andere Sache ist, dass diese „Räume des Jubels“ (Ryklin 2002) ausgerechnet in einer Zeit präsentiert werden, in der die katastrophale Situation der sowjetischen Landwirtschaft in der einsetzenden Tauwetter-Literatur thematisiert wird.

Ich beschränke mich auf die Blumen-Motive an den zahlreichen Springbrunnen der Ausstellung. Unübersehbar ist das weithin leuchtende Gold des Brunnens „Družba narodov“ (Völkerfreundschaft). Auf dem Rand seines inneren Beckens tanzen junge Frauen in den Nationalkostümen der Sowjetrepubliken mit Blumen in den Händen einen Reigen um das Fruchtbarkeitssymbol einer Ährengarbe.

³ Vgl. die Abbildungen einiger Blumen-Stillleben Tatlins bei Morozov 1995, Farbtafel 82, Antonowa / Merkert 1995, 413.



Abb. 3: Architekt K.T. Topuridze/Skulpturen P.I. Dobrynin: „Kamennyj cvetok“

Inbegriff des versteinerten Blumen-Motivs ist der Springbrunnen „Kamennyj cvetok“ (Die steinerne Blume), der auf folkloristisch-phantastische Motive des aus dem Ural stammenden Schriftstellers Pavel Bažov zurückgeht, welcher eine Reihe äußerst populärer märchenhafter *skazy* schuf. „Kamennyj cvetok“ gab u.a. die Anregung zu einem gleichnamigen Film des Jahres 1946 und zu Prokof'evs Ballett „Skaz o kamennom cvetke“ (Erzählung von der steinernen Blume, 1954). Auf der VDNCh wächst die steinerne Blüte mit ihren farbigen Facetten aus einem mit rotem Marmor verkleideten und mit bronzefarbenen Fischen und Vögeln reich verzierten Becken hervor. Die prächtige Märchenblume soll konzentrierter Ausdruck der Schönheit sowie der märchenhaften Idyllik und Reichtum evozierenden spätstalinistischen Kultur sein.

Das sowjetische Paradies der VDNCh unterscheidet sich grundlegend von Baudelaires „paradis artificiel“. Es ist nicht durch Wein, Opium oder Haschisch herbeigeführt wie bei dem französischen Dichter, sondern Produkt eines, wenn man so will, kollektiven Rausches. Baudelaires Gedicht „Le rêve parisien“ evoziert eine kalte, kristallene Zauberwelt, ein Babel aus Wasser, Marmor und Metall:

Babel d'escaliers et d'arcades
 C'était un palais infini
 Pleins de bassins et de cascades
 Tombant dans l'or mat ou bruni...

Ein Babel ganz aus Treppen und Arkaden / war dies ein unabsehbarer Pa-
 last / voller Becken und Kaskaden, / die in mattes oder blankes Gold sich
 stürzten... (Baudelaire 1991, 216-217)

Anders als die Verse Baudelaires soll das Moskauer Paradies eine Atmo-
 sphäre von Wärme und Organischem erzeugen, in der sich die Fruchtbarkeit und
 der Reichtum der sowjetischen Heimat in miniature spiegelt.

Wer hätte voraussehen können, welche Peripetien das Blumenmotiv durch-
 laufen hat und welche erdrückende semantische Last sich inzwischen auf den
 fiktiven visuellen und textuellen Blumen angesammelt hat, von denen die Rede
 war? Ist nicht durch die im Lauf meiner Ausführungen deutlich gewordene ideo-
 logische Aufladung die anfangs deklarierte gute Absicht in Frage gestellt, ein-
 fach eine schöne Rose zu überreichen? Doch – gibt es überhaupt eine Rose im
 Sinn der alle anderen Bedeutungen ausschließenden tautologischen Zeile Ger-
 trude Steins aus dem Gedicht „Sacred Emily“ (1913) „Rose is a rose is a rose is
 a rose“? Wie auch immer, angesichts der faktisch vorhandenen Rose, die ich
 trotz allem überreichen möchte, bleibt mir nichts anderes übrig, als doch noch
 irgendwie zu einem versöhnlichen Abschluss zu kommen.

Der kollektive Rausch ist verfliegen, und wir schauen mit Soc-Art- geschulten
 Augen – mit einer Mischung von Ironie und Melancholie – auf das Moskauer
 Paradies zurück, dessen unterschiedliche Etappen und Benennungen – VSChV,
 VDNCh und seit 1992 VVC (=Vserossijskij vystavočnyj centr, Allrussisches
 Ausstellungszentrum) – so viel über die russische Geschichte der letzten 70 Jah-
 re verraten. Die letzte Umbenennung allerdings ging einher mit der kapita-
 listischen Profanisierung des sowjetischen Paradieses. In die Tempel des sozia-
 listischen Fruchtbarkeitskultes sind die kapitalistischen Händler mit ihrer auf-
 dringlichen Warenwelt eingezogen. So vergehen Paradiese, deren blumenge-
 schmückte Springbrunnen in unsere postsowjetische Ära hineinplätschern. Mit
 diesem Ausblick auf das Vergehen der Zeit und das Fortdauern des Gedächtnis-
 ses kann ich nun endlich m e i n e Blume Renate Döring überreichen.

Literatur

- Antonowa, I. / Merkert, J. (Hg.) 1995. *Katalog: Berlin-Moskau, München / New York*.
- Arvatov, B. 1926. *Iskusstvo i proizvodstvo*, M.
- 1930. *Ob agit- i proziskusstve*, M.
- Baehr, R. 2000. „Können Blumen böse sein? Gedanken zu einem Oxymoron: Les *Fleurs du Mal* von Charles Baudelaire“, U. Mathis-Moser u.a. (Hg.), *Blumen und andere Gewächse des Bösen in der Literatur. Festschrift für W. Krömer zum 65. Geburtstag*, Frankf./M. / Berlin / Bern u. a., 37-49.
- Baudelaire, Ch. 1991. *Die Blumen des Bösen*. Zweisprachige Ausgabe, München.
- Ermilov, V. 1948. „Prekrasnoe – èto naša žizn“, *Literaturnaja gazeta*, 92, (17. 11. 48).
- Erofeev, V. (Hg.) 1997. *Russkie cvety zla*, M.
- Gjunter, Ch. [Günther, H.] 2000. „Archetipy sovetskoj literatury“, Ch. Gjunter, E. Dobrenko (Hg.) *Socrealističeskij kanon*, SPb., 743-783.
- Jezuitov, N. 1931. *Konec krasote, Proletarskaja literatura. Žurnal marksistsko-leninskoi literaturnoi teorii i kritiki*, M., 122-159.
- Juzovskij, M. [1934] 1982a. *Cvety na stole, O teatre i drame v dvuch tomach*, tom 1, M., 56-61.
- [1934] 1982b. *Mejerchol'd i Dama s Kamelijami*, ebd., 20-35.
- Maier, R. 1994. „Die Hausfrau als kul'turtreger im Sozialismus“, G. Gorzka (Hg.), *Kultur im Stalinismus. Sowjetische Kultur und Kunst der 1930er bis 50er Jahre*, Bremen, 39-45.
- Majakovskij, V. 1955-61. *Polnoe sobranie sočinenij v trinadcati tomach*, M.
- Mejerchol'd, Vs. 1930. *Rekonstrukcija teatra*, M.-L.
- Morozov A. I. 1995. *Konec utopii. Iz istorii iskusstva SSSR 1930-eh godov*, M.
- Papernyj V. [1985] 2000. *Kul'tura dva*, M.
- Platonov, A. 1988. *Čevengur*, M.
- Ramm-Weber, S. 2006. *Mit der Sichel in der Hand. Mythos und Weiblichkeit in der sowjetischen Kunst der dreißiger Jahre*, Köln / Weimar / Wien.
- Ryklin, M. 2002. *Prostranstva likovanija. Totalitarizm i različie*, M. Übers.: Räume des Jubels, Frankf./M. 2003.
- Selivanovskij, A. 1936. *Očerki po istorii russkoj sovetskoj poëzii*, M.
- Tarchanow, A. / Kawtaradse S. 1992. *Stalinistische Architektur*, München.