pedocs
Open Access Erziehungswissenschaften

DIPF

Haberkorn, Tobias

Museen für das Proletariat. Die Verbindung von kulturellem Erbe, Bildung und Erziehung in proletarischen Museen Moskaus von 1918 bis 1928

Engelmann, Christina [Hrsg.]; Haberkorn, Tobias [Hrsg.]; Miethe, Ingrid [Hrsg.]: Proletarische Pädagogik. Verhältnisbestimmungen, historische Experimente und Kontroversen sozialistischer Bildungskonzepte. Bad Heilbrunn : Verlag Julius Klinkhardt 2025, S. 306-318

Quellenangabe/ Reference:
Haberkorn, Tobias: Museen für das Proletariat. Die Verbindung von kulturellem Erbe, Bildung und Erziehung in proletarischen Museen Moskaus von 1918 bis 1928 - In: Engelmann, Christina [Hrsg.]; Haberkorn, Tobias [Hrsg.]; Miethe, Ingrid [Hrsg.]: Proletarische Pädagogik. Verhältnisbestimmungen, historische Experimente und Kontroversen sozialistischer Bildungskonzepte. Bad Heilbrunn : Verlag Julius Klinkhardt 2025, S. 306-318 - URN: urn:nbn:de:0111-pedocs-329045 - DOI: 10.25656/01:32904; 10.35468/6162-16

https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0111-pedocs-329045
https://doi.org/10.25656/01:32904

in Kooperation mit / in cooperation with:

k linkhardt

http://www.klinkhardt.de

Nutzungsbedingungen

Dieses Dokument steht unter folgender Creative Commons-Lizenz: http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de - Sie dürfen das Werk bzw. den Inhalt unter folgenden Bedingungen vervielfältigen, verbreiten und öffentlich zugänglich machen: Sie müssen den Namen des Autors/Rechteinhabers in der von ihm festgelegten Weise nennen. Dieses Werk bzw. dieser Inhalt darf nicht für kommerzielle Zwecke verwendet werden und es darf nicht bearbeitet, abgewandelt oder in anderer Weise verändert werden.
Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

This document is published under following Creative Commons-License: http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.en - You may copy, distribute and transmit, adapt or exhibit the work in the public as long as you attribute the work in the manner specified by the author or licensor. You are not allowed to make commercial use of the work or its contents. You are not allowed to alter, transform, or change this work in any other way.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

Kontakt / Contact:

peDOCS
DIPF | Leibniz-Institut für Bildungsforschung und Bildungsinformation
Informationszentrum (IZ) Bildung
E-Mail: pedocs@dipf.de
Internet: www.pedocs.de

Mitglied der Leibniz-Gemeinschaft

Tobias Haberkorn

Museen für das Proletariat. Die Verbindung von kulturellem Erbe, Bildung und Erziehung in proletarischen Museen Moskaus von 1918 bis 1928

Die Verbindung von Kulturerbe und Erziehung in Moskauer Museen war im Zeitraum von 1917 bis 1921 stets präsent und es drängt sich die grundlegende Frage auf, wozu die neuen Museen in der sowjetischen Gesellschaft dienen sollten. Diese Verbundenheit ist vielfältig und mehrdimensional, denn die Schwerpunktsetzungen der einzelnen Verbindungen der Museums-, Bildungs- und Erziehungsfragen sind situationsabhängig und interessengebunden an verschiedene Institutionen, Gruppen oder einzelne Personen. Im Zentrum dieses Textes steht die Entwicklung der Erziehungs- und Bildungsfrage in Bezug auf die Debatte um das kulturelle Erbe aus der bürgerlichen Gesellschaft, in dem der neu gebildete Staat der Russischen Sozialistischen Föderative Sowjetrepublik (RSFSR) nun den Sozialismus als neues Gesellschaftsziel anstrebte.[1] Zudem soll herausgestellt werden, in welcher Beziehung dazu das erste proletarische Museum in Moskau stand und wie es aufgebaut war. Dazu werden Gesetzestexte und Reden wichtiger kulturpolitischer Akteure und Institutionen im sowjetischen Russland analysiert. Des Weiteren wird auf unterschiedliche Museumsvorstellungen und ihre Funktionen in Bezug auf die Museumspolitik nach der Oktoberrevolution eingegangen, wo auch einige Konflikte auftraten. Dabei wird vor allem auf die Perspektive des Museumsbesuchers Rücksicht genommen, da sich das proletarische Museum mit seiner Ausstellung als außerschulische Bildungsinstitution auffasste. Über die Ausstellungen und ihren Bezug zur bürgerlichen Kunst und dem kulturellen Erbe wird auf Basis von kunsthistorischen Fachzeitschriften aus den 1920er-Jahren nachgegangen, die diese ausführlich beschrieben.

1 Das streben zum Sozialismus und das sich bekennen zu Umgestaltung der Gesellschaft dahin, kommt im dritten Artikel der Verfassung der RSFSR von Juli 1918 zum Ausdruck: Vgl. Konstitutcija (Osnovnoj Zakon) Rossijskoj Socialističeskoj Federativnoj Sovetskoj Respubliki. Prinjata V. Vserossijskim sʾezdom Sovetov v zasedanii ot 10 ijulja 1918 goda, Razdel pervyj, Galava vtoraja., in: https://www.hist.msu.ru/ER/Etext/cnst1918.htm (30.04.2024).

doi.org/10.35468/6162-16

1 Ideen, Vorstellungen und Dekrete über Bildung, Erziehung und das kulturelle Erbe in neuen sowjetischen Museen

Den Konflikt um die Zusammenlegung der Moskauer Abteilung für Volksbildung mit der örtlichen Proletkultvertretung kommentiert der Volkskommissar für Aufklärung, Anatoli Lunačarskij, in der Zeitung *Izvestija* des Allrussischen Exekutivkomitees vom 13. April 1919 wie folgt:

> „Es gibt Leute, die annahmen, daß jede Verbreitung der ‚alten' Wissenschaft und der ‚alten' Kunst Nachsicht gegenüber bürgerlichen Neigungen, fluchwürdiges Kulturträgertum, Vergiftung des jungen sozialistischen Organismus durch das Blut des gestürzten Alten bedeutet. […] Nein, zum tausendunderstenmal wiederhole ich, daß das Proletariat im Vollbesitz der allgemeinmenschlichen Bildung sein muß, es ist eine historische Klasse, es muß in Verbindung mit allem Vergangenen voranschreiten" (Lunačarskij, 1919/1981, S.68).

Erkennbar wird darin der Konflikt, wie der junge Sowjetstaat mit dem kulturellen Erbe und der Vergangenheit bei Bildungs- und Erziehungsfragen umgehen soll. Im Moskau dieser Zeit war die Erziehungsfrage vor allem auf den Ebenen der Proletkultorganisation sehr präsent, welche verbunden war mit einer Expansion der Anzahl an Museen (vgl. Kuzina, 1991, S. 122; Plaggenborg, 1996, S. 239). Dadurch nahmen diese einen großen Faktor im außerschulischen Bildungswesen ein. Lunačarskij hebt als bolschewistisches Regierungsmitglied in dem Zitat den aufgeführten Standpunkt des geistigen Zu-Nutzemachens der alten Kulturschätze hervor und stellt diese Haltung den Vettern des Proletkult konfrontativ gegenüber. Das Zu-Nutzemachen des kulturellen Erbes in der Erziehungsfrage war für die Vertreter des Proletkults etwas Unnützes, Hemmendes und Schädliches. Lunačarskijs Auffassung nach war es hingegen eine unumgängliche Grundvoraussetzung der Allgemeinbildung, die es zu nutzen und zu vermitteln galt. Beobachten lässt sich dieser Konflikt sehr deutlich an verschiedenen Aspekten bei der Museumsfrage. Lunačarskij war seit Beginn der Oktoberrevolution davon überzeugt, dass die kulturellen Erzeugnisse der alten Zeit, der Monarchie und der bürgerlichen Gesellschaft des Schutzes bedurften. Sie sollten erhalten, bewahrt und erforscht werden. Da er vor 1917 zusammen mit Alexander Bogdanov fast 15 Jahre zum Führungskreis des linksbolschewistischen Lagers in der Sozialdemokratischen Arbeiterpartei Russlands (SDAPR) gehörte, waren seine Auffassungen zum Aufbau einer proletarischen Bildung und Kultur mit dem Anspruch des Schützens und Bewahrens des kulturellen Erbes, um die Grundvoraussetzung einer allgemein-menschlichen Bildung zu bewirken, schon lange gewachsen (Gorzka, 1980, S. 19ff.; Mjasoedov, 2015, S. 108f.).
Diese Motive von Bildungs- und Erziehungsfragen finden sich zeitgleich in wichtigen Dekreten zur Verstaatlichung und Registrierung von Kulturgütern, Samm-

doi.org/10.35468/6162-16

lungen und Museen wieder, wie beispielsweise bei der Verstaatlichung der Galerie des Mäzens Sergej Ščukin und seiner Sammlung von französischer Kunst des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Dort wurde im Dekret vom 29. Oktober 1918 des Rates der Volkskommissare (Sovet Narodnych Komissarov – SNK) formuliert, dass die Sammlung „aufgrund ihres künstlerischen Werts eine hohe gesamtgesellschaftliche Bedeutung in der Volksaufklärung hat“[2]. Anzutreffen sind diese Motive auch bei der Verstaatlichung der Tretjakow-Galerie. So heißt es im Dekret vom 3. Juni 1918:

> „[…] die Moskauer städtische Kunstgalerie benannt nach P. und S. M. Tret'jakovych ist durch ihre kulturelle und künstlerische Bedeutung eine Institution, die allgemeingesellschaftliche Bildungsfunktionen durchführt, und das Interesse der Arbeiterklasse fordert, dass die Tretjakow-Galerie in ein gesamtstaatliches Netz der Museen eingeht“[3].

Diese Dekrete dienten dem Herantragen vergangener Kultur und Kunst aus dem In- und Ausland an die Bevölkerung der RSFSR. Dadurch wurde sich ein Gewinn an Wissen und Aufklärung erhofft. Somit geht die von Lunačarskij postulierte Forderung nach einer allgemeinen Bildung für die Menschen, aus jenen Dekreten, klar hervor. Der Wille zur Heranführung an die traditionelle russische Kunst und Kultur und Motive des Denkmalschutz finden sich auch im Dekret zur Registrierung der Kunstdenkmäler und Antiquitäten vom 5. Oktober 1918 wieder, in dem es heißt: „Zum Zwecke der Bewahrung [und] Erforschung und die breite Masse der Bevölkerung möglichst voll und ganz mit den Kunstschätzen und Antiquitäten, die sich in Russland befinden, bekannt zu machen“.[4] Solche Passagen wurden in den Dokumenten an den Anfang gesetzt, was die Bedeutung von Bildungs- und Erziehungsfragen unterstrich. Sie wurden als ein wichtiges Leitmotiv zum Aufbau des allgemeinen Museumswesens der RSFSR hervorgehoben. So repräsentierten Bildungs- und Erziehungsfragen das Vorhaben von Regierungsmitgliedern wie Lunačarskij, dass in den Museen als außerschulischem Bildungsort eine Vermittlung von Kunst und Hochkultur des In- und Auslands für Menschen jeden Alters erfolgen sollte. Damit ging die Hoffnung der Anhebung des „kulturellen Niveaus“ der Bevölkerung der RSFSR einher. Geplant war, die Grundvoraussetzung einer allgemeinbildenden Kunst und Kultur zu schaffen, die offen und zugänglich für alle sein sollte, damit die Basis für eine neue proletarische Bildung gewährleistet werden konnte. Jedoch wurde unter den Musemsexperten der alten Generation und den Vertretern der sowjetischen Avantgarden-Kunst in dieser

2 Dekret soveta narodnych komissarov o nazionalizacii chdožestvennoj galeri S. I. Ščukina, in: Dekrety sovetskoj vlasti. Tom III, Moskva 1964, S. 460.

3 Dekret o nazionalizacii Tret'jakovskoj Galerei, in: ebd., Tom II, Moskva 1959, S.389-390, hier S. 389.

4 Dekret o registracii, prieme na učët i ochrane pamjatnikov iskusstva i stariny, nachodjaščichsja vo vladenii častnych lic, obščest i učreždenij, in: ebd. III, 1964, S. 399.

doi.org/10.35468/6162-16

Hinsicht eine Debatte darum ausgetragen, welche Bildungs- und Erziehungsziele man mit dem kulturellen Erbe und der Kunst aus der Zarenzeit und der bürgerlichen Gesellschaft verfolgen und erreichen wollte. Zudem wurde überlegt, wie diese in die Institution Museum eingebunden werden könnten.

2 Ideen und Ansätze aus der sowjetischen Avantgarden-Kunst (Nikolai Punin)

Im Vorlauf der ersten Konferenz für Museumsangelegenheiten im Februar 1919 in Petrograd konkretisieren sich diese erzieherischen Ansprüche und Vorstellungen, was die Museen als Bildungsinstitutionen und ihre Künstler als deren gewünschte Organisatoren und Betreiber leisten sollten. Genauer beschrieben wurde dies in der Deklaration der Abteilung für Bildende Kunst (Otdel izobrazitel'nogo iskusstva - IZO) und Kunstgewerbe zu Fragen über die Prinzipien der Museumsverwaltung. Dass die Künstler selbst ihre Ausstellungen entwickelten, sie mit einem kunsterzieherischen Impetus didaktisch aufbereiteten und das Recht besaßen, Werke und Exponate anzukaufen (was in den proletarischen Museen bereits gang und gäbe war), wurde in dieser Deklaration als eine Zielvorstellung für das anzustrebende Musemswesen festgeschrieben. Darin heißt es:

> „In dem Maße, wie der Künstler sich als schöpferische Kraft auf dem Gebiet der Kunst erweist, fällt es in seine Aufgabe, der Leiter der Künstlerischen Erziehung des Landes zu sein […]. Der alte Anachronismus: Die Vervollständigung der Museen mit Werken der zeitgenössischen Kunst in der Auswahl des Museumsfachmanns, muss beseitigt werden. Die Angelegenheit des Erwerbens von Werken der gegenwärtigen Kunst ist eine ausschließliche Kompetenz der Künstler. Auf dem Wege der historischen-wissenschaftlichen Betrachtung von Denkmälern der Vergangenheit lassen sich keine fruchtbaren Resultate in Bereichen der künstlerischen Erziehung erzielen. Die Angelegenheit der künstlerischen Erziehung des Volkes wie auch der jungen Generation ist die Sache der Künstler."[5]

Deutlich wird an diesen Beispielen die Spaltung der Lager anhand der Bildungs- und Erziehungsfrage. Zugeschrieben wird dem Künstler aufgrund seiner schöpferischen Tätigkeit, etwas Neues zu kreieren, dabei sei die Eigenschaft der alteingesessen Museumsmacher, das „Geschaffene [das Alte] zu erhalten"[6], dies sind zwei grundlegende Ansätze die einander entgegenstehen. Der Künstler orientiert sich nicht an erzieherischen Kompetenzen und Zielen der Vergangenheit, da diese dem angestrebten Ideal einer neuen künstlerischen Erziehung wiedersprechen. Für die Vertreter der IZO in Petrograd ist der Grundsatz des Bewahrens von kulturellen

5 Deklaracija otdela Izubrazitel'nych Iskusstv i Chudožestvennoj Promyšlennosti po voprosu o principach muzeevedenija, prijataja Kollegiej Otdela v zasedanni 7. Fevralja 1919g. in: Isskusstvo kommuny No.11, 16. Fevralja 1919, S. 1.

6 Deklaracija otdela Izubrazitel'nych Iskusstv, 1919, S. 1.

doi.org/10.35468/6162-16

Wertgegenständen und die Betrachtung sowie Bewertung der Kunst nach rein historischen und wissenschaftlichen Maßstäben etwas, das sich in der künstlerischen Erziehung der Vergangenheit befindet. Im Zuge dessen könne nichts Neues hervorgebracht werden, dies obliege nur den Künstlern mit ihren modernen Werken. Dem Petrograder stellvertretenden Leiter der IZO, Nikolai Punin[7], schwebten dabei Museumstypen vor, die ein schöpferisches Moment mit einem erzieherischen Passus verbinden sollten. In der Berichterstattung über die Tagung des Kollegiums für Kunstangelegenheiten und Kunstgewerbe der IZO am 16. Januar 1919 wurden zum Thema der Museumsfrage drei Museumstypen beschrieben. Der erste Typ sollte den Charakter eines beweglichen und schnellen Lagers aufweisen, in welchem Museumsexponate verfügbar und deponiert, sie zwischengelagert und schnell ausgeliefert werden konnten und von dem aus die Aufteilung auf die anderen beiden Museumstypen erfolgte. Der dritte Typ war durch einen wissenschaftlichen und forschenden Schwerpunkt gekennzeichnet, der Kunstgeschichte beinhaltete und zum Studium dienen sollte. Geplant war, dass die Gelehrten und Museumsmacher überwiegend auf diesen Museumstyp Einfluss nahmen, aber am aktuellen Kunstdiskurs und dessen Einfluss auf Erziehungs- und Bildungsfragen sollten sie nicht teilnehmen. Dies entsprach dem Anliegen der IZO-Deklaration[8]. Der hervortretende Museumstyp war der zweite, nämlich jener eines

> „staatlichen Museums der künstlerischen Kultur, welches dem Verstehen der Kultur, der Technik, der Formen, der Farben, der Erfindungen von Methoden und so weiter, dient. Diese Museen werden ausschließlich bestimmt sein für künstlerische Ziele: Es wird Möglichkeiten geben sich vertraut zu machen mit der Entwicklung und den Methoden des künstlerischen Schaffens. Der Vortragende schlägt nähere Beteiligung von Künstlern und Kunstgesellschaften in der Arbeit dieses Museumstyps vor.“[9]

Was Punin hier im eigentlichen Sinne vorschwebte, war die Vision, das Museum umzubauen in einen Ort des Schaffens und Wirkens. Er wollte es umbauen in ein

7 Nikolai Nikolaevič Punin geb. am 28. November 1888 in Helsinki, gest. am 21. August 1953 in Abez. Er besuchte von 1910 bis 1914 die historische-philologische und die juristische Fakultät in Petrograd. Mit einer Spezialisierung auf Kunstgeschichte beendete er die Universität und arbeitet schon ab 1913 als Leiter der Kunstabteilung im Russischen Museum. Mit der Oktoberrevolution wurde er erst Stellvertretender Leiter, ab 1918 Leiter der IZO in Petrograd und er war Chef ihrer Abteilung für Literatur und dessen Verlag. Er war Kommissionsmitglied in der Ermitage und im Russischen Museum und wesentlich an deren Umbau mit beteiligt. Bis 1934 war Punin Kurator am Russischen Museum und Professor für Kunst und Kunstgeschichte und Dozent an verschieden Leningraer Universitäten sowie Gründer und Mitarbeit an verschiedenen Kunstzeitschriften, dabei war er der dritte Ehemann von 1923 bis 1938 von der Schriftstellerin Anna Achmatova. Er wurde mehrmals verhaftet und starb nach vier jähriger Haft im Kriegsinvaliden Lager Abez bei Vorkuta (Vgl. Zykov, 2023).

8 V kollegio po delam iskusstva i chudožestvennoj promyšlennosti. Muzejnyj vopros, in: Isskusstvo kommuny No.8, 19. Janvar, 1919 g., S. 4.

9 V kollegio po delam iskusstva, 1919 g., S. 4.

doi.org/10.35468/6162-16

lebendiges Medium des künstlerischen, kreativen, gesellschaftlichen Ausdrucks, welches die Möglichkeit offenbarte, zeitgenössische Kunst vermittelt zu bekommen und erfahren zu können. Zudem sollte es möglich werden, in der Produktion und Präsentation solcher Kunst ausgebildet zu werden. Hierin lag Punins eigentliches erzieherisches Anliegen. Die Zukunft der Museen sollte dazu führen, die breite Masse der Bevölkerung zu erreichen. Das mündete schließlich in der Bewegung zur Gründung des Museums für malerische und künstlerische Kultur (Post, 2012, S.43ff.).

Den Museumsbesucher selbst vernachlässigte Punin in seinen Vorstellungen nicht. In einem Kommentar zum Nachgang der ersten Museumskonferenz im Februar 1919 nimmt er eine sehr kritische Haltung ein, die zum einen anhand der Erziehungsfrage wieder die Spaltung der Lager zeigte, aber zum anderen auch seine Vorstellungen verdeutlichte, wie man den Besucher des Museums neu zu sehen und aufzufassen habe. Er schrieb den alteingesessenen Museumsmachern ein bestimmtes Verhältnis und Verständnis über das Proletariat als Museumsbesucher zu, was nach seiner Einschätzung auf der Musemskonferenz auch die Mehrheit der Teilnehmer vertraten. Aus seiner Sicht wurde nicht kritisch reflektiert, dass:

„Volk = Kinder und wir gelehrte Bourgeoisie = Erwachsene sein, es geziemt sich, sie zu unterrichten, wenn sie bis zu dem Punkt gelangen, dass sie sich unterrichten lassen wollen. Falsch. Die Volksmassen, besonders das Proletariat, sind keine Kinder, sie sind sogar schon sehr erwachsen […]. Das Proletariat ist kein Aufrührer und kein Eindringling in die Institutionen, es kommt dort an, damit es seine kulturelle Überlegenheit beweist; unterrichtet muss es nicht werden, es wird sich selbst unterrichten“ (Punin, 1919, S. 1).

Kritisiert wird darin besonders die patriarchalische Vorstellung der Museumsmacher über die meist weniger gebildeten Besucher. Punin bringt an anderer Stelle sehr pointiert zum Ausdruck, dass das ein „verfaulter und toter Blick der Wissenschaft und Kunst war; hier einen Tempel und dort eine Herde Schweine, denen Krümel einer göttlichen Mahlzeit hingestellt wurden“ (Punin, 1919, S. 1). Punin traut dem Proletariat und den Musemsbesuchern zu, sich selbst zu bilden und die Fähigkeit zu besitzen, über das, was im Museum ausgestellt wird, zu eigenen Erkenntnissen, Meinungen und Wissen zu gelangen. Das Beharren und Festhalten an der Vorstellung eines Göttlichkeitspathos in Wissenschaft und Kunst sowie zu den Inhalten und Exponaten der Museen könne nicht mehr tragend und leitend sein für die Institution Museum. Es führe das Proletariat nicht weiter und verwehre den eigenen Besuchern den Erwerb von Bildung und Erfahrungen. Diese Aspekte sind in den proletarischen Museen wieder zu finden. Diesen Göttlichkeitspathos in den Gedanken der alteingesessenen Museumsmacher zu durchbrechen, um einen tragenden Faktor im Bildungs- und Erziehungsgeschehen der RSFSR etablieren zu können, war Punins Anliegen. In der praktischen und inhaltlichen Umsetzung der proletarischen Museen wiederum sollte dies in einer anderen Form auftauchen.

doi.org/10.35468/6162-16

3 Das erste proletarische Museum

Ein Teil dieses Ansatzes von Punin lässt sich in dem ersten proletarischen Museum in Moskau beobachten. Es wurde am 7. November 1918 zum ersten Revolutionsjubiläum eröffnet (vgl. Bayer, 1999, S. 426; Poljakov, 2018, S. 175). Eine pädagogische Neuerung hieran war, dass man sich bewusst auf den sozialen Hintergrund der Besucher einstellte, dass das Publikum zum Großteil aus Bauern, Soldaten, Matrosen und Arbeitern bestehen würde, die vor der Revolution kaum Kontakt oder Erfahrung mit der Malerei, Bildhauerei und anderen Kunsthandwerken aus der eigenen oder einer fremden Kultur besaßen. Dabei lag der Fokus auf einer Annäherung zur Kunst der Vergangenheit und dem sorgsamen Umgang mit dieser. Die Kunsterziehung hatte hierbei den Anspruch, den Besuchern in verschiedenen Lebens- und Alltagsbereichen Kunst nahe zu bringen und zu zeigen, wo sie das Leben mitbestimmt, sei es durch Alltagsgegenstände wie Tassen, Glas, Besteck und Teppiche, Skulpturen, Gemälde oder Handwerk. Es wurden industrielle Bezüge vermittelt, wie das Herstellen von Leder, Farben, Stoffen, Möbeln oder Porzellan, wobei auf die Eigentümlichkeit der inländischen russischen Kunstwerke verwiesen wurde. Fjodor Gejtc führte in einer Beschreibung der Museumszeitschrift *Sredi Kollekcionerov* von 1922 das Konzept und das Ziel der proletarischen Museen aus: „den Arbeiter dazu ermutigen, sich um die Verbesserung seiner Kenntnisse zu bemühen und ein höheres künstlerisches Niveau in seiner Arbeit zu erreichen“ (Gejtc, 1922, S. 26). So trat im proletarischen Museum eine doppelte Neuerung auf. Es hatte nicht nur für die Bereitstellung und Öffnung von Kunst und Kultur zu sorgen, die dem Großteil der Bevölkerung vorher oft verschlossen blieb, sondern es versuchte in einer neuartigen und pädagogischen Herangehensweise, gepaart mit der Zusammenstellung und Konzipierung von Ausstellungen, ein grundlegendes Kunstverständnis beim Besucher zu erzeugen. Im Sinne Punins sollte der Museumsbesucher dazu ermutigt werden, anzuhalten und selbst schöpferisch tätig zu werden. Er sollte in seiner Arbeit eine höhere künstlerische Qualität anstreben und erkennen. Damit sollten handwerkliche Fertigkeiten vermittelt und die allgemeinbildenden Funktionen des Museums aktiviert werden. Diese Museen wurden daher auch als „Vorbereitungsschulen“ angesehen oder als Museen „erster Stufe“ (Gejtc, 1922, S. 26) bezeichnet, sodass sich die Menschen an die Hochkultur der großen Museen Moskaus herantasten konnten.

Die Ausstellung im ersten proletarischen Museum war angepasst an die Räumlichkeiten des ehemaligen Herrenhauses des Weinhändlers Levis, das sich im Zentrum Moskaus im Tverskaja Rajon in der Bol’šojja Dimitriova Straße Nr. 24 befand. Auf zwei Etagen in mehreren Zimmern und Sälen wurden hauptsächlich Werke der bildenden Kunst gezeigt, Glas aus der Fabrik Alexander Popovs und Porzellan aus kaiserlicher russischer Produktion aus dem 18. und 19. Jahrhundert, Sammlungen von ausländischen und russischen hochverarbeiteten Möbelstücken,

doi.org/10.35468/6162-16

Porträts und Gemälde von adligen Familien, Zimmereinrichtungen aus dem frühen 19. Jahrhundert. Es gab Abteilungen für die klassische russische Ikonenmalerei und deren Schulen, einen großen Saal für die Kunst aus dem Orient mit Teppichen, Porzellan, Elfenbeinschnitzereien und Skulpturen aus China und Japan sowie Säle für russische und westliche Malerei aus dem vorigen Jahrhundert (vgl. Gejtc, 1922, S. 27f.; Mikitina, 2017, S. 132). Laut Inventarverzeichnis aus dem Jahr 1919 besaß es 1543 Exponate (vgl. Krasnaja Moskva, 1920, Sp.574), 1923 wuchs der Bestand schon auf über 6000 Exponate an.[10]

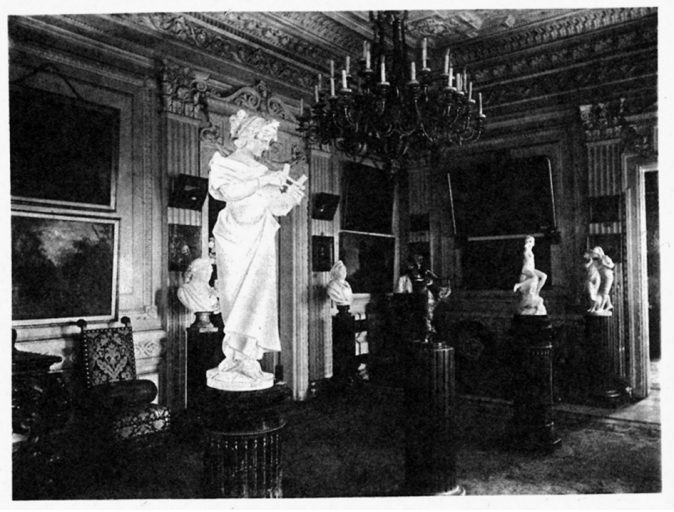

Abb. 1: Saal der westeuropäischen Kunst im Ersten Proletarischen Museum Moskaus von 1919. Quelle: Ovčjannikova, E. B. (1984). Pervyj proletarskij Muzej, in Panorama Iskusstva 7, 268-283, hier: 271.

Die eröffnende Ausstellung im ersten proletarischen Museum wirkte auf den ersten Blick sehr chaotisch zusammengestellt, da sie keine feste Chronologie besaß und in der Ausstellung selbst wenig erklärt wurde zu den Exponaten. Gesetzt wurde eher auf die Wirkung der Ausstellungsstücke auf die Besucher, um deren ersten Kontakt mit der Kunst nicht zu überwältigend erscheinen zu lassen (vgl. Majstrovskaja, 2017, S. 178). Diese Zusammenstellung war aber auch den Umständen geschuldet, da das Zusammentragen der Exponate in Moskau sehr

10 Zusammengestell wurde das erste proletarische Museum aus Sammlungen prominenter russischer Adels- und Industriellenfamilien wie der von Nikolai Nosov, Aleksej Bachrušin, Michail Kristi, Michail Rjabušinskij, Alexander Krivošein, Fedoro Karpov, der Familien L'vov und Golicyn sowie aus der großen Ikonensammlung von Gerogij Pachmanov (vgl. Majstrovskaja, 2017, S. 177; Mikitina, 2017, S.133).

doi.org/10.35468/6162-16

schnell erfolgen musste, weil man nach Aussagen der Zeitschrift *Sredi Kollekcionerov* große Sorge vor Plünderungen und Zerstörungen der Kunstwerke hatte. In den privaten Villen Moskaus im Jahr 1918 grassierte eine „Epidemie" von Besetzungen anarchistischer Gruppen, wodurch die Sammlungen bedroht waren und sie hastig und schnell geräumt werden mussten. So blieb für die konkrete Systematisierung der Ausstellung in den ersten Monaten des Museums nicht viel Zeit, da der Schutz der Sammlungen Vorrang hatte. Erst 1921 wurde eine neuausgearbeitete Ausstellung installiert (vgl. Gejtc, 1922, S. 24f.).

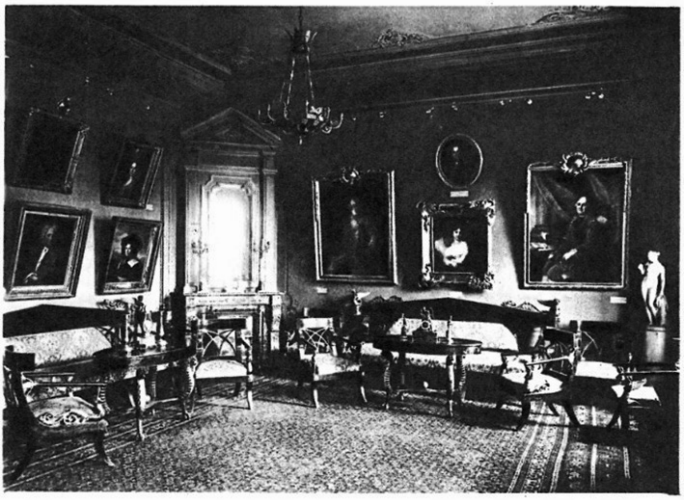

Abb. 2: Saal für russische Malerei im Ersten Proletarischen Museum Moskaus von 1919. Quelle: Ovčjannikova, E. B. (1984). Pervyj proletarskij Muzej, in Panorama Iskusstva 7, 268-283, hier: 275.

Kritik an den proletarischen Museen gab es wiederum auch. Nicht nur an ihrer Machart, sondern vor allem an ihrer thematischen Ausrichtung und ihren Inhalten. Fälschlicherweise nahm man aufgrund des Namens an, dass es sich inhaltlich mit dem Proletariat auseinandersetzen würde, was aber bei dem hier vorgestellten ersten und der acht weiteren Museen überhaupt nicht der Fall war. Kritiker meinten, es würde eher den Geschmack und den Lebensstil des Adels und der Bourgeoise widerspiegeln. Daraufhin verwiesen die Museumsmacher auf den Entstehungskontext, weil gerade die Revolution und die Aktivitäten des Proletariates dieses Museum begründeten. Da die Wertgegenstände den vorigen Machthabern entrissen worden waren und sie dadurch volkseigen und für jedermann zugänglich waren, besaß es einen anderen Entstehungskontext als die klassischen bürgerlichen Museen und sei für das Proletariat bestimmt (vgl. Gejtc,

doi.org/10.35468/6162-16

1922, S. 25). Unkonventionell und neu an diesen Museen war das Zusammenbringen von Hochkultur, Ideologie, Alltagsleben und der Anspruch, mit dem Ausstellungsaufbau, dem Umgang mit den Exponaten und der Konfrontation mit der Kunst einen Bildungsauftrag zu erfüllen. Es sollte ein Raum für Muse sein, der gedacht war Zusammenwirken mit der Aktivierung des Proletariats im Sinne ihres Drangs nach Bildung, durch die Auseinandersetzung mit den verschiedenen Varianten der klassischen bildenden Kunst. Durch den Besuch der Museen sollte eine Sensibilisierung für die Allgemeinbildung des Proletariats erreicht werden. Das eigentliche künstlerische Schaffen und die dabei tragende Rolle, die die Künstler einnehmen sollten, wie es Punin befürwortete, traten dabei in den Hintergrund.

Die Präsentationsform schuf einen experimentellen Mix von Häuslichkeit und großer Kunst, ein Miteinander und eine Verbindung von Schränken, Gemälden, Möbeln, Porzellan und Ikonen, das eine wohnzimmerhafte, alltagstaugliche Wirkung erzielte und die Besucher packen und ihr Interesse wecken sollte. Man wollte dadurch den Gedanken wecken, wie leicht es doch sein konnte, die kulturellen Hinterlassenschaften der Vergangenheit in den Alltag einzubauen, um damit Vertrautheit zu suggerieren, indem man sie in die Zimmer des Alltags intergierte und Kontraste erzeugte. Es ließ das Museum wie eine Wohnung wirken (vgl. Majstrovskaja, 2017, S. 178f.). Die Museen erfreuten sich großer Beliebtheit, so lagen die Besucherzahlen im Jahr 1920 für alle acht proletarischen Museen zwischen 2.000-2.500 Personen im Monat, wobei die meisten Besucher Rotarmisten waren (vgl. Krasnaja Moskva, 1920, Sp.574). Im Jahr 1920 kamen 60.823 Menschen in die Museen und die Zahl steigerte sich im folgenden Jahr, in dem in den ersten sechs Monaten schon 50.000 Besucher gezählt wurden, von denen 50% Arbeiter, Rotarmisten und Kinder waren (vgl. Gejtc, 1922, S. 26). Gleichzeitig wurden in den Museen auch Bibliotheken und Lesesäle zum Selbststudium eingerichtet, aber auch Vorträge und Kurse gehalten, die sich inhaltlich darum drehten, den Arbeitern klar zu machen, wie wichtig der Schutz von Kunstdenkmälern und Antiquitäten sei.[11]

4 Organisation der Museen

Die proletarischen Museen wurden organsiert von der Abteilung für Plastische Künste, geleitet von E. Oranovskij[12]. Zudem wirkten an den Museen Künstler der Avantgarde in einer eigens dafür eingerichteten Kommission mit, wie Ivan Žoltovskij, Sergij Konenkov, Vladimit Tatlin, Aleksej Ščusev, Stanislav Noakovskij, Petr Končlovskij, Ivan Maškov, Pavel Kunznecov und auch Kasimir Malevič

11 Dok. No. 113: Otčet otdela plastičeskich iskusstv (ne ranee 1. Aprelja 1919 g.), in: Iz istorii strotel'stva sovetskoj kul'tury, 1964, S. 171-173, hier S. 172.

12 Vgl. Dok. No. 113: Otčet otdela plastičeskich iskusstv (1919), 1964, S. 172.

doi.org/10.35468/6162-16

(vgl. Drengenberg[13], 1972, S. 144; Majstrovskaja, 2017, S. 178). Diese „Künstlerkommission" (Majstrovskaja, 2017, S. 178) und die Abteilung für Plastische Künste waren der Kommission für die Museen, dem Schutz der Kunstdenkmäler und Antiquitäten des Moskauer Sowjets mitzugeordnet. Ab Mai 1918 wurde diese Kommission durch eine Verfügung von Lunačarskij dem Volkskommissariat für das Eigentum der Republik übertragen (vgl. Krasnaja Moskva, 1920, Sp.574; Drengenberg, 1972, S. 138). Die Besetzung der Künstlerkommission und die Mitarbeit am proletarischen Museum fluktuierten sehr stark in den Jahren von 1918 bis 1920, da sie von einzelnen Rajonverwaltungen der Stadt aufgebaut, unterhalten und umgesetzt wurden. Es gab kein wirkliches Zentrum ihrer inhaltlichen Ausrichtung. Bis zum Jahr 1920 gab es acht proletarische Museen[14], die alle zusammen etwa 30.000 Ausstellungsstücke und eigene Lagerdepots besaßen, wie das Moskauer Lager für Werke der Gegenwartskunst, welches organisiert wurde von Nikolai Vinogradov, einem bekannten Architekten und Restaurator (vgl. Majstrovskaja, 2017, S. 179). Mit diesen Exponaten im Lager (ca. 6.000 Stück) wurden bis zu 15 Sonderausstellungen an weiteren Orten Moskaus organisiert (vgl. Krasnaja Moskva, 1920, S.574).[15]

Die Exponate fanden durch verschiedene Umstände ihren Weg in die Museen, sie konnten aus den Konfiszierungen der Tscheka stammen oder es waren beschlagnahmte Wertgegenstände aus Pfandleihhäusern, Antiquariaten oder Herrenhäuser. Es konnte sich aber auch um auf der Flucht zurückgelassene Wertgegenstände aus leerstehenden und verlassenen Häusern handeln. Teilweise wurden ganze Sammlungen von Gemälden und Kunst den Museen freiwillig übergeben und die ehemaligen Besitzer führten mitunter selbst durch die Ausstellung (Vgl. Gejtc , 1922, S. 23; Majstrovskaja, 2017, S. 180). Für die Besucher, die erstmals in ein Museum kamen, war die Veranschaulichung und Erklärungen der Sammler selbst von großer Bedeutung.

5 Resümee

Die proletarischen Museen waren nur ein kurzes Intermezzo in der Museums-, Kultur- und Bildungslandschaft der frühen Sowjetunion, ähnlich wie weitere Projekte der Avantgarde wie die Monumentalpropaganda oder die Offensive gegen Analphabetismus (Drengenberg, 1972, S. 262ff.; Anweiler, 1973, S. 39ff.; Majstrovskaja , 2017, S. 178). Zwei der acht Museen wurden 1921 schon wieder

13 Eine ausführliche Auflistung der Kommissionsmitglieder sind in der Fußnote Nr.168 zu finden.

14 Diese Museen befanden sich im Zamoskvorezkij Rajon in der Mytnhaja Straße (dort mit der Gemäldesammlung des Mäzens Genry Brokar von Flämischen Meistern u. a.), im Krasnopresnenkaja Rajon, Chamovničeskaja Rajon, Rogožskaja-Cimonovskaja Rajon, Sokol'ničeskaja Rajon, Basmannaja Rajon und im Lefortovskaja Rajon.

15 Alle Zahlen sind im Handbuch des Revolutionären Moskaus (Krasnaja Moskva) von der Statistikabteilung des Moskauerstadtsowjet erfasst und aufgenommen wurden.

doi.org/10.35468/6162-16

geschlossen, im Jahr 1928 wurde das letzte aufgelöst und die Bestände auf andere Museen, Klubs und Arbeitervereine in der Stadt verteilt oder ins Ausland verkauft (vgl. Ovjannikova, 2015, S. 8). Der Einfluss der Museen und ihrer Ansätze auf die Museumslandschaft der RSFSR sind aber nicht zu leugnen. So lassen sich die zugrundeliegenden Ideen in anderen Museen, wie den sich entwickelnden Revolutionsmuseen, wiederfinden (vgl. Majstrovskaja, 2023). Im proletarischen Museum ist erstmals eine breite gleichförmige Struktur von Museen zu erkennen, die sich über mehrere Rajons der Stadt erstreckte, die mit ihren Ausstellungen den geistigen Horizont über diese hinaus öffnen wollten. Mit alter und traditionsreicher Kunst und Bildungsangeboten sollte die Aufrechterhaltung der Anbindung an die Rajons geschaffen werden. Die Museen als wichtiges Bildungsangebot sollten für und über diese sprechen.[16] Das Ziel war es, ein aktives Handeln entstehen zu lassen, das nicht nur traditionell gesehen das Schützen und Bewahren in den Vordergrund der Museumsarbeit stellte und das Museum buchstäblich als einen „Wissensspeicher" sah, sondern es setzte bewusst das didaktisch arrangierte Zusammenbringen der Bestände mit den Besuchern an erster Stelle. Es wurden neue, experimentelle Wege eingeschlagen, denn das proletarische Museum begriff sich als eine vermittelnde, außerschulische Bildungsinstitution. Es reagierte auf die Emotionen, Empfindungen und Gewohnheiten der Besucher und klärte anhand von Exponaten aus Russland und aller Welt in respektabler und nicht abwertender Weise über die kulturelle Vergangenheit auf. Das Museum ging auf das Bedürfnis der Menschen ein, schöne, fremde und vertraute Dinge sehen zu wollen und über diese Geschichte, Kultur, Handwerksarbeit und die Kunst erklärt und dargestellt zu bekommen, und dadurch zu lehren und aufzuklären. Der Besucher erlangte somit ein bestimmtes Verständnis von Kunst und ihre handwerkliche Erzeugung, er gewann eine eigene kulturelle Identität und wurde animiert, selbst schöpferisch tätig zu werden (vgl. Majstrovskaja, 2017, S. 181f.).

Literatur

Anweiler, O. (1973). Erziehungs- und Bildungspolitik. In O. Anweiler & K.H. Ruffmann (Hrsg.), Kulturpolitik der Sowjetunion (1-144). Alfred Kröner.

Bayer, W. (1999). Die Beute der Oktoberrevolution: Über Zerstörung, Erhaltung und verkauf privater Kunstsammlungen in der Sowjetunion, 1917-38. In E. Boshof (Hrsg.), Archiv für Kulturgeschichte (417-442), Bd. 81, Böhlau.

Dekrety sovetskoj vlasti (1959). Tom II, Institut Marksizma-Leninizma pri CK KPSS.

Dekrety sovetskoj vlasti (1964). Tom III, Institut Marksizma-Leninizma pri CK KPSS.

Drengenberg, H.-J. (1972). Die sowjetische Politik auf dem Gebiet der Bildenden Kunst. Von 1917-1934, Forschungen zur osteuropäischen Geschichte, Bd.16, Harrasowitz.

Gejtc, F. (1922). Proletarskie Muzei v Moskve, Sredi Kollekcionerov, No 2, 23-32.

Gorzka, G. (1980). A. Bogdanov und der russische Proletkult. Theorie und Praxis einer sozialistischen Kulturrevolution. Campus.

16 Vgl. Otčet otdela plastičeskich iskusstv (1919), 1964, S. 172.

doi.org/10.35468/6162-16

Iz istorii stroel'stva sovetskoj kul'tury. 1917, Moskva 1918. Dokumenty i Vospominanija (1964), Iskusstvo.

Krasnaja Moskva 1917-1920 gg. (1920), moskvoskogo Soveta.

Kuzina, G. A. (1991): Gosudarstvennaja politika v oblasti Muzejnogo dela v 1917-1941gg. In Kasparinskaja S. A. (Hrsg.), Muzej i Vlast'. Gosudarstvennaja politika v oblasti muzejnogo dela (XVIII-XX vv.) Čast' I., (=Sbornik naučnych trudov/ No. II kul'tury), Naučno-issledovatel'skij institut kul'tury, 96-172.

Lunačarskij A. (1981). Nochmal über den Proletkult und die sowjetische Kulturarbeit. In A. Jermakow (Hrsg.), Anatoli Lunatscharski Vom Proletkult zum sozialistischen Realismus. Aufsätze zur Kunst der Zeit (66-70). Dietz.

Majstrovskaja, M. T. (2023, 26. November). Muzei revoljucionnoj Rossii, http://www.delphis.ru/journal/article/muzei-revolyutsionnoi-rossii/

Majstrovskaja, M. T. (2017). Proletarskie muzei revoljucionnoj possii kak obrazovatel'nye centry novoj kul'tury. In N. N. Ganceva; J. B. Ivanovo & E. D. Ivanova (Hrsg), Revoljucija v iskusstve i novacii v chudožest vennom obrazovanii, Naučno-metodičeskogo soveta MGCHPA (176-183).

Mikitina, V. V. (2017). Kulturnye zavoevanija Oktjabrja. 1-j Proletraskij Muzej v Moskve. In I. G. Efimova (Hrsg.), Muzej i revoljucija 1917 goda v Rossii: sudba ljudej, kollekcij, zdanij iz cikla „Muzej i vojna". Sbornik dokladov vserossijskoj konferencii 15-17 nojabja 2017 goda, Ekaterinburgskij Muzej izobrazitel'nych iskusstv (132-135).

Mjasoedov, B. A. (2015). Eretik marksizma. In Mir novoj ėkonomiki, No. 2, 100-112.

Plaggenborg, S. (1996). Revolutionskultur. Menschenbilder und kulturelle Praxis in Sowjetrussland zwischen Oktoberrevolution und Stalinismus (= Beiträge zur Geschichte Osteuropas Bd. 21), Böhlau.

Poljakov, T. P. (2018). Muzejnaja ėkspozicija. Metody i technologii aktualizacii kul'turnogo nasledija, Moskva.

Post C. (2012). Künstlermuseen. die russische Avantgarde und ihre Museen für Moderne Kunst, Reimer.

Punin, N. (1919). Kitogam muzejnoj konferenzii (O bospitatel'noj roli Muzeev). Isskusstvo Kommuny, No.12, 1919, 1.

Ovjannikova, E. B. (2015). N. D. Vinogradov. architektor, restavrator. In E. B. Ovjannikova (Hrsg.), Kitajgorodskaja stena. Pestavracija pered snosom (4-24). Tipografija Siti Print.

Zykov, P. P. (2023, 26. November). Punin Nikolaj Nikolaevič. https://rusavangard.ru/online/biographies/punin-nikolay-nikolaevich/. https://www.hist.msu.ru/ER/Etext/cnst1918.htm.

Autor

Haberkorn, Tobias
Justus-Liebig-Universität Gießen
Spätes Zarenreich, frühe Sowjetunion, Museumsgeschichte, Antiziganismus
tobias.haberkorn@geschichte.uni-giessen.de

doi.org/10.35468/6162-16