

Kai Artinger

Kunst und Revolution

John Berger und der sowjetische Bildhauer Ernst Neiswestni

I

Das Jahr 1962 ging in die Geschichte des 20. Jahrhunderts ein als das Jahr der Kubakrise.¹ Die Welt stand am Rande eines Dritten Weltkriegs. Im Januar des gleichen Jahres lernen sich in Moskau der britische Kunstkritiker und Romancier John Berger (1926) und der russische Bildhauer Ernst Neiswestni (1926) kennen. Der Brite und der Russe sind fast im gleichen Alter, Berger ist dreißig, Neiswestni einunddreißig Jahre alt. Berger, beeindruckt von Neiswestni Werk, gibt nach seiner Rückkehr in zwei Zeitungsartikeln seinen Landsleuten einen Einblick in dieses.²

Die britische Abrüstungsbewegung hat Berger 1953 als Teilnehmer einer Delegation britischer Architekten, die sich für die atomare Abrüstung einsetzten, das erste Mal nach Moskau geführt. Drei Jahre später ist er wieder in der russischen Hauptstadt. Diesmal nimmt er die Stadt unter den Nachwehen des 20. Parteitags der KPdSU und der Entstalinisierung wahr. Es ist zugleich das Jahr, in dem sich im November Neiswestni und Chruschtschow auf der ersten großen Ausstellung abstrakter Kunst in Moskau begegnen. Das Zusammentreffen wird für den Bildhauer zum schicksalhaften Ereignis. Es katapultiert ihn in eine aussichtslose Lage, die Berger sieben Jahre später zum Anlass nimmt, *Art and Revolution* zu schreiben. Erstmals macht er einem größeren Publikum des englischsprachigen Raums das Werk des russischen Bildhauers bekannt und erörtert die Rolle des Künstlers in der UdSSR. Der Westen wusste Ende der 1960er Jahre wenig über Russland, der „Kalte Krieg“ und der „Eiserne Vorhang“ erschwerten einen Informationsaustausch.³ Bergers Buch ist im Kontext dieser Unkenntnis zu sehen. Heute ist der Autor weltberühmt, doch sein Neiswestni-Buch kennen nur wenige. Seine ungewöhnliche Entstehungsgeschichte ist weitgehend unbekannt geblieben.⁴

Vor dem Hintergrund des wachsenden Interesses an der Kunst im so genannten Kalten Krieg – der nach

Aussage Robert S. MacNamaras in Wirklichkeit ein „heißer“ war – und dem Interesse an den Formen des Kulturaustausches der feindlichen Blöcke ist Bergers Buch von besonderer Bedeutung. Es stellt eines der seltenen Beispiele dar, in denen sich ein westlicher, in diesem Fall marxistischer, Kunstkritiker über einen sowjetischen Künstler äußert, der im Westen unbekannt ist.

Das Buch entdeckte ich in den 90er Jahren in einer Londoner Buchhandlung und das ungewöhnliche Künstlerporträt und seine Photos prägten sich mir ein, denn ich selbst wusste wenig über die sowjetische Kunst. Bei weiteren Recherchen hatte ich das Glück, den Autor und seinen Fotografen, Jean Mohr, die beide das achtzigste Lebensjahr überschritten haben, befragen zu können. Oral History war also in gewisser Weise möglich. Neiswestni, ebenfalls hoch betagt, war dafür allerdings zu krank. Antworten auf meine Fragen gab seine zweite Ehefrau Anna Graham. Indem die Untersuchung den Versuch unternimmt, die Entstehungsgeschichte dieses Kunstbuches zu rekonstruieren, ist sie ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte der Kunst im „Kalten Krieg“ sowie zur Geschichte der Kunstkritik und Kunstwissenschaft nach dem Zweiten Weltkrieg.

II

Am besten könnte man Berger als einen „neo-marxistischen“ Intellektuellen beschreiben, der eine Art „marxistischen Humanismus“ vertrat und den geopolitischen Verhältnissen Rechnung zu tragen versuchte.⁵ Berger war kein Mitglied der Kommunistischen Partei Großbritanniens (KPGb), sympathisierte aber mit ihr⁶ und lehnte sich als unabhängiger Marxist an ihren Strategien an, partizipierte an ihren Diskussionen und schrieb Beiträge für ihre Zeitung *Daily Worker*. Er nahm dabei eine mal mehr, mal weniger kritische Haltung gegenüber den Kommunisten ein. So verteidigte er beispielsweise die Sowjetunion, als die Verbrechen

des Stalinismus bekannt geworden waren und die Russen 1956 den ungarischen Aufstand gewaltsam niederschlugen. „In the global struggle for power and nuclear purity I held the Moscow line, but in relation to Moscow policy towards art and thought I was always opposed“, erklärte Berger seine Haltung.⁷

Besonders engen Kontakt unterhielt er zu jenen, politisch links eingestellten, Intellektuellen, die nach Großbritannien emigriert waren oder auf dem Kontinent im Westen lebten, unter anderem zu dem aus Ungarn stammenden Kunsthistoriker Frederick Antal, der dem Sonntagskreis angehörte. Dessen sozialhistorischer Ansatz beeinflusste Berger stark und für einige Zeit sah er sich als dessen „inoffiziellen Schüler“. Antals Schrift über die florentinische Malerei und ihren sozialhistorischen Hintergrund von 1948 zeigte Berger, wie eine Sozialgeschichte der Kunst aussehen könnte. Auch zu dem österreichischen Kommunisten Ernst Fischer unterhielt Berger ein enges Verhältnis. Er bezeichnete sich selbst als „Adoptivsohn“ und „Student“ des prominenten Österreicher.⁹ Berger verbrachte mit dem einflussreichen Intellektuellen und Repräsentanten der kommunistischen Szene in Mitteleuropa jeweils im Sommer einen Monat. Fischer war für ihn ein intellektuelles Vorbild. Sein Buch *The Necessity of Art*, das 1963 zuerst auf Englisch erschien und dem ein humanistisches Kunstkonzept zugrunde liegt, übte auf Berger großen Einfluss aus. Es setzte sich mit ähnlichen Fragen auseinander, etwa die nach dem Zusammenhang von Form und Inhalt im Kunstwerk und die Frage der Definition von Naturalismus und Realismus. Der geistige Austausch der beiden Männer spiegelt sich in ihren Schriften wider und begann bereits 1961 anlässlich eines Besuchs von Berger in Wien.¹⁰ In dieser Zeit schrieb Berger für die Zeitschrift *Labour Monthly* auch den Artikel *Problems of Socialist Art*, in dem bereits viele Themen und Fragestellungen sowie methodische Überlegungen anklingen, die Berger später in seinen Büchern und Filmen beschäftigen werden. Zum Beispiel die Frage, wie die Kunst, die in und um Paris um 1870 bis 1920 entstand, wahrgenommen wird, oder ob sich und wie sich die soziale Funktion der Malerei durch den Einfluss der Erfindungen und Entwicklungen anderer Medien veränderte. Geoff Dyer macht in Bergers Bemühungen, diesen Fragen auf den Grund

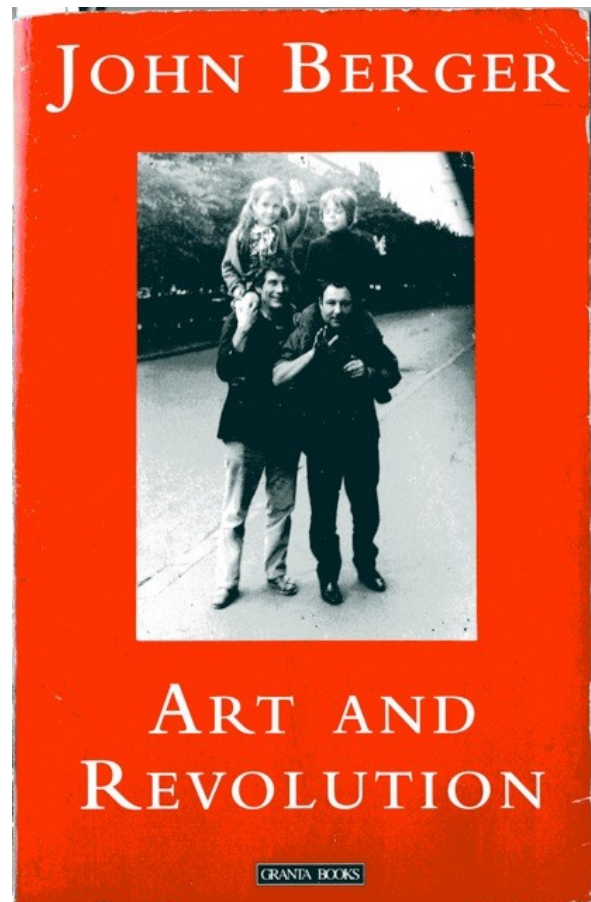


Abb. 1 John Berger, *Art and revolution*, Buchcover der Taschenbuchausgabe (Granta Books), 1993.

zu gehen, den Einfluss Fischers aus.¹¹ Der Gedankenaustausch der beiden war aber wohl auch ein wechselseitiger. Fischer erwähnt etwa die Skulpturen Neiswestnis in seiner 1966 erschienenen marxistischen Ästhetik mit dem Titel *Kunst und Koexistenz* als einzigen zeitgenössischen sowjetischen Künstler gleich zwei Mal, was nahe legt, dass er dessen Werk durch Berger kannte.¹² Fischers weit verzweigte Kontakte waren für Berger vorteilhaft. So machte er die Bekanntschaft mit Erhard Frommhold in der DDR. Frommhold war Lektor des Dresdner Verlags der Kunst und fast gleichaltrig mit Berger. Dank dieses Kontaktes wurde der Dresdner Bergers erster Verleger und publizierte 1957 dessen erstes Buch überhaupt über den italienischen Maler und Kommunisten Renato Guttuso auf Deutsch.¹³ Einerseits liegt damit das Paradox vor, dass seine beiden wichtigsten Essays, die er in den 50er Jahren über westeuropäische Künstler schrieb und die er als die wesentlichen Protagonisten eines „Sozialen Realismus“ ansah – der

britische Maler Paul Hogarth und Renato Guttuso – nur in fremdsprachigen Übersetzungen in den westlichen Buchläden zu kaufen waren. Andererseits lässt der kuriose Sachverhalt bereits Bergers späteres Credo durchblicken, ein „europäischer“ Schriftsteller sein zu wollen.

In den 1950er Jahren entwickelte sich Berger in Großbritannien zu einem profilierten linken Kunstkritiker. Dennoch war es auch für ihn schwierig, ein Einreisevisum in die Sowjetunion zu erhalten, obwohl das Guttuso-Buch auch in sowjetischen Kreisen rezipiert worden war. Das kurze politische Tauwetter trug dazu bei, dass der „Eiserne Vorhang“ ein wenig durchlässiger wurde und die UdSSR eine etwas offenere Haltung in kunstpolitischen und ästhetischen Fragen bezog. Ein gutes Beispiel dafür ist der Besuch des Herausgebers einer Moskauer Kunstzeitschrift bei Berger in London und die Einladung an den Briten, einen Beitrag über Fernand Leger zu liefern. Obwohl Leger Kommunist war, wurde dessen Kunst in der Sowjetunion dennoch als „dekadent“ abgelehnt. Berger lieferte und erhielt sein Honorar, doch der Essay wurde nie abgedruckt. Eine positive Folge dieser Zusammenarbeit war aber, dass er fortan leichter ein Visum bekam.

III

Berger hatte Malerei an der Chelsea School of Art und der Central School of Art in London studiert. In den späten 40er Jahren begann er seine Laufbahn als Maler mit einigem Erfolg, er stellte in den Londoner Galerien von Wildenstein und Redfern und in den Leicester Galleries aus. Er unterrichtete von 1948 bis 1955 Zeichnen und arbeitete als Kunstkritiker. In dieser Doppelfunktion setzte sich Berger vehement für einen sozial engagierten Realismus in der Kunst ein, der in Großbritannien von den Malern der so genannten *Kitchen Sink School* repräsentiert wurde.¹⁴ Da die Arbeit des Kritikers mehr und mehr Zeit beanspruchte, gab Berger schließlich das Malen, nicht aber das Zeichnen auf.¹⁵ In der Kunstkritik der Linken wurde seine Stimme neben der von David Sylvester zu einer der vernehmlichsten und einflussreichsten.¹⁶ Er spielte eine zentrale Rolle in den britischen Debatten über die Situation der Kunst und die Zukunft der Moderne. Seine Essays und Rezensionen wurden unter anderem

im *New Statesman* veröffentlicht, eine der Labour Party nahe stehende Wochenzeitung.

Nach Bergers Kultur- und politischem Verständnis waren Kunst und Kultur Waffen, mit denen für eine andere Gesellschaft und eine andere Kunst gefochten wurde. Und nur der Realismus als künstlerische „Methode“ konnte dazu beitragen, neue Verhältnisse hervorzubringen. Berger verstand darunter eine politische Kunst, die aktiv Partei ergriff und zur Formung eines neuen gesellschaftlichen Bewusstseins beitrug. Auch in seinen Schriften sollten sich Kunstpraxis und politischer Aktivismus verbinden. Nicht zufällig verkörperte für ihn der Maler Renato Guttuso die gelungene Verschmelzung von Künstler und politischem Aktivist. Die Kunst des Italieners erschien ihm als die in die Praxis umgesetzte marxistische Kunsttheorie.¹⁷ Guttuso war für ihn der exemplarische Vertreter einer realistischen Kunst¹⁸ und „ein wahrhaft marxistischer Maler, nicht ein Maler, der zufällig auch Marxist“ sei.¹⁹ An anderer Stelle spricht er vom „sozialistischen Künstler“.²⁰ Berger meinte damit, Guttuso habe durch seine Unterscheidung vom *Inhalt* und *Gegenstand* der Darstellung vorgemacht, „dass jede liebevolle Hingabe, die den Künstler beseelt, zu sozialistischer Malerei führen wird, wenn nur sein Sozialismus genügend mit seiner Gesamtpersönlichkeit zu einem Ganzen verschmolzen ist“.²¹

1956, wohl unter den Eindrücken des Ungarn-Aufstands, beendet Berger seine Tätigkeit als Kunstkritiker und konzentriert sich auf die Schriftstellerei und Kunstessayistik. Zwei Jahre später legt er seinen Debütroman *A Painter of Our Time* vor.²² Darin thematisiert er erneut sein Verhältnis zum Kommunismus und Realismus.

Bergers marxistische Ansichten über moderne Kunst machten ihn zu einer umstrittenen Figur der britischen Kunstszene. Dessen ungeachtet unterstrich er noch 1960 seinen Standpunkt mit der Essaysammlung, die den provokanten Titel *Permanent Red* trug. Für Berger war es bis dahin selbstverständlich, dass er sich der UdSSR in kritischer Solidarität verbunden zeigte. Doch in den 60er Jahren wurde seine Haltung zunehmend kritischer. Über die sowjetische Kunst hatte er schon früher Vorbehalte geäußert. In seinem dritten und letzten Beitrag, *Soviet Aesthetics*, den er bereits 1953 nach seiner ersten Reise in die Sowjetu-

nion verfasste, lobt er zwar die diese für die Hervorbringung einer wirklichen Tradition, während der Westen vor allem damit zu tun habe, seine Traditionen zu zerstören: „A true tradition can be only build on the general awareness that art should be an inspiration to life – not a consolation.“²³ Aber bei aller Bewunderung fällt sein Urteil über die Kunst in der Sowjetunion negativ aus: „The majority of Russian painting is bad [and] the new developments are embryonic.“²⁴ In deutlicher Abgrenzung zum sowjetischen Sozialistischen Realismus unterstützt Berger die Entwicklung eines „europäischen sozialen und sozialistischen Realismus“ [European social and Socialistic Realism], wie er ihn in Ansätzen in der „Kitchen Sink School“ wahrzunehmen glaubt. Den Sozialistischen Realismus stellte er daher vor allem dann negativ dar, wenn sich davon der britische „Soziale Realismus“ als fortschrittlich abheben ließ, und positiv dann, wenn das Verhältnis der russischen Kunst zur Tradition den Exzess der Traditionszertrümmerung, wie ihn die westlichen Avantgarde verfolgte, deutlich zutage treten ließ. In seinen radikalen Anfängen lehnte Berger „die westliche Dekadenz“ in der Kunst ab und zog dieser sogar die „sowjetische Konformität“ vor. Entsprechend fiel sein Bild der sowjetischen Kunst auf der Biennale in Venedig des Jahres 1958 aus: „There is the irony. For the art of the self-styled Free World is quickly becoming the most cramped and limited art ever produced. By comparison the Soviet pavilion, which is full of old-style Stalinist works, is rich and various and ingenious. Admittedly the richness is literary, and visually the Russian paintings are very sentimental; admittedly they are painted with clichés distributed by bureaucrats.“²⁵ In *Art and Revolution* wird diese Haltung weitgehend revidiert, doch in den frühen Jahren sollte diese Kritik der amerikanischen und der sowjetischen Kunst mithelfen, in Großbritannien einen Entfaltungsräum zu schaffen für den „Sozialen Realismus“. Den hielt Berger für ein originär britisches Phänomen, das gleichberechtigt bestehen könne neben anderen realistischen Tendenzen in Italien und Frankreich.

Berger interessierte sich auch für die klassische Moderne und die alte Kunst. Für das Fernsehmagazin „Monitor“ von BBC1 machte er einen Film über Bellini und 1965 produzierte er einen Film über den französischen Maler Fernand Leger und einen über den fran-

zösischen Außenseiter-Künstler und Postboten Ferdinand Cheval. Nach Ansicht des britischen Fernsehhistorikers John A. Walker veranschaulicht gerade der Film über Cheval Bergers Bestreben, über den allgemeinen Kanon der großen Künstler hinauszublicken.

IV

Ernst Neiswestni wird 1925 in Swerdlowsk im Ural-Gebirge als Kind einer Familie mit jüdischen Wurzeln geboren. Er ist künstlerisch begabt und kommt mit Fünfzehn auf die Repin Akademie der Künste in Leningrad, eine Schule für hochtalentierte Kinder. Von 1943 bis 1945 kämpft Neiswestni in der Roten Armee und wird kurz vor Kriegsende sehr schwer verwundet. Man erklärt ihn für tot und verleiht ihm „posthum“ den Orden des Roten Sterns. Doch wie durch ein Wunder überlebt Neiswestni und setzt seine Künstlerlaufbahn fort. Von 1947-54 studiert er Bildhauerei und Philosophie in Moskau.

Seine frühen Werke finden großen Anklang und 1954 wurde eine seiner Skulpturen sogar für den Stalin-Preis nominiert. Als Student ist Neiswestni verpflichtet, Kurse in Marxismus-Lenismus, politischer Ökonomie usw. zu belegen. Ihn stößt die repressive Atmosphäre an der Universität ab, er hat den Eindruck, man wolle aus ihm einen politischen Analphabeten machen. In Philosophie sind keine Primärquellen zugänglich, alles wird aus zweiter Hand gelehrt.²⁶ Neiswestni schließt sich daher einer geheimen Studiengruppe an, die sich vom Lehrplan ausgeschlossene Inhalte aneignet und verbotene Bücher liest. Er macht sich vertraut mit der Kunst vor der russischen Revolution 1917 und mit der russischen Avantgarde der 20er Jahre. Museen, Kunstbücher aus dem Westen und der Besuch von Ausstellungen wie die von Werken Pablo Picassos in Moskau ergänzen das eigene Studienprogramm. Nach Stalins Tod beginnt er konstruktivistische Skulpturen zu modellieren und auszustellen. Seine Vorbilder sind unter anderem Malewitsch und Tatlin. Von nun an beginnt sein Kampf mit den offiziellen Wächtern der Kunst. Zwar gibt es in der Ära Chruschtschow Freiheiten, die die Entstehung einer unabhängigen Kunstszene begünstigen, sie lassen aber nur kleine Spielräume.

Neiswestnis Arbeitsbedingungen sind widrig, denn die Künstlergewerkschaft verwehrt ihm ein Atelier. Er muss in einem viel zu kleinen, ehemaligen Laden arbeiten. Fotos von dem zum Bersten gefüllten „Atelier“ in *Art and Revolution* zeigen, wie der Bildhauer angesichts der Enge kaum Bewegungsfreiheit hatte und eine schöpferische Tätigkeit fast unmöglich war. Neiswestni ist in bestimmten Kreisen hoch geachtet, auch deshalb, weil er sich nicht scheut, öffentlich für seine Ansichten einzutreten. Er meldet sich in Artikeln zu Wort. Dichter verfassen Gedichte auf ihn. Bis 1962 nimmt er an offiziellen Ausstellungen teil. 1957 erhält er auf der „Dritten Ausstellung der Arbeiten junger Künstler in Moskau“ zwei Auszeichnungen. Doch gegenüber den Traditionalisten hat Neiswestni als reformorientierter Künstler einen schweren Stand. Nur ganz selten gelingt es ihm, sich dennoch durchzusetzen, etwa 1960, als er den nationalen Wettbewerb für ein Siegesdenkmal gewinnt, weil die Jury, bestehend aus hochrangigen Militärs, sich für ihn entscheidet. Das Kulturestablishment wendet sich gegen den unangepassten Bildhauer. Ende 1962 erhält es die Gelegenheit zum Frontalangriff. Der erfolgt genau in jenem Jahr, das heute auch als eine Art Wasserscheide in der sowjetischen Kultur angesehen wird, weil mit Alexander Solschenizyns *Ein Tag im Leben des Iwan Denissowitsch* erstmals ein Buch über die Opfer der Gulags erscheint.

Neiswestni beteiligt sich im November an der Ausstellung abstrakter Kunst in Moskau. Sie ist ein historisches Ereignis und überrascht selbst die offiziellen Stellen. Von Chruschtschow wird die Schließung verlangt und als der Regierungschef sich bei einem Besuch selbst ein Bild von der umstrittenen Kunstschau macht, trifft er auf den störrischen Bildhauer. Bei dieser legendären Begegnung zwingt ihn Neiswestni, sich seine Ansichten anzuhören.²⁷ Chruschtschow ist von der Courage des Künstlers beeindruckt. Trotzdem muss Neiswestni wegen seines unerhörten Verhaltens mit der anschließenden Verhaftung rechnen. Dazu kommt es aber nicht. Stattdessen muss er sich von Ärzten auf seine geistige Zurechnungsfähigkeit prüfen lassen.²⁸ Das Attest fällt naturgemäß positiv aus, doch die Folgen seines Auftritts sind so schwerwiegend, dass Neiswestni für die nächsten zehn Jahre kaum seiner künstlerischen Arbeit richtig nachgehen kann.²⁹

Das Ziel der staatlichen Maßnahmen wurde deutlich. Entsprechend unverhohlen war die Drohung: „Entweder gehst du in den Westen oder du gehst in den Osten.“³⁰ Sein beharrliches Eintreten für das Recht auf künstlerische Freiheit drohte Neiswestni in den Gulag zu bringen. Davor bewahrt wurde er am Ende durch seine Verdienste als Soldat und seine guten Kontakte. Angesichts der ausweglosen Situation blieb nur die Emigration. Durch seine jüdische Herkunft bestand für Neiswestni die Chance, nach Israel auszuwandern. Er hegte allerdings keine besondere Zuneigung für den jungen jüdischen Staat, er wollte in den Westen. Aber um das zu realisieren, brauchte er ein Ausreisevisum, das nicht leicht zu bekommen war. Neiswestni glaubte, der Druck auf die Behörden wüchse, wenn sein Schicksal im Westen bekannter sei.³¹ Vordringliches Ziel müsse es daher sein, dass man im Westen von ihm mehr Notiz nähme. Unter anderen aus diesem Grund bat er Berger, ein Buch über ihn zu schreiben.³² Berger war dazu bereit. Es war das einzige Mal, dass er im Auftrag eines Anderen ein Buch verfasste. 1966 reisten er, seine russischstämmige Frau Anna Bostok-Berger und der mit ihm befreundete Schweizer Fotograf Jean Mohr³³ nach Moskau, um das Buch vorzubereiten.

V

Der oben genannte Freundschaftsdienst war ein wichtiges Motiv für die Entstehung von *Art and Revolution*, darüber hinaus sollte aber nicht vergessen werden, dass Berger mit dem Buch auch das Ziel verfolgte, seine kritische, sozialgeschichtlich fundierte „Methode“ der Kunstrezeption auf einen Gegenstand wie die Bildhauerei anzuwenden: *Art and Revolution* „[was] the best example I have achieved of what I consider to be the critical method“.³⁴ Das Buch setzte fort, was bereits in den zwei vorangegangenen Büchern versucht worden war: die Darstellung eines Menschen und die Erklärung seines Verhaltens vor dem Hintergrund seiner Biographie, seiner Umwelt und der geschichtlichen Prozesse. Das versuchte Berger 1965 mit dem Buch *The Success and Failure of Picasso*³⁵ und 1967 in dem mit Fotos ausgestatteten Essay *The Fortunate Man*³⁶, den er zusammen mit dem Fotografen Mohr realisierte. Das Buch über Neiswestni bewegte sich auf dem gleichen Gleis, auch

wenn das Thema Bildhauerei für Berger eher untypisch war. Zu diesem Themenkomplex hatte er sich bis dahin nur sporadisch geäußert wie in einem Beitrag über das Werk von Henry Moore im *New Statesman*. Darin hatte er dem britischen Bildhauer unter anderen vorgehalten, die in seinen Skulpturen ausgedrückte Zukunftsvision sei „rückwärtsgewandt“. In Neiswestnis realistischer Plastiken sah Berger dagegen eine „Antithese“ zu Moore.³⁷ In diesem Sinne kann auch der ungewöhnliche Buchtitel, der Neiswestnis plastisches Werk unter ein Oberthema stellt, gelesen werden, denn mit ihm wurde ein kaum bekannter sowjetischer Bildhauer im Gegensatz zu den weltberühmten Henry Moore, dem Vertreter der modernen Bildhauerei im 20. Jahrhundert, zum Exempel wahrhaftiger Weiterentwicklung in der Kunst erhoben und ein anderes Zukunftsbild propagiert. Angesichts der historischen Situation in der zweiten Hälfte der 60er Jahre, die überschattet war vom Vietnamkrieg, den weltweiten Befreiungs- und Unabhängigkeitsbewegungen, der Studentenrevolte, dem Pariser Mai '68 und dem Prager Frühling, erscheint hier Bergers Absicht als eindeutig.

In Kurzbiographien wurde Berger immer wieder fälschlich neben seinen vielen Tätigkeiten, die er im Verlauf seines Lebens ausübte, als Kunsthistoriker vorgestellt, er war aber keiner und wollte es auch nicht sein. Berger wollte breite Bevölkerungsschichten mit seinen Artikeln, Büchern und Filmen erreichen.³⁸ Auch *Art and Revolution* wandte sich an eine breitere Leserschaft und nicht ausschließlich an ein kunstinteressiertes Publikum. Das Buch unterschied sich von einer traditionellen Künstlerbiografie seiner Zeit deshalb auch dadurch, dass in der Werkbetrachtung eine historische Analyse der sowjetischen Kunst und eine Analyse der globalen weltpolitischen Verhältnisse mit berücksichtigt wurden.

Im ersten Teil von *Art and Revolution* stellt Berger den Künstler und die gesellschaftlichen Verhältnisse dar und analysiert die Gründe, die Neiswestni zum „Dissidenten“ stempeln, obwohl er kein politischer Gegner des Sowjetsystems war und sein wollte.³⁹ Im zweiten Teil gibt er einen Einblick in das plastische und grafische Werk und versucht eine Darstellung der künstlerischen Entwicklung von Mitte der 50er Jahre bis in die späten 60er Jahre. Darüber hinaus ist das

Buch aber auch der Versuch, den Abriss einer russischen Kunstgeschichte zu geben. Der Autor reflektiert das Verhältnis von Realismus, Naturalismus und Idealismus am Beispiel der Entwicklung und Bedeutung der Kunstakademien in Europa und Russland und zeigt auf, dass es in Russland nie so etwas wie den Realismus als oppositionelle, den Akademismus angreifende Strömung gegeben habe. Zum Beispiel die französische Kunst eines Gustave Courbet wäre nicht präsent gewesen. Die von der russischen Akademie gesetzten Normen wären unangefochten geblieben und dies hätte Folgen selbst für die bildenden Künste im Stalinismus gehabt.⁴⁰ Durch die Doktrin des Sozialismus in einem Land und die Ausbildung des stalinistischen Gesellschaftssystems wären nach der erfolgreichen Revolution die neu errungenen künstlerischen Freiheiten aufgegeben worden. Statt eines Realismus, der die gesellschaftliche Wirklichkeit in all ihren Widersprüchen und ihrer Totalität hätte abbilden können, hätte die Führung einen „Naturalismus“ protegiert, der oberflächlich blieb. Eine Folge davon wäre das Scheitern der Entwicklung einer marxistischen Ästhetik in der Sowjetunion gewesen. Berger gelangt zu der Einschätzung, in Russland habe es im Gegensatz zum Westen nie wirklich realistische Strömungen gegeben. Er geht soweit zu behaupten, dass selbst die sich sozialkritisch gebende russische Malerei im 19. Jahrhundert in Wahrheit kein Realismus war, denn sie wählte nur andere Themen, die Mittel der naturalistischen Malerei jedoch hätte sie beibehalten. Infolgedessen unterscheidet sie sich nicht grundsätzlich von der akademischen Malerei. Und auch im 20. Jahrhundert sieht Berger im so genannten Sozialistischen Realismus keine Ausnahme, denn der repräsentiere nichts anderes als den Sieg eines naturalistischen Aufgusses über die revolutionären avantgardistischen Strömungen der ersten beiden Dezennien. Die Kunst der Sowjetgesellschaft, so Bergers negatives Fazit, sei nichts anderes als die Fortsetzung des Akademismus, der unter einer anderen Fahne segele und der sich wie eh und je auszeichne durch Unterdrückung der Nichtkonformisten und durch die Belohnung der Konformisten mit Pfründen und Privilegien.

Auch nach Stalins Tod blieben die bildenden Künste unter der zentralisierten Kontrolle der Akademie der Schönen Künste und der Künstlergewerkschaft. Inner-

halb dieser beiden Institutionen fanden keine Entstalinisierung und tief greifenden Veränderungen statt. Neiswestni wurde von beiden Institutionen gleichermaßen als Gegner betrachtet und sein an der Avantgarde geschultes, realistisch orientiertes Werk angefeindet. Dabei gab es andere nonkonformistische Künstler, deren Werk stilistisch weitaus radikaler war und denen größere Toleranz entgegengebracht wurde. Doch die arbeiteten weitestgehend zurückgezogen, während Neiswestni sich nicht versteckte, sondern selbstbewusst und offensiv in der Öffentlichkeit auftrat, er propagierte so etwas wie einen alternativen Gegenentwurf zur offiziellen Kunst und das konnten die Kulturfunktionäre keineswegs dulden. Konsequenterweise behinderten die Wächter des Akademismus Neiswestnis Arbeit, wo immer sie konnten. Sie erlaubten ihm keinen Zugang zu einer Gießerei, zu Eisen oder Bronze. Der Bildhauer war gezwungen, sich einen eigenen provisorischen Schmelzofen zu errichten und, einem Kriminellen gleich, die Gussmaterialien illegal auf dem Schwarzmarkt und Schrottplätzen zu organisieren.⁴¹

Aus der westlichen Perspektive hatte Neiswestni also den Status eines Außenseiters, eines „Dissidenten“ im sowjetischen Kunstbetrieb. Seine kunsthistorische Bedeutung war angesichts seines Alters und noch schmalen Œuvres sowie fehlender Parallelen zur zeitgenössischen „Westkunst“ überdies nur schwer zu beurteilen. Im Vergleich zur Letzteren erschien es formal eher antiquiert, irgendwie „rückständig“ und als das Zeugnis einer bereits abgeschlossenen Phase, die unter dem Einfluss der russischen Avantgarde gestanden hatte. Inhaltlich nahm Berger in Neiswestnis Skulpturen aber einen Humanismus wahr, der für ihn zukunftsweisend war und ein künstlerisches Ringen mit dem Ausdruck von existenziellen Menschheitszuständen zeige. Als die Hauptthemen identifiziert Berger den Mut, die Macht des Willens über den Körper und die Bestimmung des Menschen, zu leben, etwas das Neiswestni im Ringen mit dem Tod ja selbst durchgemacht hatte. Er hatte das Sterben auf dem Schlachtfeld hautnah und quasi am eigenen Leibe erlebt. Er wusste, was es bedeutete, dem Tod von der Schippe zu springen, unter widrigsten Bedingungen am berühmt-berüchtigten seidenen Faden zu hängen und zu überleben. Es wundert deshalb auch nicht,

dass für Berger die „Essenz“ von Neiswestnis Bildhauerei zwischen den Polen Leben und Tod liegt.⁴² Der Künstler sei nicht an der Schönheit des Körpers interessiert, ihn faszinieren seine Funktionen, seine Macht, sein Widerstand, seine Grenzen und Geheimnisse,⁴³ der Bildhauer mache die Totalität der menschlichen Natur sichtbar, er lote zu diesem Zwecke alle Möglichkeiten eines ungeschminkten Realismus aus und wende sich ab vom verbrämten, operettenhaften Sozialistischen Realismus.

Berger meinte in Neiswestni auch deshalb einen Realisten erkennen zu können, da sich ausgehend von dessen intensiver Auseinandersetzung mit dem Thema des menschlichen Durchhaltens und Widerstands Parallelen zu den weltweiten Befreiungsbewegungen ziehen ließen. Deren Kampf mit einem in der Regel an konventionellen Waffen weit überlegenen Gegner sei vor allem gekennzeichnet vom Moment der Beharrlichkeit und des Durchhaltevermögens. Sie würden Widerstand leisten, indem sie sich lang anhaltend widersetzen, indem ihr passiver Widerstand auf lange Sicht einen aktiven Part spielt, der sich in den Sieg verkehren könne.⁴⁴ Für ihre utopischen Ziele gingen die Menschen bis an ihre physischen und psychischen Grenzen, sie lebten dabei etwas vor, dass dem menschlichen Dasein und der ihm immanenten Freiheit wesenseigen sei.⁴⁵

In seinem Artikel im *Daily Worker* ordnete Berger Neiswestni in die weltweite Tradition einer sozialistischen Kunst ein; eine Tradition, die realistische Formen für sozialistische Inhalte (er)findet. Es sei die Tradition, in der Meister wie Siqueros, Rivera, Guttuso, Leger stünden.⁴⁶ Diese Argumentation entwickelte Berger in *Art and Revolution* weiter. Neiswestni sei ein „marxistischer“ Künstler, der zum Gegenstand seiner Arbeiten die menschliche Ausdauer und das manchmal tragische und manchmal affirmative und heroische Durchhaltevermögen mache.⁴⁷ Hier erhält die Monografie Züge von einer politischen Bekenntnisschrift. Berger bringt den Künstler und sein Werk in Verbindung mit dem antiimperialistischen Kampf. Der Bildhauer, der für die Freiheit des Einzelnen kämpft, befindet sich mit seinem Widerstand mittendrin.

VI

Wie sah die Rezeption des Buches aus? Wie ist seine kunstwissenschaftliche Bedeutung einzuschätzen und inwieweit konnte es Neiswestni helfen?

Art and Revolution wurde nie in Russland publiziert. Bevor Neiswestni 1976 in den Westen ausreisen durfte, machten die Behörden zur Bedingung, dass er sich offiziell von dem Buch distanzieren. Erst dann wollten Sie ihm das Ausreisevisum erteilen.⁴⁸ Der Bildhauer fügte sich. Dieser „Verrat“ dürfte ihm aber weniger schwer gefallen sein in dem Wissen, dass es die letzte staatliche Demütigung sein würde. Neiswestni siedelte nach den Stationen Wien und Genf 1977 in die USA über. Dort sollte ihm das Buch von Nutzen sein, denn ab den 70er Jahren war sein Autor sehr bekannt geworden durch die außerordentlich erfolgreiche und einflussreiche vierteilige Fernsehserie *Ways of Seeing* und den Roman *G*, für den Berger 1972 den renommierten britischen Booker Price erhielt, mit dem er den internationalen Durchbruch als Romancier schaffte. Der Russe Neiswestni hatte also das seltene Glück, bei seinem Eintreffen in New York auf eine englischsprachige Werkmonografie verweisen zu können, die von einem wichtigen englischsprachigen Autor verfasst worden war und die ihn überdies als „Dissidenten“ in der sowjetischen Kunst auswies. Albert Leong weist daraufhin, dass Bergers Buch für viele Jahre die einzige verfügbare Studie über Neiswestni in englischer Sprache und einflussreich war.⁴⁹ In Großbritannien, Frankreich und den USA war das Buch besprochen worden.⁵⁰ Das half dem Bildhauer sicher dabei, auf dem neuen Kontinent Fuß zu fassen und sich auch hier einen Namen zu machen.

Im Erscheinungsjahr von *Art and Revolution* machte Berger gleich noch den Film *An Artist from Moscow* über den sowjetischen Freund, der in der BBC1 ausgestrahlt wurde.⁵¹ In der Rückschau erscheint es wie eine kleine Medienkampagne, die er in der zweiten Hälfte der 60er Jahre entfachte, um Neiswestnis Bekanntheit zu pushen und dem Freund zu helfen. Zugleich diente sie aber auch Bergers eigenem Ziel, den Zeitgenossen tatsächlich „revolutionäre“ Kunst vorzustellen. Neiswestni war seiner Ansicht nach ein Vertreter davon.⁵²

Dass das Buch überhaupt entstehen konnte, ist Bergers Bereitschaft zuzuschreiben, ausgetretene kunsthistorische Pfade zu verlassen und den herrschenden Kunstkanon zu ignorieren, wie er in Großbritannien durch herausragende Persönlichkeiten wie dem Kunsthistoriker Kenneth Clark verkörpert wurde. Bei *Ways of Seeing* wird Berger mit seinem Ansatz provokativ in Konkurrenz zu Clark treten. Sein Blick erfasste auch die Kunst und die Menschen außerhalb Westeuropas. Für Berger war Kunstkritik eine Form der „Intervention“.⁵³ Diese Auffassung erhält weitere Bedeutung, wenn man weiß, dass der Essay *Art and Revolution* eine publizistische Beitrag für den sowjetischen Freund war, der zur Veränderung von dessen Lage mithelfen sollte.

Damals einen oppositionellen sowjetischen Künstler vorzustellen, kam auch in anderer Hinsicht einer Parteinahme gleich. Vor dem Hintergrund des Hegemonieanspruchs der Blöcke auf dem Schlachtfeld der Kultur und der Behauptung des Westens, künstlerische Freiheit gebe es nur bei ihm, der Stilpluralismus sei der Beweis dafür, verunsicherte Berger die Haltung seiner Leser mit dem Porträt eines Künstlers, der im unfreien Osten nicht nur für die Freiheit der Kunst eintritt, sondern der auch eine Ahnung davon gibt, wie die Rolle des Künstlers in einer zukünftigen (sozialistischen) Gesellschaft aussehen könnte.⁵⁴ Nicht zufällig warf der amerikanische Slawist und Kulturwissenschaftler Albert Leong in seiner 2002 erschienenen Monographie über Neiswestni Berger vor, er habe trotz seiner Verdienste für die Rezeption Neiswestnis im Westen den Künstler einseitig als „marxistischen Künstler“ vereinnahmt und einer beschränkten Sicht auf dessen Werk Vorschub geleistet.⁵⁵ Der des Russischen mächtige Leong hatte natürlich ganz andere Möglichkeiten beim Verfassen seines Buches als Berger. Er konnte Archive einsehen und nach verschollenen frühen Arbeiten fahnden. Leong konnte Neiswestnis schriftliche Äußerungen im Original lesen. Berger dagegen war auf seine Dolmetscherin Anna Bostock und seine Beobachtungsgabe angewiesen. Er konnte sich auch nicht auf ein „Netzwerk“ von west- und osteuropäischen Kunst- und Kulturschaffenden stützen, durch das ein Erfahrungs- und Informationsaustausch möglich gewesen wäre. Das gab es nur in Ansätzen, wenn man die Vermittlung von Kontakten durch Per-

sönlichkeiten wie Ernst Fischer als solche betrachten will. Leong macht keinen Hehl aus seiner Ablehnung des untergegangenen sowjetischen Staats und des kommunistischen Systems. Die in *Art and Revolution* herauszulesende Sympathie für „einen Sozialismus mit menschlichem Antlitz“ kann ihm deshalb nicht behagen. Er wirft Berger vor, damit ein Stereotyp zu vermitteln, dass Neiswestni als marxistischer Künstler Themen wie Heroismus und Ausdauer im Dienste der weltweiten sozialistischen Revolution behandelt habe. Es mag sein, dass Berger mit seiner Deutung weniger den Intentionen des Künstlers als seinen eigenen Hoffnungen Ausdruck verlieh, jedoch fehlt dem Buch die dogmatische Rhetorik und Phrase früherer Schriften. Tatsächlich findet sich nirgends die ausdrückliche Bezeichnung Neiswestnis als „marxistischen Künstler“, wie sie im Guttuso-Buch zu finden ist. Aber angesichts der politischen Unruhen und Umwälzungen in den westlichen Industriestaaten und in einigen Warschauer Pakt-Staaten wie der Tschechoslowakei keimte bei linken, mit einem undogmatischen Sozialismus sympathisierenden Intellektuellen eine neue Hoffnung für die Machbarkeit des gesellschaftlichen Wandels, des so genannten „Dritten Wegs“ auf. Aus diesem Blickwinkel gesehen war Neiswestni mit seinem Einsatz für die Freiheit der Kunst ein Beispiel für Widerstand und Veränderungswillen im realexistierenden Sozialismus. Auch scheint sich Neiswestni ausreichend von Berger verstanden gefühlt zu haben, wenn er ihn bat, über ihn ein Buch zu schreiben. Dass dieses sich nicht in Stereotypen erschöpft – auch wenn es ein Dokument seiner Zeit ist –, beweisen die Neuauflagen von 1993 in Großbritannien und 1997 in den USA.⁵⁶ Das ist für ein Buch über einen sowjetischen Bildhauer ein bemerkenswerter Erfolg, der nicht vielen Kunstbüchern zuteil geworden ist.

VII

Am 26. Juni 1969 berichtete das „Hamburger Abendblatt“ am nächsten und übernächsten Tag sei der sowjetische Musikdampfer „Nadeschda Krupskaja“, dessen Heimathafen Leningrad sei, an der Überseebrücke. Das Schiff habe britische Passagiere an Bord.⁵⁷ Auf dem Kreuzfahrtschiff waren John Berger und gut situierte Russen. Er sollte in der Eremitage Vorträge halten. Vereinbart war auch, dass er Neis-

westni treffen und Zeichnungen und Radierplatten von ihm in den Westen schmuggeln sollte. Es wurde die letzte Begegnung der beiden Freunde auf russischem Boden.

Auf einem Schiff mit offiziellen Auftrag war das Schmuggeln leichter als im Flugzeug, da Berger mit Leuten reiste, die über jeden Verdacht erhaben zu sein schienen. Trotzdem war die heimliche Mitnahme der Kunst kein ungefährliches Unternehmen. Ausländer wurden in der Sowjetunion permanent observiert. Berger machte denn auch die Bekanntschaft mit einem KGB-Kommissar, als er in der Eremitage ein paar Sätze über den Prager Frühling verlor. Der KGB-Mann hörte mit und sprach ihn später darauf an. Er wollte wissen, ob Berger Trotzki sei. Alle Marxisten, die von der offiziellen sowjetischen Linie abwichen und eine kritische Haltung gegenüber dem Sowjetkommunismus einnahmen, waren nach offizieller Lesart „Trotzkisten“ und damit Systemfeinde. Berger musste also beim Schmuggel der Kunstwerke große Vorsicht walten lassen und stellte sich darauf ein, dass man sein Gepäck durchsuchen würde. Deshalb verstaute er die besten Arbeiten Neiswestnis auf dem Schiff an verschiedenen Orten und ließ den Rest im Gepäck. Wie erwartet wurden die Passagiere überprüft und in Bergers Gepäck die Kunstwerke gefunden. Da das Ausführen russischer Kunst streng verboten war, beschlagnahmte man sie. Die Agenten waren zufrieden und suchten nicht weiter. Darauf hatte Berger spekuliert und brachte die übrigen Kunstwerke ohne weitere Schwierigkeiten sicher nach London.

Als Berger den Essay über Neiswestni schrieb, war er schon seit vielen Jahren nicht mehr als Kunstkritiker tätig und es ist daher schwierig, ihn in der britischen Kunstszene dieser Tage einzuordnen. Auch geographisch hatte er sich von den britischen Inseln weit entfernt, er hatte sich in einem Bergdorf im Haute Savoie in Frankreich niedergelassen. So wie der Kunstschriftsteller und Romancier Berger eine einzigartige Position innerhalb der westeuropäischen Literatur inne hat, so erscheint auch sein Buch über den sowjetischen Bildhauer aus heutiger Perspektive als ein individueller, persönlicher Beitrag, der schon zu seiner Zeit ungewöhnlich war und für den es so recht keine Parallelen zu geben scheint. Das Buch steht in der Kunstliteratur der späten 60er Jahre seltsam isoliert

dar, zumindest kenne ich keine Parallelen. Diese Einschätzung gilt, wie gezeigt wurde, nicht für die Stellung des Buches in Bergers Gesamtwerk, dort setzte *Art and Revolution* etwas fort, das der Autor schon in seinen Büchern über Picasso und den englischen Landarzt versucht hatte. Deshalb sieht Berger in diesen drei Büchern auch einen „family link“.⁵⁸ Noch etwas anderes setzte *Art and Revolution* fort: die sehr fruchtbare Zusammenarbeit mit dem Fotografen Jean Mohr, die sich noch in weiteren gemeinsamen Büchern niederschlug. In der künstlerischen Kooperation zeigte sich Bergers bemerkenswerte Fähigkeit, von der ein nicht unwesentlicher Teil seiner späteren schriftstellerischen Tätigkeit gekennzeichnet ist: die Fähigkeit, „kollektiv“ mit anderen zusammenzuarbeiten. Auch in *Art and Revolution* ist diese Haltung des Schriftstellers spürbar.

Endnoten

1. Der Aufsatz entstand im Rahmen von Forschungen für einen Vortrag auf der internationalen Tagung „Kunst und das kommunistische Europa, 1945-1989. Zu einer transnationalen Geschichte“, die vom 19. bis 21. November 2009 vom Centre Marc Bloch in Berlin veranstaltet wurde.
2. John Berger, *A Revelation from Russia*, in: *The Observer Weekend Review*, January 28, 1962; ders., *A Modern Mind at Work*, in: *Daily Worker*, March 10, 1962. Auf der Webseite der schwedischen Galerie Astley/Tree of Life Museum, einem Museum, das sich dem Werk Neiswestnis widmet, ist zu lesen, Berger hätte den Künstler beschrieben als „the first visual artist of genius to have emerged in Soviet Union since the twenties“, auf: <http://www.galleriastley.com>, 26.01.2011.
3. Erst 1974 gab der UdSSR-Korrespondent der *New York Times*, Hedrick Smith, mit seinem Buch *Die Russen* tiefere Einblicke in das Sowjetsystem und erhielt dafür den Pulitzer Preis; Hedrick Smith, *Die Russen*, Bern / München 1976 (engl. Original *The Russians*, New York 1976).
4. Der britische Autor Geoff Dyer war einer der wenigen, der in den 80er Jahren darauf einging; ders., *Ways of Telling. The Work of John Berger*, London 1986; Kapitel 7: *Art and Revolution. Ernst Neizvestny*, S. 72-79.
5. John A. Walker, *ArtsTV. A History of Arts Television in Britain*, London 1993, S. 91.
6. Zu Berger vgl. Lewis Jones, *Portrait of the artist as „wild old man“*, in: <http://www.telegraph.co.uk>, 26.01.2011.
7. John Berger zitiert nach Jones, *Portrait of the artist*.
8. Walker 1993, *ArtsTV*, S. 93. In seiner Danksagung zu *A Painter of Our Time*, London 1958 (deutsche Übersetzung: *Die Spiele*, Leipzig 1991), erwähnt Berger ausdrücklich Antal.
9. Berger zitiert nach Jones, *Portrait of the artist*, S. 4.
10. Vgl. z. B. Ernst Fischer, *Kunst und Koexistenz*, Reinbek bei Hamburg 1966, S. 61 und S. 80; John Berger, *Art and Revolution*, London 1969, S. 54.
11. Dyer 1986, *Ways of Telling*, S. 31.
12. Ernst Fischer 1966, *Kunst und Koexistenz*, S. 88 und S. 210.
13. John Berger blieb Frommhold ein Leben lang freundschaftlich verbunden. Als Frommhold 2007 starb, gab die Akademie der Künste Berlin zu seinem Andenken einen Band heraus: „*Meine Biographie sind die Bücher*“. Erhard Frommhold (1928-2007), *Lektor und Publizist*. Zusammengestellt und erarbeitet von Hiltrud Ebert, (Archiv-Blätter/Stiftung Archiv der Akademie der Künste; 17), Berlin 2008. Auf der Umschlagrückseite ist ein Text John Bergers über Frommhold abgedruckt: „Erhard war mein erster Verleger. Er gab mein Buch über den italienischen Maler Renato Guttuso heraus, einige Jahre bevor irgendeins meiner Bücher in Großbritannien erschien. Dank ihm fand ich heraus, dass ich trotz meiner Zweifel fähig war, ein Buch zu beenden.“
14. James Hyman, *The Battle for Realism. Figurative Art in Britain During the Cold War 1945-1960*, New Haven / London 2001; Chapter 5: *Social Realism and the Young*, S. 113-131.
15. In den vergangenen zehn Jahren gab es zahlreiche Ausstellungen und Veröffentlichungen zu Bergers bildkünstlerischen Arbeiten.
16. Über den Kunstkritiker Berger s.: Dyer 1986, *Ways of Telling*, S. 3-28; Hyman 2001, *The Battle for Realism*; Brendan Prendeville, *Realism in the 20th Century Painting*, London 2001, S. 146-47; Robin Spencer, *Brit Art from the Fifties: the reality versus the myth*, in: <http://www.studio-international.co.uk>, 31.05.2009.
17. John Berger, *Renato Guttuso*, Dresden 1957, S. 7.
18. Ebd., S. 27.
19. Ebd., S. 34.
20. Ebd., S. 63.
21. Ebd., S. 74.
22. Zur Geschichte des Romans unter anderem Gordon Johnston, *Writing and Publishing the Cold War. John Berger and Secker & Warburg*, in: *Twentieth Century British History*, Vol. 12, No. 4, 2001, S. 432-460; Dyer 1986, *Ways of Telling*, S. 34-44. In der Danksagung zum Roman nennt Berger Renato Guttuso.
23. Berger zitiert nach Hyman 2001, *The Battle for Realism*, S. 67.
24. Berger zitiert ebd., S. 67.
25. John Berger, *Permanent Red*, London 1960, S. 48.

26. „We would learn about Lenin from Stalin, about Marx from Lenin and Stalin (...) Little old men would insist that we take an active part in political disputes between factions and subfactions at various party congresses dating back forty years. And we had to memorize them like the Talmud. It was monstrously uninteresting work“; Neiswestni zitiert nach Albert Leong, *Centaur. The Life and Art of Ernst Neizvestny*, London / Maryland 2002, S. 74.
27. Berger, *Art and Revolution*, S. 82-86; Leong 2002, *Centaur*, S. 129. Zu dem Verhältnis von Neiswestni und Chruschtschow s. bei Leong das Kapitel 8: *Confrontation with Khrushchev* und Kapitel 10: *Ernst Neizvestny, Monumentalist*.
28. Leong 2002, *Centaur*, S. 130; Berger, *Art and Revolution*, S. 86.
29. „I managed to publish my illustrations to Dostoevskii and erect sculptures in Riga and the Crimea, but those sculptures were commissioned before 1962, and it was simple to cast them in stone and metal. I was unable to sell a thing under my own name during those ten years. But as a stonemason, bricklayer, or sculptor's assistant I was able to earn quite a bit, since my colleagues turned to me for help and paid me good money. When there was no work I would load salt at the Trifonow railway station (...) As a sculptor, I have blossomed only in the last three years, from 1972 to 1975, after I had won an international competition for a monument at the Aswan Dam in Egypt“; Ernst Neiswestni zitiert nach Leong 2002, *Centaur*, S. 163. Eine etwas andere Darstellung über die Anstrengungen des Künstlers, seinen Lebensunterhalt zu bestreiten, gibt Smith. Er erwähnt in seinem Buch über die Russen Neiswestni. Chruschtschow habe den Bildhauer zunächst bewundert, dann aber fallen gelassen. Er sei „mit Grabsteinen reich geworden, die er für prominente Vertreter fertigt“. Allerdings liege er oft mit den Behörden in Fehde, „weil die Werke, die er wirklich gern macht, für den Sozialistischen Realismus zu unverständlich, zu symbolisch und zu pessimistisch“ seien. „Gewöhnliche Russen können seine Schöpfungen so gut wie nie sehen, aber ich hörte aus absolut zuverlässigen Quelle, dass Jewgenij Samoteikin, einer der persönlichen Referenten Breschnews, mehrere supermoderne Graphiken von Neiswestni in seiner Wohnung hängen habe.“ Smith erklärt diesen kuriosen Sachverhalt mit folgender Beobachtung. Für Angehörige der russischen Oberschicht war es wichtig, Dinge sehen oder sich kaufen zu können, die für andere verboten waren; Smith 1976, *Die Russen*, S. 70.
30. Leong 2002, *Centaur*, S. 163.
31. Generell war es so, dass russische Intellektuelle und Künstler, die im Westen bekannt waren, es leichter hatten, in den Genuss einer bevorzugten Behandlung zu kommen; John Berger im Gespräch mit Kai Artinger, April 2009.
32. Nach Aussage der vom Autor befragten Zeitzeugen (John Berger, Ernst Neiswestni) gibt es zur Entstehungsgeschichte verschiedene Versionen. Die hier vorgestellte teilte mir John Berger im Rahmen des langen Telefongespräches vom 8. April 2009 mit. Anna Neiswestni, Ernst Neiswestnis zweite Frau, die er in New York kennen lernte, teilte mir am Telefon mit, Ernst Neiswestni sei der Meinung, das sei eine mögliche Erklärung, d.h. Bergers Version der Dinge. Neiswestni selbst gab mir keine schriftliche Darstellung seiner Sicht zur Entstehungsgeschichte; auch habe ich nicht ihn selbst, sondern seine Frau gesprochen, die an seiner statt die Fragen in seinem Auftrag beantwortete, so gut es ging. Unter einem gewissen Vorbehalt wird hier Bergers Version dargestellt, da ich mich dabei auf Details stützen kann. Bei Neiswestnis Sicht verfüge ich über keine Einzelheiten.
33. Mohr war als jüdischer Flüchtling zusammen mit seiner Familie aus Deutschland in die Schweiz emigriert. Er reiste 1962 das erste Mal nach Moskau, um Fotos für einen Stadtreiseführer zu machen. In diesem Zusammenhang besuchte er auch mehrere Künstlerdissidenten, deren Namen und Adressen er von Berger erhalten hatte. Dabei lernte er auch Neiswestni kennen. Im Anschluss an den zweiten Besuch 1966 veröffentlichte er einen Teil der Fotos in Artikeln über Künstlerdissidenten (Sunday Times, Realités). Mohr bekam durch die Publikation der Fotos zunehmend Schwierigkeiten mit den russischen Behörden, die für die Einreise von Ausländern und westlichen Journalisten zuständig waren. E-Mail-Interview von Kai Artinger mit Jean Mohr 11. April 2009.
34. Berger zitiert nach Dyer 1986, *Ways of Telling*, S. 72.
35. John Berger, *The Success and Failure of Picasso*, London 1965 (deutsche Übersetzung: *Glanz und Elend des Malers Pablo Picasso*. Reinbek bei Hamburg 1984).
36. John Berger, Jean Mohr, *A Fortunate Man. The Story of a Country Doctor*, London 1967 (deutsche Übersetzung: *Geschichte eines Landarztes*. Frankfurt am Main 2001).
37. ch folge hier der Sicht von Geoff Dyer; ders. 1986, *Ways of Telling*, S. 73.
38. Das gelang ihm durch die außerordentlich einflussreiche Fernsehserie *Ways of Seeing*. Durch diese Serie und seine international bekannt gewordene Kunstessayistik erwarb sich Berger ein Renommee, das dem akademisch gebildeter Experten kaum nach steht. Zur Fernsehserie erschien 1972 bei Penguin Books eine Taschenbuchausgabe, deren deutsche Übersetzung *Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt* heißt. Man kann die Serie heute im Internet auf YouTube anschauen. Seine Abgrenzung von der akademischen Kunstgeschichte veranschaulicht Berger am Beispiel des britischen Kunsthistorikers Kenneth Clark, der wie er ebenfalls Fernsehsendungen über Kunst im britischen Fernsehen machte und eine Art Institution auf seinem Gebiet war. Vor *Ways of Seeing* war die aufwendig produzierte Serie *Civilisation* von Clark in der BBC gelaufen. Seine Abgrenzung von dem Gelehrten beschreibt Berger in Bezug auf die Fernsehproduktion so: „Our concept was, I suppose, distinctly opposed to programmes like *Civilisation*. Kenneth Clark was a much more erudite art historian than I was, or am. He was an expert, sharing his knowledge with those less expert. And we wanted somehow, now one would say to destructure expertise, to throw the initiative, democratically, to the spectators. That was our strategy“; zitiert nach Jones, *Portrait of the artist*, S. 4. Im Telefongespräch mit dem Kai Artinger im April 2009 betonte Berger, *Art and Revolution* sollte im Stil auf keinen Fall akademisch sein.
39. Berger 1969, *Art and Revolution*, S. 79: „But essentially Neizvestny is not a rebel. And that is why he is such a threat and his example so original.“
40. Berger greift hier auf die Studie von Camilla Gray, einer ehemaligen Balletttänzerin, zurück, die 1962 über die Geburt der russischen Moderne publiziert hatte und deren Buch Berger für eine Pioniertat hält; Camilla Gray, *The Great Experiment. Russian Art 1863 – 1922*, London 1962.
41. Berger, *Art and Revolution*, S. 79: „The State foundries only accept works for casting via the official art bodies. Neizvestny has installed a small furnace of his own at the back of his disused shop. The casts he can make from it are very small. A large figure has to be cast in many parts. (...) The quality of the casts is coarse and rough. And again the metal in which they are cast has to be bought on the black market. Thus the academic system has forced Neizvestny to become a petty criminal. The tragic-comedy of this situation was revealed by his famous confrontation with Khrushchev in November 1962.“ S. auch S. 84: „But, in order to go on working at all, I have to come by it illegally.“
42. Berger, *Art and Revolution*, S. 97-98. Dazu in Dyer 1986, *Ways of Telling*, 7. Kapitel *Art and Revolution*, S. 78: „For Berger, the poles of Neizvestny's imagination are life and death, variously expressed in terms of endurance or surrender, advance and collapse, struggle and defeat.“
43. Berger 1969, *Art and Revolution*, S. 106.
44. Ebd., S. 130f.
45. Ebd., S. 153.
46. Berger zitiert nach Leong 2002, *Centaur*, S. 121-122.
47. Ebd., S. 128.
48. John Berger im Gespräch mit Kai Artinger, April 2009.
49. Leong 2002, *Centaur*, S. 185.
50. Eine kritische Besprechung des Buches schrieb Alun Falconer, in: *Studio International*, Nr. 178, 1969, S. 44-45. In Amerika gab es nicht erst durch Berger Informationen über Neiswestni. Zum Beispiel gab es drei Jahre zuvor einen Text über den Bildhauer von Olga Carlisle: *A soviet sculptor*, in: *Art in America*, Bd. 54, 1966, S. 104-09.
51. *An Artist from Moscow*. Programme number: LMA 5172E. Datum: 22.04.1969. Länge: 0:47:15. In den Film stellt Berger Neiswestnis schwierige Arbeitsbedingungen und sein inadäquates Atelier vor. Berger diskutiert die Zeichnungen und Plastiken des Künstlers.

52. So heißt es in den 1990er Jahren in einer amerikanischen Buchanzeige entsprechend über das Buch und Neiswestnis Kunst: „But Berger's impassioned account goes well beyond the specific dilemma of the preglasnost Russian artist to illuminate the very meaning of revolutionary art. In his struggle against official orthodoxy – which involved a face-to-face confrontation with Khruschew himself – Neizvestny was fighting not merely personal or aesthetic vision, but for a recognition of true social role of art. His sculptures earn a place in the world by reflecting the courage of a whole people, by commemorating, in an age of mass suffering, the resistance and endurance of millions“; vgl. <http://amazon.com/Art-Revolution-John-Berger/dp/0394415620>, Stand: 20.03.2011.
53. Walker 1993, *ArtsTV*, S. 91: „A later film – ‘An artist in Moscow’ – about the contemporary Soviet sculptor Ernst Neizvestny, also signified his [Berger's] willingness to look beyond the confines of Western Europe and to examine the work of an artist unknown to Britain. As Berger himself put it, in a book about Neizvestny, ‘criticism is always a form of intervention’.“
54. Ernst H. Gombrich bemerkte, dass die drückende staatliche Reglementierung im Osten den Menschen im Westen die Segnungen der Freiheit bewusst machten. Leider wären dadurch aber auch die Künste in die politische Arena hineingezogen und als Waffe im Kalten Krieg eingesetzt worden. „Vielleicht hätte man im Westen die extremen Rebellen nicht ganz so eifrig von oben gefördert, wenn man nicht die Gelegenheit hätte nutzen wollen, die Welt den großen Gegensatz zwischen einer freien Gesellschaft und einer Diktatur vor Augen zu führen“; Ernst H. Gombrich, *Die Geschichte der Kunst*, Berlin 1995 [=16. Auflage], S. 616.
55. Leong 2002, *Centaur*, S. 121f-122.
56. *Art and Revolution* ist bis heute wohl die bekannteste Darstellung über sein Werk geblieben, obwohl in der Zwischenzeit einiges über ihn publiziert wurde. Siehe zur Bibliographie Albert Leong 2002. Die deutsche Galeristin Neiswestnis, Clara Maria Sels, die 1989 eine Ausstellung der Werke in Düsseldorf organisierte, erklärte dem Autor in einem Telefongespräch am 28. Mai 2009 auf seine Frage, warum der Bildhauer im Westen bzw. Deutschland weitgehend unbekannt geblieben ist, die Deutschen würden keine russische Kunst mögen. Diese mit Absicht von Sels polemisch zugespitzte Aussage trifft vielleicht einen Aspekt des Phänomens. Doch andererseits ließe sich dagegen einwenden, dass es heute eine Begeisterung für russische Kunst, v.a. für die sog. inoffizielle Kunst, gibt wie sie mit der Sammlung Ludwig und zahlreichen großen Ausstellungsprojekten seit den 80er Jahren zu belegen ist. Die westliche Kunstgeschichte jedenfalls hat Neiswestni, wenn überhaupt, nur am Rande wahrgenommen und es ist wohl kein Zufall, dass die umfangreichste Künstlermonographie der letzten Jahre von einem amerikanischen Historiker für russische Literatur und Kultur verfasst wurde. *Art and Revolution* war für viele Jahre die einzige Studie über den Künstler auf Englisch. Das weitgehende Desinteresse an der russischen Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts – wenn es nicht dem Thema sozialistischer Realismus und Propagandakunst zugeordnet werden kann – erklärt, weshalb das Leben und Werk eines der bedeutendsten sowjetrussischen Künstler kaum Beachtung fand. Sprach- und Kulturbarrieren trugen ihr übriges dazu bei. Einzig dem Zeichner und Grafiker Neiswestni wurde im Verlauf der 60er Jahre größere Aufmerksamkeit zuteil, während seine Großprojekte, etwa die 1969 am Assuan-Staudamm in Ägypten realisierte Großplastik, nicht tiefer ins Bewusstsein der kunstinteressierten Öffentlichkeit im Westen drangen.
57. *Die Musikedampfer kommen. Auftakt mit der ‘Maria Ulja Nova’ / 17 Schiffe erwartet:* “28. Und 29. Juli: Ein sowjetischer Musikedampfer, die ‘Nadeschda Krupskaja’ 5261 BRT, Heimathafen Leningrad, ist an der Überseebrücke. Das in Wismar gebaute Schiff hat britische Passagiere an Bord. Während der Kreuzfahrt werden u.a. Rostock, und London angelaufen“; in: *Hamburger Abendblatt*, Nr. 145, 26.06.1969.
58. Kai Artinger im Gespräch mit John Berger, April 2009.

Abbildungen

John Berger, *Art and Revolution*, Buchcover der Taschenbuchausgabe, 1993. (John Berger, *Art and Revolution*, Granta Books 1993).

Zusammenfassung

John Berger war einer der einflussreichsten Kunstkritiker der Linken in den 1950er Jahren in Großbritannien. Er spielte eine zentrale Rolle in den Diskursen über die Situation der Kunst und ihre Zukunft. Bezeichnend für sein Kunstverständnis war es, ausgetretene Pfade zu verlassen und den herrschenden Kanon zu ignorieren. Daher erfasste sein Blick auch die osteuropäische Kunst.

Seit 1953 besucht er mehrfach die UdSSR und die DDR. Als unabhängiger Marxist lehnte sich Berger an den Strategien der Kommunistischen Partei Großbritanniens (KPGb) an, an deren Debatten er partizipierte und für deren Zeitung er schrieb. Er hat ebenso enge Kontakte zu Kommunisten, die nach England emigriert sind oder auf dem Kontinent im Westen leben wie den Österreicher Ernst Fischer und den aus Ungarn stammenden Kunsthistoriker Frederick Antal, als dessen „inoffiziellen Schüler“ er sich sah. 1962 lernt Berger in Moskau den fast gleichaltrigen russischen Bildhauer Ernst Neiswestni kennen, der zu diesem Zeitpunkt bereits ein „Kunstdissident“ ist und im russischen Kunstbetrieb von den Behörden ausgegrenzt wird. Berger, der begeistert ist von dem nonkonformistischen Werk, schreibt in England euphorisch darüber. Nach dem legendären Zusammentreffen im November 1962 zwischen Chruschtschow und Neiswestni verschlechtert sich die Situation des Bildhauers weiter. Er bittet Berger, ein Buch über ihn zu schreiben. Es soll helfen, seine Emigration vorzubereiten. „Art and Revolution“ entsteht und macht Neiswestni im Westen einem größeren Publikum bekannt.

Autor

Kai Artinger, promovierte Kunsthistoriker, arbeitet als Kunstwissenschaftler, Autor, Publizist und Zeichner. 2001 baute er in Lübeck das Museum Forum für Literatur und Bildende Kunst / Günter Grass-Haus mit auf und leitete es. 2009 erschien seine Rezeptionsgeschichte über Paula Modersohn-Becker, *Paula Modersohn-Becker. Der andere Blick*, Berlin 2009, 2010 die Bücher *Eichhörnchen begegnet Pelztasse. Eichhörnchen in der Kunst*, Rangsdorf 2010, *Die Kunsthalle Bremen im Dritten Reich; PPP ist nicht gleich PPP* und der Kriminalroman *Das Museum*, Berlin 2010.

Titel

Kai Artinger, *Kunst und Revolution. John Berger und der sowjetische Bildhauer Ernst Neiswestni*, in: kunsttexte.de/ostblick, 2011.1 (13 Seiten), www.kunsttexte.de/ostblick.