

P. T. Herrn
Professor Dr. Hübner
an der Universität
Wien, am 13. 9. 1971

45001

HAUSARBEIT
in
BILDMÄSSIGER ERZIEHUNG

KUNST UND SOZIALE REVOLUTION
AM BEISPIEL DER RUSSISCHEN OKTOBERREVOLUTION



WALTER STACH
1971

45.001-1



V o r w o r t

Nur wenn durch eine sozialistisch strukturierte ökonomische Basis die Möglichkeit geschaffen wird, die ästhetischen Werte für jeden Menschen freizulegen, wird die Kunst ihre Funktion als Instrument der herrschenden Klasse aufgeben und der Künstler wieder Repräsentant der menschlichen Gemeinschaft sein können.

Nach dem eingeschobenen kurzen Abriss über den Realismusbegriff von MARX und ENGELS soll an Hand des historischen Beispiels die ursprüngliche Verknüpfung von Ökonomie, Politik und Kunst nachgezeichnet werden. Ein kursiver Überblick über die künstlerischen Äußerungen einer revoltierenden Klasse folgt - die Malerei fehlt, da Konstruktivismus, Suprematismus, Monobjektivismus, Rayonismus etc. zu sehr Revolution in der Kunst waren, um die Symbiose mit der sozialen Revolution eingehen zu können. Als nicht unmittelbar agitatorisch-propagandistische Kunstgattung wird noch die Architektur angeführt, da ihr infolge der geänderten Bauaufgaben eine weit- und tiefreichende Bedeutung in dem angesprochenen Staat zuzukommen geschienen war.

ÜBER DIE BEFREIUNG DER KUNST

"Wie Darwin das Gesetz der Entwicklung der organischen Natur, so entdeckte Marx das Entwicklungsgesetz der menschlichen Geschichte: die bisher unter ideologischen Überwucherungen verdeckte einfache Tatsache, daß die Menschen vor allen Dingen vorerst essen, trinken, wohnen und sich kleiden müssen, ehe sie Politik, Wissenschaft, Kunst, Religion usw. treiben können; daß also die Produktion der unmittelbaren materiellen Lebensmittel und damit die jedesmalige ökonomische Entwicklungsstufe eines Volkes oder eines Zeitabschnitts die Grundlage bildet, aus der sich die Staatseinrichtungen, die Rechtsanschauungen, die Kunst und selbst die religiösen Vorstellungen der betreffenden Menschen entwickelt haben und aus der sie daher auch erklärt werden müssen - nicht, wie bisher geschehen, umgekehrt."¹

Nach der Lehre des wissenschaftlichen Sozialismus bedingt also die Produktionsweise des materiellen Lebens den sozialen, rechtlichen, politischen und geistigen Lebensprozeß.² Geraten nun die materiellen Produktivkräfte der Gesellschaft in Widerspruch mit den vorhandenen Produktionsverhältnissen (oder, was nur der juristische Ausdruck dafür ist, mit den Eigentumsverhältnissen, innerhalb deren sie sich bewegt hatten), tritt dann eine Epochensozialer Revolution ein; und "mit der Veränderung der ökonomischen Grundlage wälzt sich der ganze ungeheure Überbau langsamer oder rascher um".³

Die Wechselwirkungen innerhalb der Gesellschaft sind also auch den Gesetzen des dialektischen Widerspruchs zwischen den beharrenden Tendenzen der Form (des "Überbaus") und den revolutionären des Inhalts (der ökonomischen Basis) unterworfen: Während der wesentliche Inhalt der Gesellschaft, die Produktivkräfte, stets in Bewegung ist, sich verändert und ununterbrochen entwickelt, haben die Formen der Gesellschaft die Tendenz, stabil zu bleiben. Es sind die jeweils herrschenden Klassen, ihre politischen, juristischen, kulturellen, ideologischen Apparate, die an den bestehenden Formen festhalten und versuchen, ihnen den Charakter des Ewigen, Neutralen, Endgültigen, Unveränderbaren zu geben. Jede herrschende Klasse möchte nie den Klassenkampf wahrhaben, den sie wachsend führt. Und wenn sie sich gefährdet fühlt, trachtet sie den Inhalt ihrer Klassenherrschaft zu verschleiern und ihren Kampf um die Rettung der überholten, überlebten Gesellschaftsform als einen Kampf um die "ewigen", "wertfreien", unantastbaren Formen des menschlichen Zusammenlebens überhaupt zu dekretieren.

Eingedenk der Tatsache, daß die Kunst wie jede geistige Verkehrsform nie unabhängig war und ist von den ökonomisch-sozialen Verkehrsformen, muß man sich, wenn man sich Gedanken darüber macht, wie der revolutionäre Anspruch der Kunst und die bisher rein verbale Verkündung ihrer Freiheit konkret zu verwirklichen sei, darüber im klaren sein, daß diese Befreiung der Kunst nur stattfinden kann, wenn sie die Funktion hat, die Befreiung des Menschen und der Gesellschaft von Herrschaft insgesamt zu befördern.

Natürlich kann sich der Künstler durch den schöpferischen

sie aber wesentlich einfacher, da ihr Zustand auf der stillschweigenden, unreflektierten Zustimmung und Kollaboration beruht. Aber in der Beurteilung gesellschaftlicher, politischer, kultureller usw. Zustände ist es bestenfalls von zweitrangiger Bedeutung, ob die an ihnen Beteiligten diese Vorgänge aktiv oder passiv, bewußt oder unbewußt herausbilden. Entscheidend ist letztlich nur, wie und wohin sie sich entwickeln, und nicht, als was sie ausgegeben werden (Wesen und Erscheinung). Liebe und Begeisterung von Publikum und Künstler gegenüber dessen Werk haben nichts damit zu tun, daß Künstler, Publikum und Kunstwerk innerhalb der Gesellschaft von der Meinung seines Erfinders und Betrachters (Lesers, Hörers usw.) unabhängige Wirkungen entfalten. Man kann durchaus demgegenüber einwenden, daß die Kunst zu allen Zeiten auch die Funktion erfüllt hat, Realitäten zu verdeutlichen und - zuweilen vielleicht zum ersten Male - Erkennen und Bewußtsein sichtbar zu machen. Das trifft jedoch nur bedingt den Kern. Denn entweder handelte es sich um Tatbestände, deren Offenlegung dem herrschenden System nicht schaden konnte, oder die von seinen Widersprüchen ablenkten auf für das System nebensächliche Probleme (l'art pour l'art; Formalismus; Revolution in der Kunst). Die Unwahrheit der übrigen Kunst bestand und besteht darin, daß sie Wahrheiten für eine ganz bestimmte Gesellschaftsschicht beschreibt und manchmal nicht einmal mehr für die sondern nur noch für den Künstler; also Wahrheiten in einer Sprache beschreibt, die nicht die Sprache derjenigen ist, die davon betroffen werden sollen.

Die Befreiung der Kunst, der Kultur und die Befreiung durch die Kunst sind also unlöslich an die Befreiung des

Menschen von Herrschaft insgesamt gebunden. Der Ausgangspunkt, die eigentliche und letzte Wirkquelle für eine solche Befreiung kann nur durch die Beseitigung der Herrschaft der Wirtschaft über den Menschen liegen. Vom Gesichtspunkt der Kunst und Kultur würde die Umwälzung der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaftsordnung in eine kommunistische - nach MARX der letzte der Klassenkämpfe und also Beginn der klassenlosen Gesellschaft - dieses notwendige Aufheben der Herrschaft der Wirtschaft über die Gesamtheit des Lebens bedeuten, demnach auch das Ende des bestehenden zwiespältigen Verhältnisses zwischen den Menschen und ihrer Arbeit (wonach die Menschen den Produktionsmitteln untergeordnet sind und nicht die Produktionsmittel den Menschen). (Der neuen Gesellschaft wird dann die Aufgabe zugewiesen, die Produktionsverhältnisse mit dem erreichten Stand der Produktivkräfte in Übereinstimmung zu bringen; allgemein dadurch, daß nicht nur die Produktion gesellschaftlich geschieht, sondern auch die Verfügung über das Produzierte gesellschaftlich, und d.h.: bewußt und planvoll, vorgenommen wird, und an die Stelle des privaten Erwerbs der gesellschaftliche Wohlfahrtszweck der Produktion tritt.) Die sozialistische Organisation der Wirtschaft bedeutet die Aufhebung der Autonomie der Wirtschaft. Natürlich tritt dieser Funktionswechsel nicht unmittelbar, sondern sofort ein; außerdem ist es verständlich, daß in der Epoche des Übergangs, während der "Diktatur des Proletariats"⁴, Fragen des wirtschaftlichen Kampfes, der Umorganisation der Wirtschaft im Vordergrund stehen. Aber das bedeutet bei weitem nicht, daß Endzweck und Ziel des so ablaufenden Prozesses auch wirtschaftlicher Natur sind,

im Gegensteil: Dadurch, daß das wirtschaftliche Leben sozialistisch organisiert wird, kommt die Führung denjenigen Motiven zu, welche bisher höchstens Begleiterscheinung sein konnten: dem Beherrschwerden des Lebens von menschlichen und nicht von wirtschaftlichen Motiven. Denn die soziologische Vorbedingung der befreiten Kunst und Kultur ist der Mensch als Selbstzweck. Diese Vorbedingung, die in den dem Sozialismus vorangegangenen Gesellschaftsordnungen für die jeweils herrschenden Klassen und einzelne Schichten gegeben war, ist mit dem Erreichen der klassenlosen Gesellschaft für jeden geschaffen.

So hört mit der sozialistisch organisierten Wirtschaft deren in sich revolutionärer Charakter auf, an die Stelle der anarchischen Nacheinanderfolge von Moden tritt das organische Aufeinander, das Kontinuum, die wirkliche Entwicklung, bei der in jedem Zeitraum die Lösung der im früheren ungelöst gebliebenen Probleme erfolgt und dabei gleichzeitig für den folgenden Zeitraum ein zu lösendes Problem aufstellt. "Die notwendige kulturelle Folge einer solchen organischen, aus dem Wesen der Dinge (und nicht aus der Konjunktur) folgenden Entwicklung ist, daß das Niveau der Kultur die individuelle Leistungsfähigkeit der einzelnen isolierten Individuen wieder übertreffen kann. Das Sichanknüpfen an die Arbeit des anderen, die Fortsetzung der Arbeit des anderen - die zweite soziologische Vorbedingung der Kultur - wird wieder möglich." 5 Dazu kommt noch, daß sowohl die Produkte der Kultur als auch die gesellschaftlichen Verhältnisse ihren Warencharakter verlieren, und damit erhält alles, was während

des Kapitalismus ausschließlich oder hauptsächlich in wirtschaftlichen Beziehungen gestanden hat, seinen Selbstweckcharakter wieder zurück - und Kultur und Kunst können nur dann befreit entstehen, wenn eine immer größere Anzahl von menschlichen Lebensäußerungen immer stärker und tiefer zum Selbstzweck werden.

Wenn das Ziel der revolutionierten Gesellschaft bloß in der Steigerung des bloßen Wohlergehens der Menschen bestünde, würde die Umwälzung kaum merkbar werden, d.h. dann könnte sich die Aufgabe des Staates in der klassischen Gesellschaft auf die Organisation und gerechte Verteilung der Güterproduktion beschränken, und die Wirtschaft würde - zwar mit geänderter Richtung - weiter den Menschen beherrschen. Doch die Zielsetzung - die allgemeine menschliche Höherentwicklung - hat die Umorganisation des wirtschaftlichen Lebens als Vorbedingung: Nicht nur wegen der erwähnten soziologischen Gründe, oder weil nur materiell befriedigte Menschen in der Lage wären, Kultur zu empfangen, sondern weil das menschliche Bewußtsein so strukturiert ist, daß geringe Übel und Misere, und seien sie noch so unbedeutend und minderwertig gegenüber letzten Fragen der menschlichen Existenz, die Beschäftigung mit solchen Fragen - abgesehen von ganz wenigen Ausnahmen - erschwert oder unmöglich machen, Jemand, mit einer wissenschaftlichen Arbeit beschäftigt, wird, von unaushaltbaren Zahnschmerzen geplagt, in den allermeisten Fällen außerstande sein, seine Gedankenarbeit fortzusetzen, solange dieses unmittelbare Übel nicht beseitigt ist. Die Vergeltung der Produktion der Produktionsmittel bedeutet für die Menschheit die Heilung von allem Zahnschmerz; es ver-

schwindet aus dem Leben der Menschen das, was sie ge-
hindert hat, sich mit ihren eigentlichen Problemen zu
beschäftigen. Doch das Beispiel zeigt natürlich auch
die Grenzen der Umwandlung: Mit dem Verschwinden des
Zahnschmerzes beginnt nicht automatisch die Arbeit,
und die Lösung des wissenschaftlichen Problems ist nicht
zwangsläufig gefunden. Damit, daß die wirtschaftlichen
Leiden der Menschheit beendet werden, ist die Menschheit
noch nicht an ihrem Ziel angelangt; es ist nur die Mög-
lichkeit geschaffen, ungehindert vorwärtzustreben zur
Schaffung des "totalen Menschen" (MARX), dessen Entfrem-
dung abgelöst wird von der freien Bedürfnisbefriedigung.⁶

Jedenfalls wären hiemit auch die Grundlagen der ästhetischen
Werte freigelegt: denn Schönheit, Ruhe und Harmonie sind
organische Bedürfnisse des Menschen, deren Unterdrückung
den Menschen verstümmeln und Aggressionen freilegen. (Die
Bedeutung für den Frieden!)

Es wurde bei dieser Betrachtung davon ausgegangen, daß
Kunst und Kultur in der Lage sind, als Ausdrucks- und Herr-
schaftsform der im Besitz der Produktionsmittel befindli-
chen, also herrschenden Klasse zur Verschleierung dieser
Herrschaft beitragen können und die Einsicht heute verbar-
rikadieren, daß die Entfremdung und Unterdrückung des ein-
zelnen in der Gegenwart nicht mehr das Produkt mangelhafter
Naturbeherrschung und unentwickelter Produktivkräfte sind,
sondern in einer Gesellschaft des Überflusses mehr und mehr
ausschließlich das Produkt bestimmter gesellschaftlicher Ver-
hältnisse. Die Tatsache, daß - mangels dieser Einsicht - eine
Kunst, die, von der herrschenden Klasse auf Kosten der unter-
drückten produziert, von dieser nicht verstanden und/oder ab-
gelehnt wird, besagt nicht, daß "das Volk" für den Kunstge-

nuß eben ungeeignet bzw. für ästhetische Werte unempänglich sei, sondern vielmehr, daß die betreffende Kunst nicht seinen Bedürfnissen entspricht, seine Interessen nicht widerspiegelt.

Sigmund FREUD, - sicher nicht zum Marxisten lizitierbar - kann in diesem Zusammenhang als ein diesen Mechanismus erklärender, wohl unbefangener Zeuge zitiert werden:

"Die Kunst bietet, wie wir längst gelernt haben, Ersatzbefriedigung für die ältesten, immer noch am tiefsten empfundenen Kulturverzichte und wirkt darum wie nichts anderes aussöhnend mit den für sie gebrachten Opfern." ...

"Wenn aber eine Kultur es nicht darüber hinaus gebracht hat, daß die Befriedigung einer Anzahl von Teilnehmern die Unterdrückung einer anderen, vielleicht der Mehrzahl, zur Voraussetzung hat, und dies ist bei allen gegenwärtigen Kulturen der Fall, so ist es begreiflich, daß diese Unterdrückten eine intensive Feindseligkeit gegen die Kultur entwickeln, die sie durch ihre Arbeit ermöglichen, an deren Gütern sie aber einen zu geringen Anteil haben." 7.

FREUD geht aber weiter: "Es braucht nicht gesagt zu werden, daß eine Kultur, welche eine so große Zahl von Teilnehmern unbefriedigt läßt und zu Auflehnung treibt (sic!), weder Aussicht hat, sich dauernd zu erhalten, noch es verdient." 8 (Wie der Psychoanalytiker es sich erklärt, daß sich manche gesellschaftliche Klassen trotz berechtigter Feindseligkeit der unterdrückten Klassen so lange Zeit als herrschende erhalten haben, sei hier der Vollständigkeit halber angeführt. FREUD führt dies darauf zurück, daß "nicht nur die bevorzugten Klassen, welche die Wohltaten dieser Kultur genießen, sondern auch die Unterdrückten ... an ihr Anteil haben" können, "indem die Berechtigung, die [dem betreffenden Kulturkreis, W.S.] Außenstehenden zu verachten,

sie für die Beeinträchtigung in ihrem eigenen Kreis entschädigt⁹. Durch die so entstandene Identifizierung der Unterdrückten mit der sie beherrschenden und ausbeutenden Klasse können jene trotz der Feindseligkeit "ihre Ideale in ihren Herren erblicken"¹⁰.)

Die Frage, wie die Kunst aussehen muß, die sich als ein Instrument zur Befreiung des Menschen von Herrschaft insgesamt bewähren will, kann man, was den Stil betrifft, vorgreifend nicht beantworten. Prinzipiell ist festzustellen, daß es keinen Stil gibt, der nicht unter bestimmten Voraussetzungen politisch-revolutionär einsetzbar wäre. Entsprechend der historischen Originalität hat jede revolutionäre Bewegung ihren eigenen spezifischen Kultur- und Kunststil entwickelt. Hierbei ist zu beachten, daß im historischen Verlauf einer sich in Schüben verändernden Gesellschaft ihre Umwälzungen nicht nur in einem Wechsel der Stile, sondern vor allem auch von einem Wechsel der künstlerischen Formen begleitet war: Epos, Lyrik, Drama, Novelle, Roman; Wandbild, Tafelbild; Oratorium, Sinfonie, Oper, Lied usw.; zuweilen wurden auch völlig neue Medien erfunden, wie am Ausgang des Mittelalters die Drucktechniken, zu Beginn unseres modernen Zeitalters der Film, die Fotografie, um einige Beispiele zu nennen - immer wurden in der sich verändernden Gesellschaft die ihrer Lage entsprechenden Kunstformen gebildet. (Am Beispiel des Plakats wird dies noch näher beleuchtet werden.) Weiters ist zu berücksichtigen, daß jede soziale Revolution einen ungeheuren Nachholbedarf für die revolutionäre Klasse mit sich bringt, so daß der quantitative wie auch qualitative Mangel der Masse erst einmal durch einen Rückgriff auf die eigene Ge-

schichte befriedigt werden muß. Wie am konkreten Beispiel zu zeigen sein wird, entsprechen die kulturellen Widersprüche einer Revolution durchaus den Widersprüchen ihrer sozialen und ökonomischen Basis.

Für den politisch revolutionären Künstler ist es relativ einfach, in dem unzweideutigen Ja oder Nein, das die Revolution provoziert, die vollkommene Einheit von Kunst und Propaganda zu erreichen. Er kann nichts anderes ausatmen als die Revolution, die er einatmet. (Im zweiten Teil dieser Arbeit soll dies ebenfalls exemplarisch belegt werden.) Bei allen Vorbehalten dürfte die beste Richtschnur bei dem Vorhaben, Prognosen für die Zukunft zu skizzieren, die Anknüpfung an jene Versuche und Bemühungen sein, die heute in eine veränderte Kunst und Kulturlandschaft weisen.

Ohne Zweifel liegt der Angelpunkt bei dem Versuch, der Kunst eine Rolle zuzuspielen im Prozeß einer sozialen Revolution, in der Zusammenarbeit zwischen Kunst und revolutionärer Masse. Dies hat verschiedene Konsequenzen: Zum einen. Der Künstler wird nicht mehr als Künstler, d.h. als ein Auserwählter, ein Spezialist für Kultur, auftreten können. Er wird Arbeiter unter Arbeitern sein, Lernender unter Lernenden; aber nicht Verkünder von bislang unbekanntem Weisheiten, sondern im besten Fall Initiator, primus inter pares.

Zum zweiten wird die Kunst ihre Funktion, Ausdrucksmittel, Machtmittel, Werkzeug und Waffe eines Kollektivs zu sein, wieder in dem Umfange anstreben müssen, den sie einmal besessen hat. (Die Kunst hat zwar diese Funktion nie verloren, doch es waren die Klassen, die sich ihrer bemächtigt und be-

dient haben.) Der Zauberer der ursprünglichen Stammes-
gesellschaft war im tiefsten Sinn des Wortes ein Reprä-
sentant, ein Funktionär des Kollektivs. Mit seiner
Zauberer macht war das Risiko verbunden, umgebracht zu wer-
den, wenn er die Erwartungen des Kollektivs wiederholt
nicht erfüllte. In der Klassengesellschaft hat sich der
Zauberer in den Priester und den Künstler gespalten (die
Art und Weise der Bedrohung wurde verfeinert). Der Künst-
ler blieb zwar Repräsentant und Funktionär des Kollektivs,
doch da die Gesellschaft eine in Klassen gespaltene war,
wurde er Beauftragter seiner Klasse bzw. Schicht. Die un-
aufhaltsame Individualisierung, die mit dem Aufkommen des
Handels, der Ware, des Geldes, mit der Verdinglichung und
Versachlichung der menschlichen Beziehungen, mit der Ent-
fremdung Hand in Hand ging, mußte auch den Künstler infi-
zieren und zum Gestalter seiner subjektiven Hoffnungen,
Sorgen, Wünsche, Meinungen machen. Mit der Sozialisierung
und Kollektivierung aller Lebensbereiche wird der Künst-
ler aus dem Individuellen in das Kollektiv zurückkehren,
in der Phase des Überganges wird er Sprecher derjenigen
sein müssen, deren Klassenherrschaft die klassenlose Ge-
sellschaft bringen wird. Er wird nach ihren Interessen
und Bedürfnissen fragen müssen, um sie zu artikulieren.
Um nicht mißverstanden zu werden: Die Kunst wird weder
die Bedürfnisse der revolutionären Klasse, die diese
formal oder inhaltlich vom Künstler befriedigt sehen will,
befriedigen, sondern jene Bedürfnisse, deren Befriedigung
der Klasse innerhalb ihrer realen Umstände vorenthalten
wurden, indem sie den Menschen hilft, die Wirklichkeit,
ihre tatsächliche Lage zu erhellen, um sie nicht nur zu

ertragen, sondern (weiter) zu verändern; noch wird im Kunstwerk die Spaltung der menschlichen Wirklichkeit in Einzelwesen und Gesamtwesen, in das Besondere und das Allgemeine, aufgehoben, doch es wird in einer wiederhergestellten, neuen Einheit enthalten bleiben.

(Daß sich die Kunstproduzenten kollektivistischer Schaffensformen bedienen werden - nicht zuletzt auf Grund der neuen technologischen Medien, die sie dazu zwingen -, sei hier nur am Rande dazugestellt.)

Drittens wird die Demokratisierung der Kunst erreichen, daß sie den Schauplatz ihres Handelns aus den Museen, den Theatern und sonstigen Leichenschauhäusern auf die Plätze, Straßen, Betriebe und alle weiteren Orte kollektiven Agierens verlegen wird.

Viertens wird eine politisch-revolutionäre Kunst derart intensiv in das historische Geschehen integriert sein, daß sie automatisch ihre Eigenschaft verlieren muß, auf die die bisherige Kunst so stolz war, die sie jedoch tatsächlich nie besaß: "zeitlos" zu sein. In dem Augenblick, wo die Kunst auf ihre zeitlosen Träumereien verzichtet und wirklich aktuell wird, wird sie zur Klärung und Lösung dieser Aktualität beitragen können. (Die russische Revolutionslyrik ist ein Paradebeispiel für Aktualitätsbezogenheit und Realismus.)

Für die unmittelbare Gegenwart soll gelten: "In einer verfallenden Gesellschaft muß auch die Kunst, wenn sie nicht lügt, den Verfall reflektieren - und, wenn sie ihrer gesellschaftlichen Funktion nicht untreu werden will, die Welt als veränderbar darstellen und zu ihrer Veränderung beitragen." 11

SOZIALISTISCHER REALISMUS?

MARX und ENGELS, auf deren Lehre die Führer der russischen Revolution sich ja beriefen, haben weder eine Gesamtdarstellung noch einen zusammenfassenden Abriss ihrer literarischen und künstlerischen Auffassungen hinterlassen, doch sind die Bemerkungen dieser Klassiker des wissenschaftlichen Sozialismus zu literarischen und künstlerischen Problemen überaus zahlreich.

"Unsere Theorie ist kein Dogma", bekannte ENGELS nach dem Tod von MARX, "sondern die Darlegung eines Entwicklungsprozesses, und dieser Prozeß schließt aufeinanderfolgende Phasen ein."¹² Wie für die gesamte Theorie gilt dieser Grundsatz auch für die Entwicklung der ästhetischen Auffassungen von MARX und ENGELS. In den Arbeiten von 1837 bis 1844, also bis zum Beginn des Überganges von den Positionen des revolutionären Demokraten zum Kommunisten, gibt es in beider Werk größere zusammenhängende Bemerkungen zu Literatur und Kunst. Wenn MARX und ENGELS nach 1844 nicht mehr in dem Maße dazu kamen, zusammenhängend über literarische und künstlerische Fragen zu schreiben, so geschah dies wegen der Vorrangigkeit der politisch-ideologischen Fragen, denen sie sich im Rahmen der internationalen Arbeiterbewegung widmeten. Aber in all ihren politischen, historischen und ökonomischen Werken finden sich zahlreiche Bezüge auf Literatur und Kunst, die nicht nur beiläufig einfließen, sondern denen ein einheitliches System ästhetischer Vorstellungen zugrunde liegt. Da MARX' Verhältnis zur Literatur ein weitaus innigeres war als

etwa das zur bildenden Kunst - seine geradezu gargantueske Lesewut ist bekannt -, waren seine Reflexionen als auch die von ENGELS über ästhetische Kategorien am zusammenhängendsten und deshalb deutlichsten die über den Literaturbegriff. Die erste größere Abhandlung zur Ästhetik, nämlich die zu Eugène SUES Roman "Die Geheimnisse von Paris" war eher Vorwand oder Exempel. Es ist ein Abschnitt aus der ersten gemeinsamen Arbeit von MARX und ENGELS "Die Heilige Familie oder die Kritik der kritischen Kritik".¹³ (Als Kuriosum ist zu vermerken, daß die einzige längere Analyse eines Prosawerks, eine ins grundsätzliche gehende Auseinandersetzung, diesen Roman zum Ausgangspunkt hatte, der alle Merkmale eines Besteller-Krimis aufwies: Die rührselige Fabel vom nur äußerlich befleckten, innerlich reinen, vielfach gefährdeten Freudenmädchen Fleur de Marie, die schließlich als leibliche Tochter des Großherzogs erkannt und zur Abtissin eines Klosters erhöht wird. - Man stelle sich vor, ADORNO hätte einen Essay über einen in QUICK abgedruckten Roman von Hans HABE geschrieben ...) In der "Heiligen Familie" nun kritisieren MARX und ENGELS faktisch das neu-hegelsche Geschichtsbild, "die spekulative Methode, die wirkliche Menschen in abstrakte Gesichtspunkte verwandelt"¹⁴, und sie legen, bei dem polemischen Versuch, ideologische Supra-Strukturen aufzulösen, gleichsam über den Text ein neues, soziologisch-realistisches Muster: Sie verteidigen und/oder beschimpfen bestimmte Personen, als seien sie real und ziehen damit den Autor für sein Werk u.n.d. die Realität zur Verantwortung. Diese Form, Realität einzuholen in das Kunstwerk, "Realismus" in der Kunst zu begreifen als

Fixierung eines gesellschaftlich-historischen Entwicklungsmoments, zieht sich nun als problematische Fragestellung durch sämtliche kunsttheoretische Äußerungen von MARX und ENGELS.

Ein zweiter Versuch von MARX, eine zusammenhängende Darstellung seiner ästhetischen Reflexionen zu geben, ist aus den Arbeitspapieren zu einer Kritik von Friedrich Theodor VISCHERS "Ästhetik", in der Kunst als eine Art liberales Versöhnungsideal gesehen wird, zu entnehmen. Bestimmte Elemente der SUE-Kritik tauchen wieder auf, wenn MARX, den idealistischen Ansatzpunkt zerpfückt, von dem VISCHER bei seiner SUE-Kritik ausgeht: Wenn für VISCHER SUEs Roman zu realistisch ist, so kritisiert MARX gerade den Mangel an Realismus in der schaurig-sentimentalen Elendsmalerei: Realismus ist für MARX die Darstellung des Möglichen, nicht des Realen.

Diese Grundvorstellung tritt schließlich klar zutage in dem berühmten Brief von ENGELS an Miss HARKNESS, die ihm ihr "City Girl" zur Ansicht geschickt hatte¹⁵: "Wenn ich etwas zu kritisieren habe, so ist es dies, daß die Erzählung vielleicht doch nicht realistisch genug ist. Realismus bedeutet, meines Erachtens, außer der Treue des Details die getreue Wiedergabe typischer Charaktere unter typischen Umständen. Nun sind ihre Charaktere typisch genug, soweit sie geschildert werden; aber die Umstände, die sie umgeben und sie handeln lassen, sind es vielleicht nicht in gleichem Maße. In dem 'City Girl' figuriert die Arbeiterklasse als eine passive Masse, die unfähig ist, sich zu helfen, und nicht einmal versucht, sich zu helfen. Alle Versuche, sie aus ihrem stumpfen Elend herauszuziehen, kommen

von außen, kommen von oben." ¹⁶

Aus der "Sickingen-Debatte" läßt sich nun am Beispiel eines Revolutionsdramas gerafft ein Fazit ziehen.

Der 34jährige Ferdinand LASSALLE hatte im März 1859 sein Drama "Franz von Sickingen" aus Berlin zu MARX nach London geschickt. Der schriftstellernde Sozialdemokrat wollte das Stück (von dem er im Begleitbrief schreibt, quasi entschuldigend, daß es ihm "passiert" sei wie ein Zwang, dessen er sich "schlechterdings nicht erwehren konnte" ¹⁷) verstanden wissen als eine kritische, genauer gesagt selbstkritische Auseinandersetzung mit der gescheiterten Revolution und dem Revolutionär, der sich von seiner Klasse zwar édeologisch, nicht aber existentiell gelöst hat.

MARX rügt in seiner Antwort an LASSALLE zweierlei: den Personenidealismus, also die Konstruktion einer Individualtragedie statt eines Revolutionsdramas - "das Schillern, das bloße Verwandeln von Individuen in bloße Sprachröhren des Geistes" ¹⁸), und, damit zusammenhängend, die Nichtbetonung des aktiven Handelns der Bauernvertreter und der revolutionären Elemente in den Stätten: "Er (Sickingen, W.S.) ging unter, weil er als Ritter und als Repräsentant einer untergeordneten Klasse gegen das Bestehende sich auflehnte oder vielmehr gegen die neue Form des Bestehenden." ¹⁹ LASSALLE sei, wie sein Sickingen, "in den diplomatischen Fehler gefallen, die lutherisch-ritterliche Opposition über die plebejisch-münzerische zu stellen" ²⁰. MARX forderte, wie LASSALLE dann in seiner Erwiderung schrieb, ein neues Stück. ²¹

Es wird klar, daß MARX mit seinen Vorwürfen eigentlich

nicht den LASSALLESCHEN, sondern den h i s t o r i s c h e n Sickingen trifft und damit praktisch eine Manipulation geschichtlicher Fakten vornimmt. Während LASSALLE seine Wahrheit aus der verdeutlichten Realität ziehen wollte, wollte MARX seine Wahrheit einer interpretierten Wirklichkeit aufstülpen. Realismus war folglich für ihn nicht die überhöhte Darstellung dessen, was möglich gewesen war, sondern die dargestellte Überhöhung dessen, was gegebenenfalls hätte sein müssen.

DIE GESELLSCHAFTLICHE LAGE VOR DER OKTOBERREVOLUTION

Die russische Revolution war keine klassische im Sinne von Marx.²² Für Lenin bestand darin kein Zweifel, daß die russische Revolution außergewöhnlich und den Voraussichten des Marxismus nicht völlig entsprechend war. In seiner Schrift über die "Kinderkrankheiten des Kommunismus" stellte er klar: "Natürlich wäre es ein großer Fehler, diese Wahrheit zu übertreiben und sie auf mehr als einige Grundzüge unserer Revolution auszuweiten. Ebenso wäre es verfehlt, außer acht zu lassen, daß nach dem Siege der proletarischen Revolution, sei es auch nur in einem der fortgeschrittenen Länder, aller Wahrscheinlichkeit nach ein jäher Umschwung eintreten, daß nämlich Rußland bald danach nicht mehr ein vorbildliches, sondern wieder ein (im 'sowjetischen' und im sozialistischen Sinne) rückständiges Land sein wird."²³

Die Umwandlung einer kapitalistischen Gesellschaft in eine sozialistische präsentiert sich vor allem und zunächst als eine ökonomische; je entwickelter also der Kapitalismus in dem betreffenden Land der siegreichen Revolution ist, desto unmittelbarer und entsprechender können in dessen Ökonomie die Aufgaben des Sozialismus verwirklicht werden.²⁴ In einem Land hingegen, dessen Wirtschaft in dieser Hinsicht eine zurückgebliebene ist, müssen nach der Revolution Aufgaben nachgeholt werden, deren Lösung eigentlich noch dem gestürzten Kapitalismus zugefallen wäre. Entsprechend den unentwickelten Produktivkräften fehlten in der russischen Geschichte auch fast alle Elemente, die in dem vergleichbaren Zeitraum der Geschichte Westeuropas zu der evolutionären Entwicklung unserer Ideen von freiem Meinungsstreit und Demokratie beige-

tragen haben.²⁵ Die Sozialgeschichte Rußlands weist dies-
bezüglich gewichtige Besonderheiten auf: Infolge der Missio-
nierung durch Byzanz und der Verbreitung des Ostchristentums
erlebte Rußland nicht die gewaltigen Auseinandersetzungen
zwischen Königen und Päpsten, die Kämpfe zwischen der welt-
lichen und der geistigen Macht, wodurch die beiden Mächte
sich voneinander abgrenzten und innerhalb ihrer politischen
Gefüge nationale Staatstheorien entwickelten. In Rußland war
seit der Verselbständigung der Moskauer Kirche gegenüber By-
zanz zuerst der Großfürst von Moskau und später der Zar Ober-
haupt von Staat und Kirche. Es fehlte ferner in Rußland die
Individualisierung des Glaubens durch die Reformation und die
Relativierung der Glaubenslehren durch das Nebeneinander
mehrerer christlicher Religionsgemeinschaften; es fehlte aber
auch die Individualisierung außerhalb des politischen Lebens,
wie sie durch Renaissance und Humanismus in Westeuropa in Er-
scheinung getreten war; es fehlte, als Grundlage hiervon, die
Emanzipationsbewegung der Städte und eines städtischen Bürger-
tums, das als "Dritter Stand" den Staat selbst nach seinen
Zwecken umformen konnte. Die Ideen der Aufklärung und des Ra-
tionalismus schließlich, denen die christlichen Ideen unter-
legen waren²⁶, wurden praktisch erst durch den Bolschewismus,
mit seinem Rückgriff auf den in Westeuropa entwickelten wis-
senschaftlichen Sozialismus, mit seiner rationalen, materia-
listischen Erklärung der Gesellschaft, mit seiner Lehre von
einer planvollen Strategie des sozialen Kampfes und seinem
Konzept einer "wissenschaftlich" zu ordnenden Gesellschaft,
nach Rußland gebracht.

Das Rußland des 19. Jahrhunderts bot noch immer das Bild
einer vorindustriellen Gesellschaft: Als Basis eine gewaltige

PROLETARISCHE KULTURREVOLUTION

Im Februar 1917 wurde in wenigen Tagen der Zarismus liquidiert. In den April-Thesen und in der Programm-Schrift der Revolution "Staat und Revolution" begründete LENIN die Notwendigkeit, auf Grund der Unfähigkeit der aus der bürgerlich-demokratischen Revolution hervorgegangenen provisorischen Regierung KERENSKIS, der auch Menschewiki und Sozialrevolutionäre angehörten, von der bürgerlich-demokratischen zur sozialistischen Revolution fortzuschreiten. Die Ziele waren die Beseitigung des bürgerlichen Staatsapparates, die Errichtung der Diktatur des proletarischen Staates, der Aufbau eines Sowjetstaates unter Führung der kommunistischen Partei. Am 25. Oktober wurde die KERENSKI-Regierung gestürzt. Am Tag darauf beschloß der II. Sowjetkongreß die im Namen der Bolschewiki von LENIN vorgelegten Dekrete über den Frieden und über den Boden sowie die Bildung des Rates der Volkskommissare unter LENINS Vorsitz. Die wenige Tage später angenommene "Deklaration der Rechte der Völker Rußlands" verkündete die freie und selbständige Entwicklung aller im ehemaligen Russischen Reich vereinigten Nationen.

Der Sieg der Oktoberrevolution war dadurch möglich, daß es der bolschewistischen Partei gelungen war, die Mehrheit in den Sowjets zu erbern, weil sie die Forderung der Massen nach der Beendigung des Krieges, der Aufhebung des Großgrundbesitzes und der Zerschlagung des früheren Staateswesens, das diese Forderungen nicht zu erfüllen bereit war,

am klarsten artikuliert und unterstützt. Die Sowjets waren bereits in der Revolution von 1905 als plebiszitäre Revolutionsorgane der agierenden Massen in Erscheinung getreten. Die Räte der Arbeiter-, Bauern- und Soldatendeputierten, in denen sich die Masse organisiert hatte, verfügten von Anfang an über größere Autorität unter der Bevölkerung als die offiziellen Organe der Provisorischen Regierung. So verdrängten in den Betrieben die Betriebskomitees und Gewerkschaften die Unternehmer und leitenden Angestellten, so daß sie im Herbst in den meisten Industriegebieten die tatsächliche Verfügungsverwaltung ausübten.²⁹ Die Sowjets wurden nun durch den Sieg der Oktoberrevolution zu Staatsorganen. LENIN hatte in Weiterführung der MARXschen Analyse der Pariser Kommune die politische Theorie eines nur auf unmittelbare demokratische Selbstverwaltung gegründeten proletarischen Staates, der Diktatur des Proletariats, entwickelt, die insofern Diktatur sein sollte, als sie an die Rechtsnormen des bürgerlichen Staates nicht gebunden war, aber insofern Demokratie sein sollte, als das Volk seine gewählten Räte nicht nur kontrollieren, sondern jederzeit umsetzen und absetzen konnte.³⁰

Die Notwendigkeit einer Abwehr der militärischen Intervention der Entente, die den jungen Sowjetstaat angeblich vor Deutschland schützen wollte, und der vierjährige Bürgerkrieg verhinderten zunächst das Entstehen eines umfassenden und durchdachten wirtschaftlichen Konzepts. Wohl waren in LENINS Arbeit "Die nächsten Aufgaben der Sowjetmacht" die Hauptlinien entwickelt, die für eine lange Periode des Übergangs zum Sozialismus gelten sollten: sozia-

listische Kontrolle der Produktion und der Verteilung; Erhöhung der Arbeitsproduktivität und Strafung der Arbeitsdisziplin; Wiederherstellung der ökonomischen Beziehungen zwischen Stadt und Land, mit dem Ziel, die geeigneten Formen der Überführung des Kleinbesitzes in eine sozialistische Organisation zu finden; und schließlich sozialistische Nutzung der Kenntnisse bürgerlicher Spezialisten (was sich auch auf den Bereich der Kulturpolitik erstreckte). Über die von den Bolschewiki geplante Verteilung des Großgrundbesitzes an die Bauern und Vergesellschaftung der Banken und der Großindustrie hinaus wurde jedoch faktisch durch das spontane Handeln der Massen die Sozialisierung der industriellen Erzeugung vollendet.

So waren die ökonomischen und politisch-organisatorischen Voraussetzungen, als im September 1918 auf Initiative Anatoli LUNATSCHEWSKIS auch die proletarischen Organisationen für kulturelle Aufklärung sich in Moskau versammelten, um in einer Resolution ihr Programm einer kulturellen Revolution zu formulieren, die die sozialökonomische Umwälzung ergänzen und stabilisieren sollte (Abb. I) Das Zentralproblem war das, ob und in welchem Maße man an die bürgerliche Tradition anknüpfen sollte. Es war schon vor dem Kriege in den bolschewistischen Parteschulen auf Capri - wo der Ausdruck "proletarische Kultur" zum ersten Male auftauchte - und Bologna sowie in der menschenwissenschaftlichen Zeitschrift "Novaja Zarja" (Neue Morgenröte) heftig diskutiert worden. KALININ hatte damals am deziidiertesten die Auffassung vertreten, daß von den Arbeitern eine selbständige Kultur zu schaffen sei. Die revolutionären Intellektuellen, so argumentierte er, seien zwar in der Lage, eine theoretische Begründung für künst-

lerische Aktionen des Proletariats zu liefern, sie können jedoch nicht die Gefühls- und Erlebniswelt eines Arbeiters artikulieren, denn selbst der aufmerksamste und sympathisierendste Beobachter könne nicht in die Sphäre des Unterbewußtseins eindringen, die durch den proletarischen Alltag geprägt ist; da jedoch die Wurzeln des künstlerischen Schaffensprozesses in dieser Sphäre lägen, sei der intellektuelle unfähig, eine der Arbeiterklasse entsprechende Kunst hervorzubringen. Daher könnten nur die Arbeiter selber ihren Erlebnissen, Erwartungen und Sehnsüchten Ausdruck verleihen, und nur wenn es ihnen gelänge, ihre eigene Schöpferkraft zu entfalten, könnten sie sich endgültig von der alten Gesellschaft befreien.

Auch die Petrograder Konferenz, die kurz vor der bolschewistischen Machtübernahme stattgefunden hatte, war mit ihrer kulturevolutionären Programmatik für die kulturelle Autonomie der Arbeiterklasse eingetreten, für eine Autonomie, "die vom Bann bürgerlicher Kultur und ihren autoritären Restriktionen emanzipieren helfen sollte"¹⁾; neben den politischen und ökonomischen Organisationsformen der entstehenden sozialistischen Gesellschaft würde auf diese Weise eine eigenständige proletarische Kultur treten und die bisherigen kulturellen Ausdrucksformen ersetzen. Denn: "Solange die proletarische Kunst erst im Ansatz vorhanden ist und ihre Schöpfer noch nicht zahlreich sind, müssen sie wie Mitglieder einer Familie zusammenhalten, engsten Kontakt mit ihrer

Klasse halten und ständig vor Augen haben, daß das Berufsmilieu der Schauspieler, Maler und Dichter der Bourgeoisie, als ein in sich fest abgeschlossenes, sie sehr leicht unterdrücken, sie unmerklich seinem verderblichen Einfluß unterwerfen und ihre Ziele und ihren schöpferischen Enthusiasmus verunstalten kann."³²

LENIN, TROTZKI und BUCHARIN (später auch LUNATSCHARSKI) wersetzen sich jedoch bald dem voluntaristischen Programm einer autonomen proletarischen Kultur, nachdem diese in einen plebeischen Vandalismus zu entarten drohte: "Ein leidenschaftlicher stürmischer Rausch hält uns gefangen, auch wenn man uns zuruft: 'Ihr seid die Henker des Schönen!' verbrennen wir Raffael im Namen unseres Morgen, zerstören Museen und zertreten die Blüten der Kunst."³³

Die offizielle bolschewistische Kulturpolitik mußte für LENIN darin bestehen, nicht jenseits der bürgerlichen Kultur den Sozialismus aufzubauen, sondern mit ihr. Er forderte, daß "die siegreiche proletarische Revolution mit der bürgerlichen Kultur, mit der bürgerlichen Wissenschaft und Technik, die bisher nur wenigen zugänglich war"³⁴, zu kooperieren habe, denn man müsse "von der gesamten Kultur Besitz ergreifen, die der Kapitalismus hinterlassen hat und aus ihr den Sozialismus aufbauen"³⁵. Er warf den PROLETKULTUR³⁶ vor, "die alltägliche, jetzige, traurige Wirklichkeit"³⁷ des Landes, seine extreme Rückständigkeit und Armut vergessen zu machen. Noch ¹⁹³² meinte er: "Für den Anfang sollte uns eine wirkliche bürgerliche Kultur genügen."³⁸

TROTZKI bestritt die Möglichkeit einer selbständigen proletarischen Kultur überhaupt.³⁹

Auch Nikolai BUCHARIN sah vorerst die Zusammenhänge so, daß unter den gegebenen Umständen der "historische Weg (der Ok-

toberrevolution, W.S.) ... in erster Linie von der Lösung des Kulturproblems abhängen"40 wird. Aber selbstkritisch zu seinem ansonsten naturalistischen Verstandnis von Materialismus und revolutionärem Utopismus41 formulierte BUCHARIN realistisch gegen die utopistischen Selbsteinschätzungen der Oktoberrevolution durch die PROLETKULT-Bewegung: "Als wir unsere Revolution begannen, Genossen, wußten wir vieles nicht. Wir begannen unsere Revolution, ohne eine Vorstellung von jenen ungeheuren Schwierigkeiten zu machen, die die Revolution zur Folge haben würde."42. (In der Einsicht der bestehenden Unzulänglichkeiten vergißt er jedoch nicht, darauf hinzuweisen, daß das russische Volk, "das früher nichts von dem wußte, was außerhalb seiner Dorfemarkung vorging", durch die Revolution so aufgerüttelt und umgewandelt worden war, "daß es jetzt nicht nur weiß, wer Rosa Luxemburg und MacLaine ist, sondern auch Dinge weiß, von denen kein einziger französischer Kleinbürger etwas weiß." ... "Das bedeutet, daß eine kolossale Wandlung in den Köpfen vor sich gegangen ist; die nur ein absolut einfältiger Mensch, eine geistige Rotznase in ihrem Wert unterschätzen kann."43) Für BUCHARIN bestand demgemäß die Aufgabe der PROLETKULTE zunächst nur darin, "die Liquidation des Analphabetismus"44 zu forcieren. Anatoli LUNATSCHARSKI - bis 1929 Volkskommissar für das Bildungswesen in der Sowjetregierung - weigerte sich lange, gemäß den Weisungen der Partei und insbesondere LENINS die PROLETKULTE unter die Kontrolle des Volkskommissariats für Bildungswesen zu bringen. Bei aller Bereitschaft, ihnen vorerst reserviert gegenüberzustehen, wollte er ihnen doch Autonomie einräumen. Das Proletariat sollte so "die Errettung

der Kunst aus der schlimmsten Dekadenz, aus dem puren Formalismus"45 ermöglichen. Für ihn war die bürgerliche Kunst, gebremst durch das Fehlen jeden Inhalts, nicht in der Lage, die charakteristischen Gefühle und Gedanken des gesamten Volkes auszudrücken. Die Revolution, getragen von der großen, bisher unterdrückten Masse, bringe tiefe, intensive und heroische Empfindungen, die den Künstler mitreißen und die Kunst zu deren ureigenster Bestimmung zurückführe, "dem machtvollen und mitreißenden Ausdruck großen Denkens und großen Erlebens"46. Die proletarische Kunst hingegen könne den Staat in seinem Bemühen, die revolutionäre Form des Denkens, Fühlens und Handelns im ganzen Land zu verbreiten, unterstützen: "Wenn die Revolution der Kunst die Seele geben kann, so kann die Kunst zum Mund der Revolution werden."47 1920, angesichts der prekären wirtschaftlichen Lage und der aus ihr notwendigen Straffung des Systems, mußte auch er seine optimistische Vorstellung von der Möglichkeit der Möglichkeit der Verschmelzung von Revolution und Kunst in der PROLETKULT-Bewegung mit der Einsicht vertauschen: "Eine vollkommene Autonomie kann es für keinen geben, weil alles mit der Revolution Schritt halten muß."48

Doch in den Jahren des Kriegskommunismus, zwischen der Oktoberrevolution und der Neuen Ökonomischen Politik (NEP), wurde, unbeschadet der theoretischen Diskussionen, in den PROLETKULTEN der Anspruch nach einer eigenständigen proletarischen Kultur formuliert, entwickelt und zu verwirklichen versucht. Die PROLETKULTE stellten sich in eine Reihe mit Partei und Gewerkschaft und bildeten damit tatsächlich

die erste Form, in der sich die Kunst mit der bisher von ihr vernachlässigten Masse verbinden sollte. Die PROLETKULTE betrachteten sich wohl als kulturelle Avantgarde, die in erster Linie die wissenschaftliche und künstlerische Aktivität der Arbeiter wecken und aber, in Übereinstimmung mit den sogenannten Linken Kommunisten, aus eigener Kraft Elemente einer sozialistischen Kultur erarbeiten wollten. Die kollektive Arbeitsweise in den "Studios" und "Laboratorien", würde den Gegensatz zwischen Lehrenden und Lernenden aufheben und zu einer maximalen Entfaltung der schöpferischen Produktivität aller Beteiligten führen.

Aber das Problem, vor das die PROLETKULTE gestellt waren, war freilich weit großräumiger, als es mit dem Instrumentarium ihrer Theorie und einengenden Praxis, die von den 75% analphabetischer Bauern absah, erfaßt werden konnte. Es war das Problem jeder kulturellen Revolution, die einfach andere Fristen zu ihrer Durchführung braucht als eine politische oder soziale. Nachdem die Partei und Sowjets ihr Programm, in Rußland sofort eine kommunistische Gesellschaft zu errichten, aufgeben mußte und zunächst weitgehend zu kapitalistischen Wirtschaftsformen zurückgekehrt war, schwanden auch die bestehenden Voraussetzungen für eine spontane Aktivität des russischen Proletariats.

Im folgenden werden einige Organisations- und Schaffensformen proletarischer Kultur aus der "heroischen Periode" der russischen Revolution angeführt.

Lyrik

Die russische proletarische Lyrik versuchte unter zweifachem Aspekt, die Kollektivität und Inüversaliät der Revolution zu bewältigen. Einerseits wurde versucht, den weltgeschichtlichen Zusammenhang der sozialen Umwälzung dichterisch zu realisieren, indem man auf antike, biblische und russische Traditionen zurück- und auf die utopistische Befreiung der gesamten Menschheit und Revolutionierung des Weltalls schlechthin vorgriff. Andererseits fand in der Flut der Agitationsdichtung eine in diesem Umfang noch nie dagewesene geistig-praktische Aneignung der neuen Lage durch Millionen statt.

Solche weitreichenden Hoffnungen und Bestrebungen konnten sich zum Teil auf die vielfältigen Versuche russischer Arbeiter stützen, mit eigenen literarischen Produkten an die Öffentlichkeit zu treten. E.E. NETSCHAEW und F.S. SCHKULEW waren schon in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts mit ihren Gedichten, die noch den patriarchalischen Geist des russischen Dorfes atmeten, einem breiteren Publikum bekanntgeworden, und nach der Revolution von 1905 schickten Tausende von Arbeitern ihre grobschlächtigen, unbeholfenen literarischen Experimente an die Redaktionen der sozialistischen Zeitungen und Zeitschriften. Mit dem Aufschwung der russischen Arbeiterbewegung vor dem 1. Weltkrieg ging nicht nur eine Stärkung des politischen Selbstbewußtseins sondern auch der literarischen Aktivität des Proletariats konform. So erschien in den Jahren vor der Oktoberrevolution eine Reihe von Sammelbänden mit Arbeitergedichten. (In der ersten Nummer der Zeitschrift "Kniga i rewoljuzija"

erschien zum Beispiel die Aufforderung zu einem "Literarischen Wettbewerb", und als sich der Verlag "Priboj" mit dem Ansuchen an die Bevölkerung wandte, ihm etwaige Ergebnisse literarischer Bemühungen zuzuschicken, erhielt er innerhalb von drei Monaten 450 Arbeiten.) Natürlich gab es immense Schwierigkeiten, die den Verfassern - wie schon an anderer Stelle erwähnt - bei ihren Versuchen im Wege standen: Verfolgung durch den Staat, mangelnde Freizeit (ein elfstündiger Arbeitstag brauchte alle Energien), nicht zuletzt die Unkenntnis literarischer Techniken und der geringe Wortschatz. Erst das Jahr 1917 verbesserte die äußeren Bedingungen für die literarische Betätigung der Arbeiterschaft. Die PROLETKULT-Organisationen schossen wie Pilze aus dem Boden, und trotz Bürgerkrieg und ausländischer Intervention strömten die Arbeiter der Städte und Industriezentren in die Studios und Laboratorien der Organisationen für proletarische Kultur.

Arbeiterdichter wie KIRILLOV, GERASIMOV, SAMOBYTNIK, GASTEV u.a. gelangten mit der Zeit zu neuen Ausdrucksformen und versuchten die Gefühle und Erlebnisse des Proletariats zu artikulieren, dem die Revolution die Erfüllung seiner Wünsche und Sehnsüchte bedeutete (Abb. II). Ihr ungeheurer Optimismus, dem die Erwartungen der Weltrevolution, die zur totalen Brüderlichkeit führen sollte, zugrundelag, kam in den heroischen naiven Sprachbildern zum Ausdruck, in denen sie die Ereignisse der Revolution sowie die Arbeiterkollektive, die die neue Ordnung gestalteten, besangen (Abb. III und IV). Viele der neuen Lyriker waren auf dem Lande groß geworden, und so faszinierte sie die Stadt mit ihren mächtigen Fabriken und Maschinen, die das konservative Dorf besiegte und hinter sich

ließ (Abb. V und VI). KIRILLOV schließlich allegorisierte die Revolution zum säkularen Erlöser der irdischen Emanzipation (Abb. VII).

Die sozialistisch intentionierte Repräsentanz der frühen sowjetischen Lyrik gründete sich auf eine Synthese, die sich, unter dem Eindruck der Komplexität von Zusammenbruch und Aufbau, in einer Gesamtheit nationaler einschließlich adaptierter internationaler literarischer Äußerungen äußerte. Sie bezog die geschichtsphilosophische und gesellschaftsauthentische Qualität des russischen realistischen Romans und die volkstümliche Unmittelbarkeit der städtischen und ländlichen Folklore in ihre Grundlagen ein. Diese, Nebeneinander fand sich auch im Theater, im Plakat und in der Prosa, die parallel Allegorie und Agitation ausbildeten, doch wirkten in der Lyrik am frühesten beide Vorgänge aufeinander. BLOKS Sturmlyrik, OLEBNIKOWS Utopismus, MAJAKOWSKIS Hyperbolik, PASTERNAKS Impressionismus - die Realisierung der Synthese, die zu einer allgemeinen Verweltlichung der russischen Verssprache führte, erfolgte nach ästhetischer Herkunft und konkretem Epochenenerlebnis in sehr unterschiedlicher Weise, wobei sie eine ihrer höchsten Formen in BLOKS Revolutionsdichtung "Die Zwölf", die in der Sowjetunion wie im Ausland zunächst den größten Eindruck machte, erlebte. Es gibt nur wenige Werke der Literatur, die zu derart grundverschiedenen Interpretationen herausgefordert haben. Das Gedicht beschwört Petersburg im Winter 1918, zwei Monate, nachdem die Bolschewiki an die Macht gelangt waren. Es beschreibt die Kälte und den Hunger, die Verwirrung der Bevölkerung, den Wind und den Schneesturm. Durch die Straßen marschieren zwölf Rotgardisten, die willkürlich drauflos-

schießen, plündern und morden; es heißt in dem Gedicht ganz unumwunden, daß sie eigentlich die Tracht von Zuchthäuslern tragen müßten. Aber auch die Welt, die sie so gewaltsam ablösen, wird nicht in Bildern gezeigt, die Sym- pathie erwecken: der Bourgeois verbirgt seine Nase im Mantelkragen und gleicht dem rüddigen Hund, der hinter den Zwölfen herschleicht. Plötzlich, ganz am Ende des Gedichts, erscheint an ihrer Spitze die Gestalt Christi, und die Zahl Zwölf erhält einen Doppelsinn, den man vorher nicht vermutet hätte. Kann eine Bande von Verbrechern, die im Dienste einer atheistischen Macht stehen, zugleich die Apostelschar Christi sein? Oder will BLOK sagen, daß die (christliche) Religion trotz der gegenwärtigen Schrecknisse am Ende doch siegen werde? Mit anderen Worten, ist er für oder gegen die Revolution? Formal bildete das Gedicht jedenfalls die historisch-philosophische Steigerung der volkstümlichen Tschas-tuschka⁴⁹, die nicht in kosmischer, heroischer Verflüchtigung des Revolutionsalltags endet, eine nicht in rhythmischen Klangfiguren erstarbte symbolistische Strenge. Die Petersburg-Dramatik, in der russischen Literatur gestaltet in PUSCHKINS "Ehernen Reiter" über GOGOLS Erzählungen zu DOSTOJEWSKIS apokalyptischen Romanen, wurde hier in einer neuen Problemstellung gesehen. WANDELSTAM wies auf die Traditionskreuzung hin: Er nannte die "Zwölf" eine "monumentale Tschas-tuschka" und betonte zugleich, daß die folkloristische Authentizität des Gedichts an die Sprache der Nebenfiguren in "Krieg und Frieden" erinnere.⁵⁰

Seit Februar 1917 über die Oktoberrevolution und alle Phasen des Bürgerkrieges wurde in Form von Versmärchen, lyrischen Volksliedern, Moritaten und parodierenden Paraphrasen auf die Kunstdichtung jede Wendung des politischen Tages, jede Befürchtung,

jede Hoffnung, jeder Jubel von den proletarischen Dichtern aufzeichnet. Die Verse handelten von KERENSKIS-Napoleon-Kopie, von KORNILOWS Generalsputsch, vom unruhmliehen Ende der konstituante, von WRANGELS bösem Ende auf der Krim, von den neuen sowjetischen Gewohnheiten, von den ersten historischen Dekreten, und vom Kampf gegen Hunger, Spanische Grippe, Typhuslaus und unbrauchbare Lokomotiven. 51 Diese Poesie des Tages kann durchaus als bedeutsames Gegenstück zu den Flugblattlichtungen des Dreißigjährigen Krieges und den Liedern der Französischen Revolution gesehen werden. (Abb. VIII).

Die Revolution warf jedoch nicht nur die raue Sprache der Millionen auf die Straße, sie brachte auch spezifische eigene Elemente an die Öffentlichkeit - die Sprache des wissenschaftlichen Sozialismus mit dem besonders an LENINS Polemiken ausgebildeten agitatorischen Stil. Der tägliche Umgang mit Begriffen wie "Kapitalismus", "Sozialismus", "Sowjet", "Partei", "Konstituante", "Proletariat", "Rote", "Weiße" usw., der tägliche Umgang mit dem Vokabular der Dekrete, Zeitungen, Flugblätter, politischen Heden, mit der sowjetischen Staatsstruktur, die sich sprachlich auch in tausenden von Abkürzungswörtern für die neuen Verwaltungsorgane niederschlug, oder mit den Namen der politischen und militärischen Protagonisten, veränderte die aktuelle Sprachsituation so entscheidend, daß die Verssprache von dem nicht unberührt blieb. Die intensivste Arbeit für die lyrische Verarbeitung dieser neuen Ideen, Systeme und Theorien leistete Wladimir WAJAKOWSKI und sein Moskauer ROSTA-Kollektiv. WAJAKOWSKI verstand seine Arbeit für ROSTA, die Russische Telgrafagentur, als Grundlegung

sozialistischer Kunst. In ihr wurde der Übergang von der hymnischen Faszination durch die Revolution zur Analyse vollzogen. Die ROSTA-Arbeit drängte die utopischen Elemente und die romantischen Erlösungsideologien der ersten Revolutionsmonate zurück; es kam zu einem optimalen Verhältnis von Dokument und Erfindung, Von Information und Entwurf (Abb. IX).

Aber schon mit "LEF" (= Front der linken Kunst), einer 1923 gegründeten Zeitschrift, die sich in Weiterführung der ROSTA-Tradition gegen Aesthetizismus und Formalismus mit "Fabrikation" und "Konstruktion" wandte, war der heimliche Gegner, gegen den sich MAJAKOWSKIS und der anderen Agitationsgedichte, Parolen, Aufrufe, Marschlieder und Sprachmontagen richteten, nicht mehr der ursprüngliche Klassenfeind, sondern das neu aufkommende stalinistische Kleinbürgertum. MAJAKOWSKI, 20 Tage vor seinem Selbstmord, am 25. März 1930 an Komsomolzen: "... daß es mir manchmal verlockend erscheinen will: irgendwohin zu verreisen und dort zwei Jahre zu hocken, um nur das öde Gezänk nicht zu hören. Aber tags darauf ermanne ich mich natürlich, schüttle den Pessimismus ab, kremple die Ärmel auf und stürze mich in den Raufhandel, mein Daseinsrecht behauptend als Schriftsteller der Revolution, für die Revolution, der ich nie untreu geworden bin." 52

Theater

Allegorie, Agitation und Kollektivismus, das waren auch die Prinzipien, von denen das proletarische Theater geprägt wurde. Es ging von den ästhetischen Konzeptionen EVREINOWS aus, die den Zuschauerraum in die Bühne miteinbezogen, und orientierte sich an den Inszenierungen MEJERHOLDS, der durch die Verwendung von Maschinen (teilen) und Geschützen den Rahmen des traditionellen Theaters gesprengt hatte. In den von KERSCHENCOV - übrigens von 1919 bis 1920 Leiter der ROSTA - angeregten Massenschauspielen fand dann dieser revolutionäre Stil seine monumentale Fortsetzung.

Im Oktober 1918 wurde der erste Jahrestag der Revolution mit einer Massenaufführung auf dem Platz vor dem Petersburger Winterpalais begangen. Nathan ALTMAN hatte zu diesem Zweck die große Alexandersäule, die die Ruhmestaten des Zaren verkünden sollte, unter Anwendung kubistischer Mittel^x beraubt: die Überschneidung der Säule mit runden und eckigen bemalten Flächen, die sich am Postament anhäuften, verfolgte den Zweck, die stolze Statik dieser Säule in Frage zu stellen (Abb. 10). Auf der obersten Estrade stand die Duma, flankiert von ihren "Lakaien", darunter die "Armee von Arbeitern, Soldaten und Bauern", bereit zum Sturm auf das Palais (Abb. 11).⁵³

Am 1. Mai 1920 führten 4000 Rotarmisten, einige Schauspieler und Schauspielschüler, unterstützt von Flottenorchestern und den nach Entwürfen DOBUSCHINSKIS entstandenen Dekorationen, vor 35000 Zuschauern das in kollektiver Arbeit entstandene "Mysterium der befreiten Arbeit" auf, das

^x ihres ursprünglichen Charakters

im dritten Akt ("Das Reich des Friedens und der freudigen Arbeit") in einem Rundgesang und Tanz der Völker um den "Baum der Freiheit" gipfelte: als der ungeheure Chor die "Internationale" anstimmte, trat die elektrisierte Volksmasse die die Zuschauer vom Ort der Handlung trennenden Drahtzäune nieder, stürzte auf die Bühne zu und beteiligte sich an dem Gesang.

Der Erfolg dieses Schauspiels gab neue Anregungen, und im Juni desselben Jahres wurde während des zweiten Kongresses der III.Internationale an derselben Stelle ein noch monumentaleres Schauspiel aufgeführt. Dieses Mal gab es noch mehr Teilnehmer. Die Schauspieler bestanden wieder aus Arbeitern und Arbeiterinnen, Matrosen und Rotarmisten. Auf dem Platz vor der Börse hatten sich zirka 80000 Menschen versammelt. Die auf der Neva verankerten Kriegsschiffe beleuchteten mit ihren Scheinwerfern die Bühne. Eine Salve von der Peter-Fauls-Festung verkündete den Beginn, und mehrere Male während der Aufführung hörte man das Geschützfeuer von der Festung. Es wurde ein weitverzweigtes Telefon- und Signalnetz verlegt, mit dessen Hilfe die auf einer Warte befindlichen Regisseure die ganze Aufführung leiteten. Diesmal handelte es sich um die Geschichte der Arbeiterbewegung von 1848 bis 1920. Das Schauspiel hieß "Zur Welt-Kommune".

(Während des Kongresses der III.Internationale wurde bei einer ähnlichen Massenveranstaltung auf dem Platz vor dem Winterpalais auch ein vereinfachtes Modell des von EL LIS-SITZKY konstruierten "Monuments für die III.Internationale" durch die Straßen gezogen. - Abb. 12)

Zum dritten Jahrestag der Oktoberrevolution spielten

zirka 10000 Darsteller, die auf zwei, symbolisch rot und weiß gestrichenen, Flächen agierten, angeleitet von einem Regiekollektiv und unterstützt von Flugzeugen, Schiffen, Maschinengewehren, Geschützen, Sirenen und Glocken, die "Einnahme des Winterpalais".

Die Verschränkung von Revolution und Kunst auf diese unmittelbare Weise auf der Schauspielbühne fand jedoch nicht nur in der Form von spektakulären Massenaufführungen statt. In vielen Stadtbezirken, Arbeitersiedlungen und Dörfern gründeten die Bewohner sogenannte "Nachbartheater". Die Organisation derselben hing von den lokalen Verhältnissen ab, doch entweder wurde die Hauptkommission, die das Theater zu verwalten hatte, von dem Bezirkssozjet der Arbeiterdeputierten unter Beteiligung der lokalen Abteilungen der Gewerkschaften, der Arbeiterklubs, der Betriebskomitees, der kooperative und anderer Arbeiterorganisationen gebildet, oder ein Theater stand unter dem Schutz und der Aufsicht der lokalen Abteilung des PROLET-KULT. Die Schauspielkollektive setzten sich naturgemäß aus lokalen Amateurschauspielern zusammen, und jeder, der Lust hatte, sich als Schauspieler zu versuchen, konnte sich vorsetzen lassen. Für jede neue Aufführung wurden aus diesen Listen die passenden Kräfte ausgewählt. War das Kollektiv sehr groß, so konnte es in einzelne Trupps geteilt werden, die abwechselnd Stücke aufführten. Es wurde jedoch vermieden, feste Amateurtrupps zu schaffen, denn "nur jene Arbeiter-Schauspieler werden wahre Schöpfer des neuen Theaters sein, die an ihrer Drehbank bleiben" 54.

Der Verzicht auf feste Schauspielertrupps war natürlich auch durch die soziale und ökonomische Lage des Landes bestimmt, denn solange die Revolution und der Bürgerkrieg

tobten, hatten die Arbeiter ohnehin keine Zeit und Ruhe, sich dem Theaterspielen in dieser Form zu widmen. Der Arbeiter mußte als Parteimitglied und Angehöriger der Roten Armee, als Angehöriger einer Arbeiter- oder Sowjetorganisation aktiv bleiben. Dem Theater konnte er nur seine spärliche Freizeit widmen. Die hieraus bedingten Unzulänglichkeiten und die mit der NEP aufgetretene offene Feindschaft der bolschewistischen Partei führten allmählich zur Auflösung und schließlich zum Zusammenbruch auch dieser Form der kulturellen Aktivität der russischen Arbeiterklasse.

Musik

In ähnlich monumentaler Weise wie beim Schauspiel gestalteten sich die musikalischen Versuche der PROLETKULTE. Man rief dazu auf, "Ouvertüren des Tagewerks" und "Symphonien der Werkzeuge und Maschinen" zu schaffen. Aufgeführt wurden diese sogenannten Maschinenkonzerte unter der Verwendung von Motoren, Turbinen, Hupen und ähnlichen Geräuschinstrumenten - die traditionellen Musikinstrumente waren zu diesem Zweck natürlich ungeeignet -, Tänzer versinnbildlichten die Maschinen.

Die Millionenbevölkerung der Städte bildete das Publikum, als man in Symphonien mit Fabriksirenen und Dampfpeifen dem industriellen Rhythmus der neuen Zeit Ausdruck verleihen wollte. In Baku zum Beispiel fand eine "Symphonie der Arbeit" statt, an der sich die Nebelhörner der kaspischen Flotte, Artillerie, Flugzeuge, Maschinengewehre, Fabriksirenen und Massenchöre beteiligten (Abb. 13); Dirigenten steuerten von hohen Häusern aus die Intonation und die Einsätze (Abb. 14).

Wie in die Lyrik drangen Details proletarischen Lebens und Lebensgefühls auch in die Lieder. In den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts entstanden, geschrieben von Berufsrevolutionären, zum Teil Genossen LENINS im "Kampfbund zur Befreiung der Arbeiterklasse", die wichtigsten Hymnen und Märsche der Revolution, die 1905 und 1917 in aller Ehren waren: "Brüder, zur Sonne, zur Freiheit", "Warschawjanka", "Zittert, Tyrannen". Kurz darauf erschien die erste russische Übersetzung der "Internationale". Der Held dieser neuen Lieder war nicht mehr der einzelne Revolutionär, sondern eine Kollektivgestalt: das revolutionäre Proletariat.

Plakat

Der revolutionäre Plakatkünstler hat es natürlich leichter als zum Beispiel der Literat. Er hat nicht teil an der Bürde, die ein Erbe der Literatur ist, bei der das Streben nach künstlerischer Vollkommenheit der Einschränkung des Leserkreises proportional ist. In den Jahrhunderten, seit die Literatur keine Kunst mehr ist, die von Mund zu Mund weitergegeben wird, also keine öffentliche Kunst mehr ist, wurde sie immer mehr zu einer Einsiedlerbeschäftigung. Doch das Plakat ist ein Element der Öffentlichkeit und deshalb nicht das Konsumgut einer Elite.

Der Platz, an dem das Plakat gezeigt wird, ist nicht elitär, es ist ein öffentlicher, kommunaler. Das Plakat ist von vornherein öffentliches Kunstwerk, das eine homogene Menschenmenge im Namen einer öffentlichen Angelegenheit anspricht. Der Plakatkünstler in einer revolutionären Gesellschaft hat also nicht dasselbe Problem wie der Dichter, wenn er in der lyrischen Ichform spricht, das Problem, wer spricht und für wen gesprochen wird. Weil Platz und Straße, die Schauplätze der Revolution, für jeden zugänglich sind, ist das dort gezeigte Plakat (in einer Gesellschaft, die noch keine elektronischen visuellen Kommunikationsmittel kennt) ein optisches Ereignis von höchster Agitationskraft.

Im Gegensatz zum öffentlichen Anschlag, der ausschließlich Informationsträger ist, kann der Zweck eines Plakats seine "Botschaft" sein: die Werbung, die Ankündigung, der Aufruf, der Slogan. Aber als erfolgreich kann ein Plakat

dann bezeichnet werden, wenn es über seine Nützlichkeit als Überbringer dieser Botschaft hinausgeht. Trotz seines zweifellos kommerziellen Ursprungs - das Plakat ist ein Kind des Kapitalismus; im Gegensatz zum öffentlichen Anschlag, den es in jeder Gesellschaft mit einer Schriftsprache geben kann, war das Plakat abhängig von den spezifischen historischen Verhältnissen; den Begriff Öffentlichkeit brachte der Kapitalismus mit sich, er verstand darunter Zuschauer und Konsumenten; als das Plakat in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auftaucht, ist es ein charakteristisches Symptom der rasch expandierenden Produktionskraft, die immer mehr Verbraucher und Zuschauer erfassen will - ist das Plakat nicht nur utilitaristisch. Das erfolgreiche Plakat zeigt immer jene Dualität, die gerade das Merkmal der Kunst ist: die Spannung zwischen dem Wunsch, etwas auszusagen, und dem Wunsch, etwas zu verschweigen. Eben die Tatsache, daß Plakate eine unmittelbare Wirkung erzielen und "blitzartig" gelesen werden sollen, weil sie mit anderen Plakaten konkurrieren werden, stärkt die ästhetische Stoßkraft der Plakatform. Einzelne Stilrichtungen der bildenden Kunst eignen sich für diesen Zweck mehr, andere weniger. Es gibt zwar kubistische, suprematistische, dadaistische, expressionistische, konstruktivistische und abstrakte Formelemente in der Geschichte der Plakatkunst, sie konnten jedoch nie zu charakteristischen oder allgemein anerkannten Gestaltungsprinzipien werden, weil die Verständnissfähigkeit und Aufnahmewilligkeit der Massen, an die sich das Plakat, besonders das politische, wendet, Grenzen setzt. So ist zum Beispiel das berühmte aus suprematistischen Formelementen konstruierte Revolutions-

plakat von El LISSITZKY "Mit dem roten Keil schlage die Weißen" (Abb. 15) für die Massen völlig ungeeignet gewesen, weil es zu hohe intellektuelle und ästhetische Anforderungen stellte.⁵⁵

Das Plakat entstammt, wie schon erwähnt, den Bemühungen der kapitalistischen Wirtschaft, überflüssige, nicht lebenswichtige Waren oder Luxusgüter anzupreisen: Haushaltswaren, Getränke, Genußmittel, Urlaubsreisen, "Kultur" (Zeitschriften, Theater, Oper). Deswegen hatte das Plakat von Anfang an einen leichten oder witzigen Ton. Bei vielen der frühen Plakate ist ein Element der Übertreibung, der Ironie, des Theatralischen offensichtlich. Die Übertreibung, das "Zuvieltun", gehört zu den Reizen der Plakatkunst, wenn seine Aufgabe kommerzieller Art ist. Aber das Theatralische der Plakatkunst fand seine massive Ausdrucksform, als das Plakat politisch wurde.

Das Auftauchen des politischen Plakats (in der Nachfolge der politischen Karikatur) mag als Abkehr von der ursprünglichen Funktion des Plakats, der Konsumförderung, erscheinen. Doch im Verhältnis zum Kapitalismus findet sich auch hier die Verflechtung der historischen Verhältnisse, die das Plakat zuerst als kommerzielle Werbung und später als politische Propaganda hervorbrachten. Doch trotz dieser historischen Verknüpfung besteht ein wichtiger Unterschied im Kontext. Während das Vorhandensein von Plakaten zur kommerziellen Werbung im allgemeinen auf das Maß hinweist, in dem sich die Wirtschaft als stabil und einen wirtschaftlichen und politischen Status quo aufrechterhaltend ansieht, zeigt das Vorhandensein von politischen Plakaten, daß sich der Staat als in einem Not-

zustand befindlich betrachtet. Das Plakat dient jetzt während einer Krisenzeit dazu, politische Standpunkte zu verbreiten, die Masse ideologisch zu mobilisieren.

Das sowjetische Plakat der revolutionären und nach-revolutionären Periode bildete, wie die Lyrik und das Theater, zwei Formen aus, die zum großen Teil von den Künstlern parallel gehandhabt wurden: die Allegorie und die Agitation. In der Allegorie begann das heroische Plakat (Abb. 16), in der Agitation das satirische.

Die Plakatizität der frühen sowjetischen Kunst als eine spezifische Form der sozialen und politischen Parteinahme ging der eigentlichen Ausbildung des Plakats aber voraus. In den revolutionären Liedern des russischen Proletariats, in der "Internationale" oder der "Warschawjanka", und in den ersten Werken der sowjetischen Kunst war sie auf originelle Weise vorgebildet und mitentworfen. Das Plakat brachte diese Kunst vor die Massen und machte sie zu einem Gegenstand des täglichen Umgangs: Jede Krise, jedes Ereignis brachte das entsprechende Plakat hervor. Diese Plakate wurden an Mauern und Kioske geklebt, das eine über das andere, oft zwanzig und dreißig übereinander.

Die meisten Plakate stützten sich mehr auf das Bild als auf das Wort, denn das klassische Mittel zur Stimulierung (und Simplifizierung) moralischer Gefühle ist die visuelle Metapher. Eine Sache oder Idee wurde mit dem symbolhaften Bild einer Person, meist eines Politikers, Armeeführers oder einer sonstigen gefeierten Person, lebendig oder zum Märtyrer geworden, oder eines anonymen repräsentativen Bürgers, zum Beispiel eines Arbeiters, einer Mutter oder

eines Kriegsoffiziers (Abb. 17), verknüpft. Manchmal waren Wörter notwendig, um das Bild zu erklären. MAJAKOWSKI versuchte sich in seinen ROSTA-Fenstern als Bild- und Textautor in Personalunion (Abb. 18 und X) und im Aufruf GASTEVS, "Nehmen wir den Sturm der Revolution Sowjetrußlands, vereinigen wir ihn mit dem Puls des amerikanischen Lebens und arbeiten wir exakt wie ein Chronometer!", dominiert sogar der Text, die Bildzeichen sind illustrativ verwendet (Abb. 19). Als im April 1921 die einzige Nummer von MAJAKOWSKIS Zeitschrift "BOW" - "Kampfbund der Spötter" erschien (Abb. 20), versuchte man sowohl die Einheit von Allegorie und Agitation zu straffen, als auch eine neue Form agitatorisch-propagandistischer Arbeit zu finden. An "BOW" arbeiteten zum ersten Mal Plakatmaler und -texter der vergangenen Jahre, und diese Zeitschrift bildete den Übergang zum 1922 gegründeten "Krokodil", das mit MAJAKOWSKI, Demjan BÉDNY, DENI, MOOR und vielen anderen die besten Traditionen der "Plakatperiode" am unmittelbarsten übernahm.

Einen weiteren Versuch, die Kluft zwischen Kunst und gesellschaftlicher Wirklichkeit zu überwinden, stellte das bisher unbekannte Experiment dar, ganze Häuserreihen und Straßen zu bemalen, so daß diese wie riesige Plakate wirkten. Zum ersten Jahrestag der Revolution zum Beispiel übermalten die Futuristen die mehreren hundert Verkaufsstände des Ochothny Rjad mit grellen Ornamenten, und Kasimir MALEWITSCH übertrug seine grünen Kreise, orangefarbenen Quadrate und blauen Rechtecke auf die weißgrundierten Häuserwände von Witebsk. In Petersburg, Moskau, Woronesch, Saratow, Orenburg und Witebsk verwandelten die Maler

Straßen und Plätze in Räume, in denen die Leute sich selbst gegenübersehen: die großen Bilder, die die ehemaligen Stätten der Unterdrückung, die Börse, die Duma und den Senat, bedeckten, zeigten bewaffnete Arbeiter auf einem Auto, Bauern und Fahnen, den Angriff der Rotarmisten, Tischler, Bäcker, Gärtner, Landarbeiter - das Bündnis zwischen Stadt und Land (Abb. 21). Marc CHAGALL entwarf einen riesigen Bauern, der sich anschickt, ein Stück zaristischer Staatsarchitektur wie einen alten Karren wegzuworfen: "Friede den Hütten, Krieg den Palästen!" (Abb. 22). Bemalte und dekorierte Agitationszüge und -dampfer verbreiteten die revolutionäre Propaganda im ganzen Land (Abb. 23).

FILM und FOTO

"Dank seiner technischen Besonderheiten, seiner verhältnismäßig geringen Kosten, seiner leichten Transportierbarkeit und der ungewöhnlichen Mannigfaltigkeit seines Repertoires ist der Kinematograph sogar in den abgelegensten Winkeln aufgetaucht, in den entferntesten Randgebieten und Dörfern, die noch nie ein Schauspiel gesehen haben - und überall findet er Millionen dankbarer Zuschauer."⁵⁶ Wenn 1919 so die Bedeutung dieses neuen optischen Kunstmediums eingeschätzt wurde, ist es einleuchtend, daß während der Kulturrevolution die Frage nach dem "Gebrauchswert" des Films gestellt wurde, die Frage, wieweit der Film zur Propaganda und politischen Bildung der Massen eingesetzt werden kann.

Das hohe Niveau der frühen sowjetischen Filmproduktion, das durchaus - im Gegensatz etwa zur bildenden Kunst - auf das

Verständnis der Massen rechnen konnte, hatte unter anderem auch die Ursache, daß schon vor der Revolution der Film bei der Bourgeoisie wie beim Proletariat ein einzigartiges soziales Prestige genoß, während in der übrigen westlichen Welt das Genus Film zur gleichen Zeit als subalternes Vergnügen für Ungebildete abgestempelt wurde.⁵⁷ Durch die 1917 erfolgte Verstaatlichung der russischen Filmindustrie waren für die Filmschaffenden grose Experimentiermöglichkeiten geschaffen worden (ähnlich wie bei den anderen Künsten zu dieser Zeit), aus deren mannigfaltigen Versuchen sich schließlich zwei Richtungen klar abzeichneten: eine realistische, die die sozialen Verhältnisse in ihrer Wirklichkeit objektiv darzustellen versuchte, und eine "avantgardistische", dynamische, die den Film durch die Entwicklung des Prinzips der Montage zu einer neuen Form gestaltete. Hauptvertreter jener Richtung war der Regisseur und Kameramann Dsiga WERTOW, der jede Handlung im Film ablehnte und das Dokument (= die Wochenschau) als höchste Filmform forderte. In einer Reihe von Dokumentarfilmen er in vollkommener Weise seine Absichten, das Leben in allen Details getreu einzufangen und zu einem agitatorisch-publizistischen Instrument zu gestalten. In seinem "Mann mit der Kamera" schilderte WERTOW den Weg zur Arbeit. Dazu hatte er sich ausgedacht, seine Filmkamera auf der Schulter zu tragen, um ihr im Gehen den Rhythmus des Schritts mitzugeben. Dadurch erhielt der Film gewisse Erschütterungen, und der Tonstreifen, der selbstverständlich an dieser Bewegung teilhatte, gab den Lärm und die Geräusche synkopisch wieder. Die Kontinuität und Statik, die sonst Töne und Geräusche haben, wurden auf diese Wei-

se vibrierend gemischt und waren sehr verschieden von dem, was bisher gemacht worden war. WERTOWS Erfindung war der "Kinoki", das "Kinoauge". Es "sah nicht wie das menschliche Auge", sondern sollte mit der technischen Optik sehen, "das unbewaffnete Auge überholen" 58.

Im Gegensatz zu WERTOWS Ideen standen die Lew KULESCHOWS, dessen Theorie, die Szene zu "montieren", d.h. sie in zeitlich und räumlich getrennte und doch wieder multiplex vereinigte Artikulation zu bringen, in den Werken Alexander DOWSCHENKOS, Wsewolod PUDOWKINS und insbesondere Sergej Michailowitsch EISENSTEINS ihre Bestätigung und höchste Ausdruckskraft fand. EISENSTEIN erhob das Prinzip der Montage in seinem berühmten "Panzerkreuzer Potemkin" (1925) zu klassischer Vollkommenheit; während aber im Mittelpunkt seiner Filme nicht der Einzelmann sondern die Masse als Handlungsträger steht - EISENSTEIN kam vom PROLETKULT-Theater her! -, ist es in PUDOWKINS Filmen stets das Einzelschicksal, für dessen Gestaltung das Montageprinzip verwendet wird. Doch EISENSTEIN wollte die Montage nie als eine formale Technik und ohne die entscheidende Beziehung auf die inhaltlichen Probleme des sowjetischen Films verstanden wissen. (Das Vertrauen EISENSTEINS darauf, mit Hilfe der Montage die konkrete Realität in abstrakte Begriffe zerlegen zu können, war so groß, daß er sich sogar an die Verfilmung des MARXEN "Kapital" machen wollte - ein Vorhaben, vor dem die Funktionäre mit Recht warnten.)

Da man in Moskau die propagandistische Wirkung dieser Filme erkannte - eine spezielle Kino-Sektion für das Ausland wurde eingerichtet -, ließ man sich Zeit mit der Li-

quidation dieser, wenn auch nicht proletarischen, so doch im besten Sinn sozialistischen Kunstäußerungen. Wie so vieles mußte auch EL LISSITZKYS Vision von den revolutionären Möglichkeiten des neuen Mediums Vision bleiben: "... Von der Montage des Schaubaren ... zu der Montage des Hörbaren ... zu der Montage von gleichzeitig schaubaren, hörbaren, tastbaren, riechbaren Tatsachen ('Fakten') ... zur überrumpelten Aufnahme der menschlichen Gedanken ... und endlich zu den größten Experimenten der direkten Organisation der Gedanken (folglich der Handlungen) der gesamten Menschheit: Das sind die technischen Perspektiven des 'Kino-Auges', die durch den Oktober ins Leben gerufen wurden."59

Das Prinzip der Montage wurde auch im Foto angewandt. Ein Plakat SJKINS ("Straßenbau", Abb.24) und der Katalog EL LISSITZKYS für die internationale Presseausstellung in Cologne (Abb.25) mögen dies veranschaulichen.

ARCHITEKTUR

Der Architektur kann naturgemäß weder eine unmittelbar agitatorisch-propagandistische Rolle noch eine solche im Rahmen proletarischer Kunstäußerungen zugesprochen werden. Ihre Elemente sind das Stabile, das Geordnete, die Dauer. Wenn ihre Bauaufgaben sich jedoch infolge einer ökonomischen und sozialen Umschichtung verändern, muß das folgerichtig auf ihre Formen einwirken und diese verändern.

Für die russischen Architekten waren die individualistischen, anarchisch organisierten Bauaufgaben, die sich ihre westlichen Kollegen stellen mußten, nach der Oktoberrevolution kein Problem. Die Einsicht, daß unter der Herrschaft des Kapitalismus, mit seiner "freien Konkurrenz", die soziale Dimension des Menschen verkümmern muß, hatte einen großen Teil der russischen Intelligenz auf dem Gebiet der Architektur den Ideen des Sozialismus sich zuwenden lassen. Es kann ruhig vorweggenommen werden, daß die Hoffnungen, die sich diese junge, technisch wie politisch wenig erfahrene Generation machte, nämlich die gegebene Situation um Jahrzehnte zu überspringen, enttäuscht werden mußte.

Während in dem wirtschaftlich und kulturell unentwickelten Land die Sowjetmacht erst einmal vor die Aufgabe gestellt war, eine Lösung aus den drängendsten Widersprüchen von geschichtlicher Wirklichkeit und angestrebten ideologischen Zielen zu finden, erwarteten die Baukünstler vom Staat uningeschränkte Unterstützung bei der Realisierung ihrer kühnen Pläne. - 1931 berichtete Wilm STEIN aus Moskau, "daß Kommunistische Partei und Sowjetregierung trotz aller theo-

retischen Bedenken unter dem Druck der harten Notwendigkeit das Experiment des 'sozialistischen' Bauens und der 'sozialistischen Städte' aufzugeben, zumindest auf lange Zeit vertagt haben." 60

Im folgenden wird über die Architektur in der frühen Sowjetunion unter der Einschränkung zu berichten sein, daß das meiste von dem, was kurz besprochen werden soll, Entwurf auf dem Papier bleiben mußte.-

Im Gesetz über die "Grundrechte des arbeitenden und ausgebeuteten Volkes" vom 13. Jänner 1918 war die fast unbegrenzte Enteignung in der Sowjetunion beschlossen worden. Dieses Enteignungsgesetz bezog sich zunächst nur auf den ländlichen Grundbesitz. Die Enteignung des städtischen Grundbesitzes wurde durch mehrfache Gesetze durchgeführt. Nach dem Gesetz betreffend Übergabe von Wohnungen an die städtisch Selbstverwaltungen vom 20. Oktober 1917 waren letztere befugt und beauftragt, leerstehende Wohnungen zu beschlagnahmen, um diese der armen Bevölkerung zur Verfügung zu stellen. Die Enteignung lag in den Händen der sogenannten Wohnungskommissionen, die über städtischen Grundstücke verfügte. Durch das Sowjetgesetz vom 13. März 1925 wurden die städtischen Bodenverhältnisse dahingehend geregelt, daß die Stadtverwaltungen das ausschließliche Recht erhielten, den städtischen Boden zu verwalten und zu nutzen. Bürger, private oder öffentliche Körperschaften übernahmen dies, da es nicht möglich war, selbst mit der besten Organisation, bei der großen Zahl der Häuser diese zentral zu verwalten. Das Hauptproblem des Wohnungswesens war also die Verwaltung und Instandsetzung schon bestehender Gebäude.

Doch durch den Umstand, daß viele Bauern infolge der unzureichenden Verhältnisse auf dem Land und der beginnenden Industrialisierung in die Städte strömten, vergrößerte sich die latente Wohnungsnot, und die Frage nach Neubauten von Wohnungen und Planung und Errichtung von ganzen Städten stellte sich Auftragneber und Architekten. Bestand für das westliche Ausland die Aufgabe darin, die durch den Krieg unterbrochene Bautätigkeit wiederaufzunehmen, galt es in der Sowjetunion ein soziales Problem von Grundverschiedenem Wert zu lösen. Im Althausbestand waren sämtliche Gegensätze in der Wohnart, angefangen vom Kellerloch des Großstadtarbeiters bis zur mehrzimmerigen Etagenwohnung und Großstadtvilla, vorhanden. Der Sowjetarchitekt war beim Wohnhausbau nun vor die Aufgabe gestellt, einen neuen Typ von Wohnzelle als Wohnstandard zu schaffen. Nicht für einzelne, in Konflikt miteinander stehende Individuen und Angehörige verschiedener Klassen, sondern für das Kollektiv in einer klassenlosen Gesellschaft.⁶¹ Vernünftigerweise waren hierbei einerseits die - wie anerkannt wurde, durchaus berechtigten - intimen, individuellen Forderungen an die Wohnung und andererseits alle gemeingültigen, sozialen Erfordernisse und Bedingungen zu berücksichtigen. Das Ziel war, das Haus aus einer Summe von Privatwohnungen in eine

Hauskommune

überzuführen. In El LISSITZKYS Bericht über die "Rekonstruktion der Architektur in der Sowjetunion", der dem folgenden hauptsächlich zugrunde liegt⁶², finden sich hierzu unter anderem folgende Lösungen:

Type A (Abb. 26). Die Blocks der individuellen Wohnungen

sind hier durch die Herausbildung eines entlanglaufenden Korridors miteinander verbunden. Dieser Korridor verbindet auch alle Treppenhäuser mit dem Kommunalzentrum (Koch-, Speise-, Ruhe-, Kinderspielraum usw.)

Type B (Abb. 27) ist eine Hauskommune mit 360 Einzelzimmern, Kleine, offene Treppen verbinden den Korridor, der sich in dem mittleren der zweimal je drei gleichwertigen Stockwerke befindet, mit den Podesten des unteren und oberen Stockwerks. Von jedem Podest sind vier Einzelzimmer zu erreichen. Der Korridor erweitert sich zu Kommunalräumen.

Type C (Abb. 28) ist ein geschlossener zentraler, dreiachsender Baukörper von 6 Stockwerken für 660 Bewohner. Ein Korridor bedient drei Stockwerke. Die Wohnzellen bestehen aus je zwei bis drei Räumen. Die Gemeinschaftsräume sind im ersten Stock in einem Flügel untergebracht.

Der Klub

Bauten, die der Öffentlichkeit dienen, konzentrieren immer die gesamte gestaltende Energie in sich. Sie sind der jeweils herrschenden Gesellschaftsordnung entsprechend Architekturen des Kultes und des Staates: der Tempel, die Kirche; der Palast. Für eine nach sozialistischen Zielvorstellungen orientierte Gesellschaft (in der der Staat langsam absterben soll), mußte gleichfalls eine entsprechende Bauform gefunden werden. Wurde im ersten Überschwang des Hochgefühls daran gedacht, "Paläste der Arbeit" zu bauen, erkannte man bald die Gefahr, in leeres Pathos zu verfallen. Der Wettbewerb von 1923 für das "Palais der Arbeit" in Moskau (ein wahrhaft "soziales Kraftwerk"⁶³ zeigt Abb. 29) war dann ein neuer Anlauf für eine große Zahl von Wettbewerben, die später ein "Palais der Kultur" und schließlich den "Klub" zum Thema hatten.

Auch hier stand man zunächst vor dem Problem, erst einmal schon bestehende Bauten ganz anderer Zweckbestimmung zu adaptieren, ehe man an den Bau neuer Anlagen gehen konnte. Es galt einen räumlichen Körper, eine Baukonstruktion zu schaffen, "in dem alle Lebensalter der werktätigen Masse Erholung und Entspannung nach der Tagesarbeit finden, neue Energieladungen empfangen können." Hier sollten "Kinder, Halbwüchsige, Erwachsene und ältere Menschen außerhalb der Familie gemeinsam zu kollektiven Menschen erzogen und ihre Lebensinteressen erweitert werden."⁶⁴

Ein treffendes Beispiel für das neue Wollen und die Empfindlichkeit, mit der der Architekt ausgestattet sein mußte, "um die leisesten Wellenbewegungen der sich entwickelnden Energien"⁶⁵ aufzunehmen und sie in seinem Werk sichtbar und fühlbar zu gestalten, ist LEONIDOWS Entwurf für eine Klubanlage (Abb. 30). Sie ist eingelagert in eine Parklandschaft und so organisiert, daß eine Anzahl offener, halbgeschlossener und geschlossener Räume eine Einheit bilden, die den Aufgaben des Klublebens entsprechen. Es bilden sich große und kleine Räume, die aber zueinander in einer neuen räumlichen Beziehung stehen. Um verschiedene Bewegungs- und Benutzungsorten zu erlauben, sind die Räume transformabel gebildet. Dies entspricht der Vorstellung, daß die Masse selbsttätig hier zum Kollektiv werden solle. (Eine Vorstellung, die in der Vergangenheit weder Kino- oder Theateräume, noch Thermen oder auch Klosteranlagen verwirklichte konnten.)

"Dem Klub wird die Aufgabe gestellt, die Hochschule der Kultur zu bilden."⁶⁶

Einen Entwurf für eine Klubanlage bescheideneren Ideen- und Bauvolumens zeigt Abb. 31. Der Klub ist als Zentrum einer Siedlung geplant. Entlang den zwei senkrechten Hauptdurch-

messern der Anlage befinden sich die Vereins- und Dienst-
räume.⁶⁷ Ein großer Schauspielraum und kleinere Auditorien
sind radial gelegt. Der Baukörper ist nach oben abgestuft
und um die senkrechte Achse konzentriert.

"Alte Stadt - neue Baukörper"⁶⁸

Unter Berücksichtigung der Tatsache, daß auf das Erbe von
Städten Rücksicht zu nehmen war, deren Bauten einer feuda-
len bzw. frühkapitalistischen Kultur entwachsen und dem
dementsprechenden Bodenrecht zugrundelagen, waren neue Bau-
körper nach neuen Bauaufgaben zu schaffen, "die in die alten
Stadtkörper so eingreifen, daß sie auf das Ganze umbildend
einwirken."⁶⁹

Die durch die geänderte Struktur der Verwaltung notwendig
gewordene Neuorientierung bei der Gestaltung von Bürobauten
mögen zwei Beispiele demonstrieren.

Abb. 32 zeigt den Entwurf von SILTSCHENKO für den Bürobau der
zentralen Industrieverwaltung. Der Ring bildet ein Verkehrs-
band in der Höhe des ersten Stockwerks, der Platz darunter
ist frei, er enthält nur die Eingänge zu den in den verschie-
denen Rundbauten verteilten Büroräumen der einzelnen Industrie-
abteilungen.⁷⁰ Im Hauptturm ist die Ober-Leitung, an ihn
schließt sich der Klub der Angestellten mit allen dazuge-
hörenden Gemeinschaftsräumen an - auch hier (im Verwaltungs-
bau!) die soziale Einstellung des Architekten dokumentierend.

Abb. 33 zeigt die Antwort LEONIDOWS auf den von der zentralen
Konsumgenossenschaft der Sowjetunion ausgeschriebenen Wettbe-
werb für deren Verwaltungsbau. Auch hier ist der Baukörper von
der Erde abgehoben. Die geschlossene Stirn der Anlage ist ge-
gen die Straße gestellt. Die Arbeitsräume liegen von der Stras-
se abgewendet in einer Längswand dem Garten zu. Die Straße ent-
lang läuft nur der niedrige Ausstellungsbau. Der große Baukör-

per ist so durchgebildet, daß sich unten wieder nur die Eingänge befinden; darüber die Halle mit der Garderobe; dann die Büroräume und ganz oben die Klubräume, die man direkt von außen durch den Aufzugsturm erreichen kann. El LISSITZKY'S "Wolkenbügel" - Bürobauten für über die Kreuzungen von Moskaus Boulevards mit den Radialstraßen in das bestehende Stadtsystem eingeplant - haben scheinbar die Erdgebundenheit ganz überwunden (Abb. 34 und 35).

Die Industrialisierung bildete neben der Rekonstruktion der Landwirtschaft natürlich den Schwerpunkt des ersten Fünfjahresplanes der NEP. Welche Aufgaben dem Architekten beim Aufbau der neuen Industrieanlagen zukam, sei durch LISSITZKY zitiert: "Die moderne Großindustrieanlage ist ein Aggregat, eine synthetische Maschine, aufgebaut aus einzelnen Maschinen. Die Planung dieser Einheit ist Sache des Ingenieurs. Dem Architekten bleibt nur übrig, die Hülle dafür zu entwerfen. Diese scheinbar konsequente Auffassung vergißt über der Maschine den lebendigen Menschen, die menschliche Gemeinschaft. ... Die Fabrik hat bei uns aufgehört, nur als Ausbeutungsstelle und verhaßte Anstalt zu existieren. Die Arbeit sei die edelste Beschäftigung des Menschen. Wenn wir in unserer Sprache einen Begriff wie 'Palais der Arbeit' eingeführt haben, so soll er sich eigentlich auf die Fabrik beziehen. ... Die Fabrik ist durch die exakte Zeiteinteilung, durch ihren Arbeitsrhythmus, durch die Einbeziehung jedes einzelnen in eine große gemeinsame Verantwortlichkeit zur richtigen Bildungsstelle, zur Hochschule des sozialen Menschen geworden. ... Die Fabrik wird somit zum Sozialisierungsbrennpunkt der städtischen Bevölkerung, ihre Architektur ist also etwas ganz anderes als nur Hülle für einen Maschinenkom-

plex."71

Eine Antwort darauf, wie weit die Wirklichkeit nach diesen ideellen Ansprüchen gestaltet werden konnte, ist in der Dokumentation nicht zu finden. Sie läßt sich nur vermuten ...

Städteplanung

Natürlich war auch der Stadtplanung in der Sowjetunion der nachrevolutionären Periode die Vorstellung vom Aufbau einer sozialistischen Gesellschaft zugrundegelegt. Verdankten die Städte in den kapitalistischen europäischen Ländern ihre Entstehung zumeist den Märkten und dem Handel, wurde ihre Gestalt maßgeblich beeinflusst von dem Privateigentum an Grund und Boden, worauf sich in voneinander meist scharf begrenzten Teilen Großbürgertum, Kleinbürgertum und Proletariat ansiedelten, so konnte als Basis für Planung und Bau neuer Städte in der Union die soziale Struktur einer klassenlosen Gesellschaft mit vergesellschafteten Produktionsmitteln und allen sonstigen sozialistischen Begleiterscheinungen gelten.

Der Widerspruch zwischen Stadt und Land zum Beispiel sollte durch eine entsprechende Planung vermieden und eine "Verschmelzung aller realen und formalen Grenzen"⁷² derselben erreicht werden, ohne die anarchische Ausdehnung der Städte und der ihr folgenden Landzerstörung des kapitalistischen Städtebaues in Kauf nehmen zu müssen.⁷³

Weiters war zu berücksichtigen, die Menschen so anzusiedeln, daß sie neben möglichst günstiger Entfernung zur Arbeitsstätte in bequemer und funktionell optimaler Verteilung aller gemeinschaftlicher Einrichtungen teilhaftig werden konnten.

Es wurde natürlich eine große Anzahl von Lösungen vorgeschlagen, die diesen Anforderungen in unterschiedlicher Art und Weise gerecht wurden. Der Entwurf, den Abb. 36a-e und Abb. 37 zeigen, baut eine Großstadt auf, die als geistiges und regulierendes Zentrum einer Region gedacht ist. Zum zentralen Flughafen und Bahnhof führen drei Fernverkehrsstraßen. Im zentral liegenden Kern spielt sich das gemeinschaftliche Leben ab. In den Sektoren zwischen zwei Verkehrsadern befinden sich drei Stadtgebiete:

1. das Verwaltungs- und Regierungszentrum,
2. das Produktionszentrum,
3. das Erziehungszentrum.

Da dem Entwurf die Annahme zugrundeliegt, daß die Bevölkerung der Stadt fluktuiert, geht die Gründung der Stadt von der Fixierung dreier Knotenpunkte aus, die beim weiteren Wachsen der Stadt exzentrisch festgelegt bleiben. Das angeführte Stadtsystem kann die Funktion der Großstadt (als Konzentrierung der Industrie) oder des Dorfes (um welches sich die landwirtschaftliche Produktion ausbreitet) übernehmen.

- Nachdem das Wohnbauprogramm des Jahres 1930 wegen Nichterfüllung des Plans (Mangel an Baustoffen, unterentwickelte Infrastruktur) aufgegeben werden mußte, verlangte das ZK der Partei den "leichten Wohnbau" und empfahl den sogenannten "Standardbau" von Zwei- oder Dreifamilien-Typenhäusern aus Holz, Schlacke oder sonstigem geeignetem, an der Baustelle vorhandenen oder leicht beschaffbarem Baustoff. Und die Presse wandte sich "empört gegen die 'Rechtsopportunisten', die - aus Sparsamkeits- und Beschleunigungsgründen - vorläufig den Bau von Baracken empfehlen, noch viel empörter aber gegen die 'Linken', die 'Ultra-Radikalen',

die, von 'Gigantomanie' ergriffen, kostspielige Riesengebäuden errichteten, ja, die parteiamtliche 'Prawda' rückt plötzlich mit mächtigem Ruck von den 'Phantasten' ab, die schon heute 'phantastische Städte' wollen, berechnet auf volle Sozialisierung des Lebensstils, Trennung der Eltern von den Kindern und ähnliches in diesem Projektentwerferstil. (!)"74

An dieses Zitat nun noch einen Abschnitt

"Zukunft und Utopie"

anzuhängen, hat wohl nur mehr formal-dokumentarischen Wert. Des inneren Zusammenhangs mit der Revolution wegen läßt dies allein noch im Rahmen dieses Themas berechtigt erscheinen. (Wie weit sich die Malerei damals schon von der gesellschaftlichen Wirklichkeit entfernt und mit proletarischer Kulturrevolution nichts mehr gemein hatte, zeigt Abb. 38. WALTHER WITTSCHS weiße Quadrate nehmen sich neben den grobschlächtig-naiven Bauern- und Arbeitersubjekts wie aus einer anderen Welt aus ...)

Der ungeheure Optimismus, der die Architekten im Banne der Revolution erfaßt gehabt hatte, schien mit Hilfe des neuen Gottes Maschine alle Lebensbereiche zu revolutionieren und die Erdverbundenheit zu überwinden. Der projektierende Baumeister der neuen Welt drückte seine himmelstürmenden Ideen so aus: "Die Überwindung des Fundaments, der Erdgebundenheit, geht noch weiter und verlangt die Überwindung der Schwerkraft an sich. Verlangt den schwebenden Körper, die physisch-dynamische Architektur."75

LEONIDOW läßt in seinem Entwurf für das Lenin-Institut einen Kugelbau in die Luft heben, TATLINS Monument für die III. Internationale predigt die permanente Dynamik (Abb. 39).

ABBILDUNGEN

Über den Proletkult

Resolution, angenommen nach einem Vortrag von P. Lebedev-Poljanski von der Ersten gesamtrossischen Konferenz der Proletkultorganisationen, Moskau, September 1918

Die Erste gesamtrossische Konferenz der proletarischen kulturell-aufklärenden Organisationen weist darauf hin, daß

1. die kulturell-aufklärende Bewegung des Proletariats einen selbständigen Platz neben seiner politischen und ökonomischen Bewegung einnehmen muß,
2. ihre Aufgabe in der Ausarbeitung einer proletarischen Kultur besteht, die mit der Vernichtung der Klassenteilung der Gesellschaft zu einer allgemein-menschlichen wird,
3. der Aufbau dieser neuen Kultur auf der gesellschaftlichen Arbeit und der brüderlichen Zusammenarbeit basieren muß.

Sie ist der Überzeugung, daß

1. das Proletariat – will es diese Aufgabe, die es sich gestellt hat, lösen – alle Errungenschaften der vergangenen Kultur aufzunehmen hat, die den Stempel des Allgemein-Menschlichen tragen,
2. es all dies kritisch rezipieren und im Schmelztopf seines Klassenbewußtseins verarbeiten muß,
3. die proletarische Kultur dem Charakter des revolutionären Sozialismus entsprechen muß, damit das Proletariat sich mit

neuem Wissen bewaffnen, sein Gefühl mit Hilfe der neuen Kunst organisieren und seine Lebensbeziehungen in einem neuen, wahrhaft proletarischen, d. h. kollektivistischen Geist umwandeln kann,

4. das Proletariat beim Aufbau einer neuen Kultur ein Maximum an Klassenergie und Selbsttätigkeit bekunden und auch – soweit dies möglich ist – die Hilfe der revolutionären sozialistischen Intelligenz ausnutzen muß,
5. die Konferenz in den »Proletkulten« das Fundament zu einer neuen Form der Arbeiterbewegung legt und für ihre organisatorische Selbständigkeit eintritt, damit sich die streng klassenmäßige proletarische Schöpferkraft vollständig entfalten kann; es ist Aufgabe der zentralen und örtlichen staatlichen Stellen, die neue Bewegung mit allen Mitteln zu fördern, die Errungenschaften der proletarischen Revolution zu befestigen, die Bourgeoisie nicht nur im materiellen, sondern auch im geistigen Bereich zu besiegen und möglichst schnell das neue Gebäude der künftigen sozialistischen Gesellschaftsordnung zu errichten.

V. T. KURILLOV
Der eiserne Messias

Da ist er, der Retter und Beherrscher der Erde,
Herr über titanische Kräfte,
Im Getöse zahlloser stähl'ner Maschinen
Und im Lichte elektrischer Sonnen.

Man erwartete ihn in Sternengewändern,
Bekrönt mit der Aurore göttlichen Geheimnis,
Doch er kam zu uns im stickigen Rauch
Der Schloten und Vorstadtfabriken.

Man erwartete ihn in Glanz und Herrlichkeit,
Voll Sanftmut, mildtätig und segensreich,
Doch er kam zu uns, gleich feuriger Lava,
Als tausendköpfige rebellische Masse.

Seht, jetzt durchmisst er die Weiten der Meere,
Stählern, voll Ungestüm schreitet er vorwärts
Und entfacht mit dem Funken revolutionärer Ideen
Das reinigende Feuer des Aufstands.

Dort, wo sein machtvoller Ruf erschallt,
Gibt die Erde ihr Innerstes frei,
Blitzschnell spalten sich Berge und Fels,
Rücken die Erdpole näher zusammen.

Wo immer er geht, sein Schritt hinterläßt
Widerhallende dröhnende Spuren,
Bringt allen die Freude, das Licht,
Und schmückt selbst die Wüste mit Blumen.

Purpurnes Rot, Kampfsymbol, dies ist seine Fahne,
Leuchtfeuer aller Geknechteten,
Er hilft uns das Joch unseres Schicksals abstreifen
Und auf Erden das Paradies erringen.

Abb. II

A. K. GASTEV
Wir wachsen aus Eisen

Seht! Ich steh' zwischen ihnen: Werkbank, Hammer, Kuppel-
ofen und Esse
Und zwischen Hunderten von Genossen.
Über mir der aus Eisen geschmiedete Raum.
Träger und Winkelbleche fassen ihn ein.
Erstrecken sich nach Dutzenden von Faden.
Wölben sich von links und von rechts.
Laufen als Streben in Kuppeln zusammen
Und tragen gleich Schultern von Riesen den eisernen Bau.
Ungestüm, mächtig und schwungvoll.
Immer mächtiger müssen sie werden.
Ich schaue nach ihnen, ich richte mich auf.
In meinen Adern rinnt neues eisernes Blut.
Ich wuchs empor.
Mir selbst wachsen eiserne Arme und Schultern.
Ich verschmolz mit dem eisernen Bau.
Ich wuchs noch höher.
Mit meinen Schultern sprengte ich Sparren, Balken und Dach.
Die Beine noch fest auf der Erde, mit dem Kopf schon über
dem Bau.
Noch stockt mir der Atem von unermesslicher Anstrengung,
»Hört Genossen, hört auf mein Wort!«
Das eiserne Echo übertönt meine Worte, voll Ungeduld zittert
aber schon schreie ich:
Und ich wuchs weiter, bis hinauf zu den Schloten.
Kein Märchen, keine Rede, nur ein einziges eisernes Wort:
»Wir werden siegen!«

Abb. III

M. P. GERASIMOV
Wir

Wir nehmen alles, wir erkennen alles,
Wir durchdringen die endlose Tiefe.
Wie berauscht ist die jugendliche Seele
Vom blühenden goldenen Mai!

Der stolze Wagemut kennt keine Grenzen:
Wir sind Wagner, Leonardo und Tizian.
Mit einer Kuppel, gleich dem Mont Blanc,
Krönen wir das neue Museum.

Tragen wir nicht in unserer Brust
Jenen göttlichen Funken,
Der den kristallinen Marmor des Angelo
Und die Schönheit des Parnaß einst besetzte?

Wir züchteten Orchideen
Und schaukelten unsere Wiegen auf Rosen.
Waren wir nicht einst in Judäa
Als Christus die Liebe dort lehrte?

Wir erbauten das Parthenon
Und die riesenhaften Pyramiden.
Wir behauten den klingenden Granit
Für alle Tempel, Sphinxen und Pantheons.

Abb. IV

VASILIJ KAZIN
An die Städte

Wir lieben euch, vertraute Städte.
In euch finden wir uns wieder.
Jeder eurer Steine ist durch unsere Arbeit
Festgefügt und mühevoll geschaffen.

Der Lärm von Fabriken und Bahnen, Geheul
Und Gesang, Schreie von Automobilen –
Das sind die vielfältigen Stimmen der Arbeit
Unserer unermesslichen Schöpferkraft.

Wir lieben euch, vertraute Städte.
In euch finden wir uns wieder.
Alle Geräusche und Steine sind Arbeit,
Unserer allumfassenden Arbeit Gestalt.

Abb. V

P. ARSKIJ
Lied der Landarbeiter

Wir müssen den Kirchenkalender vergessen,
Wir müssen die Popen vergessen,
Wir müssen arbeiten, Brüder:
Mehr Taten als Worte zeigen.
Wir müssen Organisation und Macht
Fester in die Hand nehmen.
Um nicht wieder die Qualen kennenzulernen,
Müssen wir dem Bourgeois an die Gurgel fallen,
Müssen wir ihn an der Wand festbinden
Und in Ketten halten;
Sonst schwatzt er sich los
Und bedrückt wieder die Arbeiterklasse.
Rußland soll frei
Und nicht im Schraubstock aufgebaut werden,
Damit es Arbeitskommunen
In Dorf und Stadt gibt.
Damit überall das rote Banner
Der Arbeit flattert,
Damit ein helleres, schöneres Leben
Dem armen Bauern lacht,
Damit es keine Schmarotzer
Und Herren mehr gibt,
Keine Nichtstuer und Geifermäuler –
Nur Arbeiter.

Abb. VI

V. I. KARILLOV
Wir

Wir sind die zahllosen furchtgebietenden Legionen der Arbeit,
Die die Weite von Meeren und Ländern bezwingen
Und mit dem Licht künstlicher Sonnen die Städte erhellen.
Unsere stolzen Seelen glühen im Feuer der Revolution.

Ein leidenschaftlicher stürmischer Rausch hält uns gefangen,
Auch wenn man uns zuruft: »Ihr seid die Henker des Schönen!«
Verbrennen wir Raffael im Namen unseres Morgen,
Zerstören Museen und zertreten die Blüten der Kunst.

Wir haben uns der Schwere drückender Erbschaft entledigt
Und blutlere Weisheit als Chimären verworfen.
Im hellen Reiche der Zukunft werden die Mädchen
Schöner sein als die Venus von Milo.

Versiegt sind die Tränen, vergessen die Zärtlichkeiten,
Und die Düfte von Gräsern und Frühlingsblumen.
Wir haben die Macht von Dampf und Dynamit lieben gelernt,
Sirenengeheul und rhythmisches Stampfen von Kolben und
Walzen.

Unsere Seele verschmolz mit Metall und Maschinen.
Nicht länger seufzen wir zum Himmel hinauf.
Wir wollen, daß niemand auf Erden mehr Hunger leide,
Daß Stöhnen und Schreien nach Brot endgültig vorbei.

Oh ihr Poeten-Ästheten, verflucht nur den Großen Ham,
Küßt der Vergangenheit Trümmer, auf denen ihr steht,
Und beweint die zerstörten Tempelruinen.
Wir aber sind frei, sind kühn, atmen eine andere Schönheit.

Nach gigantischer Arbeit lechzen Muskeln und Arme,
Zu schöpferischer Qual ist unser kollektiver Mut bereit.

Wunderbaren Honig gießen wir in die Waben
Und finden einen neuen herrlichen Weg für unseren Planeten.

Wir lieben das Leben, seinen wilden berausenden Pulsschlag,
Denn unsere Seele ist gehärtet in Leiden und grausamem

Wir sind alles und in allem sind wir, wir sind die Flamme,
Sind stegendes Licht, sind selbst Gott, Gericht und Gesetz.

Am 12. April 1918 nahm der Rat der Volkskommissare das „Dekret über die Denkmäler der Republik“ an. Schon vorher hatte Lenin in einem Gespräch mit Lunatschski, der bis 1929 Volkskommissar für Volksbildung war, neben der „Monumentalpropaganda“ durch Denkmäler vorgeschlagen, Gebäude und Zäune mit großen revolutionären Inschriften zu versehen. Die 1919 einsetzende ROSTA-Arbeit Majakowski und anderer Dichter und Maler griff diesen Gedanken auf. Schon 1918 aber wurde begonnen, anstelle von Zaren Denkmälern Monumente für Revolutionäre, Dichter, Philosophen und Wissenschaftler zu errichten. 1918 und 1919 wurden in Moskau und Petrograd 40 Denkmäler eingeweiht. Da es meist Gipsmodelle waren, sind die wenigsten erhalten. Wie politisch akzentuiert diese revolutionäre Monumentalpropaganda war, ersieht man daraus, daß in der Nacht zum 7. November, dem ersten Jahrestag der Revolution, das Denkmal für Maximilian Robespierre von Kontierrevolutionären gesprengt wurde. Zum 1. Mai und zum 7. November 1918 entwarfen Maler aller Stilrichtungen Projekte für die Ausgestaltung von Straßen, Brücken und Plätzen der Großstädte. Im August 1918 erschienen die ersten sowjetischen Plakate, denen bis Ende 1921 etwa 4000 folgten.

Wassili Kamenski

DEKRET

ÜBER DIE ZAUNLITERATUR
ÜBER DIE STRASSENMALEREI
ÜBER BALKONS MIT MUSIK
ÜBER KARNEVALE DER KÜNSTE

Na, los jetzt, ihr jungen Talente,
ihr Musiker, Maler, Poeten,
auf krepelt die Hemden, die roten,
die Kants und die Tolstois – gewesen!
Jetzt heißt es: DAS EIGENE KÖPFCHEN!

Laßt uns alle leeren Zäune,
die Dächer, Trottoire, Fassaden
zum Ruhme der Freiheit bemalen,
wie einst, weitberühmt, Kathedralen
emporschossen unter Schlägen, genialen,
der Wunder der KUNST, der JUGEND.

Nur keine Angst vor den Mühen:
Laßt alles, was blühen will, blühen!

Ihr DICHTER, nehmt nun die Pinsel,
die Zettel mit euren Gedichten,

klebt an auf den Straßen mit Leitern
die Wahrheit, des Lebens Geschichten,
empfangt sie wie eine Geliebte,
unsre VERKÜNDIGERIN!

Ihr MALER, ihr GROSSEN BURLJUKS,
die Häuser schlägt an karnevalistisch,
mit leuchtenden Bildern, artistisch,
bemalt Wände, Vitrinen und Treppen.
Gebündelt Plakate schleppen
sollt ihr auf Straßen und Plätze.

Ihr MUSIKER mit Postamenten,
gebt aus die Gesetze, die Noten,
steigt mit euren Instrumenten
dem Volke zu spieln auf Balkone!

Das Leben, jetzt richtet es ein,
ein fröhliches Ungebundensein,
windgeloct, sonnenumweht,
ähnlich sei es dem Lied
unserer SCHÖPFER-FREIHEIT,
dem weisen Liede der Arbeit.

Denn einfach und klar ist die SACHE:
ARBEITSTAGE sind sechs - und ICH
schlage nun vor: man mache
UMZÜGE UND KARNEVALE
an FEIERTAGEN, besingend
die REVOLUTION DES GEISTES,
die weltenwendende, weite.

Am 29. Dezember 1920 beschloß der VIII. Gesamtrussische Sowjetkongreß den von der Staatlichen Kommission zur Elektrifizierung Rußlands (GOELRO) vorgeschlagenen Plan - das „zweite Parteiprogramm“, wie Lenin sagte, denn: „Kommunismus heißt Sowjetmacht plus Elektrifizierung des ganzen Landes.“

Wladimir Majakowski

Die Frage der Elektrifizierung steht auf der Tagesordnung des Kongresses. Wir befinden uns an einem sehr wichtigen Wendepunkt: Von der Tribüne der Gesamtrussischen Kongresse werden fortan nicht nur Politiker, sondern auch Ingenieure sprechen.

Aus der Rede des Genossen Lenin auf dem VIII. Sowjetkongreß

1. Wir haben zu Häupten der Welt diese Wahrheit entzündet.
2. Umlauf dieser Wahrheit hat den gesamten Erdkreis umründet.
3. Heute tun diese Lichter uns not.
4. Oh, daß ihre Leuchtkraft ganz Rußland umloht!

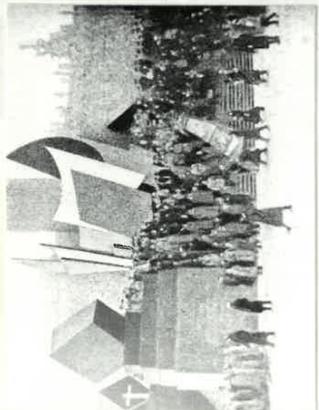


Abb. 10

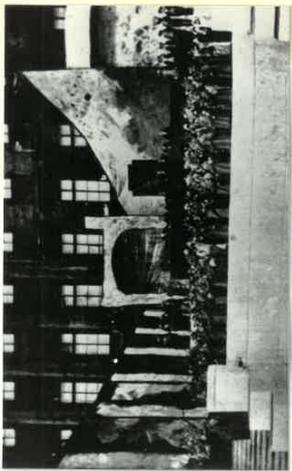


Abb. 11

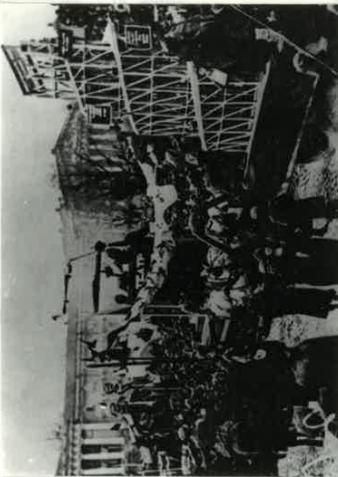


Abb. 12



Abb. 13

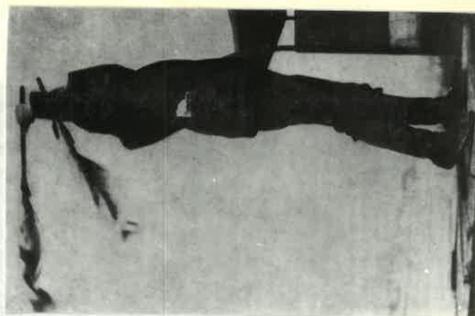


Abb. 14

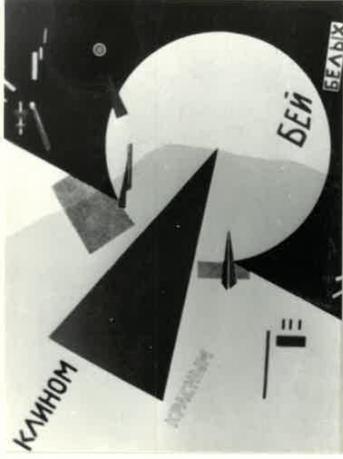


Abb. 15



Abb. 17



Abb. 16



Abb. 19

Am 22. Februar 1921 billigte der Rat der Volkskommissare die Gründung der Staatlichen Plankommission, deren Vorsitz der Energetiker Krschistanowski, der Übersetzer der „Warschawjanka“, übernahm. Die Arbeiten an der Wirtschaftsprognose begannen. Lenin wies in mehreren drastischen Briefen an Krschistanowski auf die Dringlichkeit der laufenden Angelegenheiten hin. So auch in einer Notiz vom 5. April 1921, in der es unter anderem heißt: „Brennstoff *heute*. Für das Jahr 1921. Jetzt, im Frühjahr. Sammeln von Gerümpel, Abfällen, totem Material. Sie ausnutzen *für* den Austausch gegen Getreide.“

Wladimir Majakowski

DAMIT UNS DER HUNGER NICHT AUF DIE FRIEDHÖFE BRINGT, BRAUCHT UNSERE LANDWIRTSCHAFT DRINGEND ACKERGERÄTE

1. Sammelt Metall, hunderttausend Pud!
2. Ackergeräte bekommt ihr, wenn ihr das tut!
3. Rostiges Eisen, sei es in Platten, in Stangen, in Ringen,
4. müßt ihr in unsere Sammelstellen umgehend bringen!
5. Findet im Unkraut ihr eine Spiralfeder mal,
6. bringt sie uns her! Es gibt keinen besseren Stahl!
7. Damit das Korn auf jedem Acker gedeiht,
8. brauchen wir brauchbares Gußeisen heut!
9. Damit wir dem Hunger schleunigst umdrehn das Genick,
10. bringt Blei und Zinn, wo immer ihr findet ein Stück!
11. Doch all das nur dann, wenn die tägliche Arbeit getan!
12. Schafft auch jeden Meter Eisen- und Stahldraht heran!

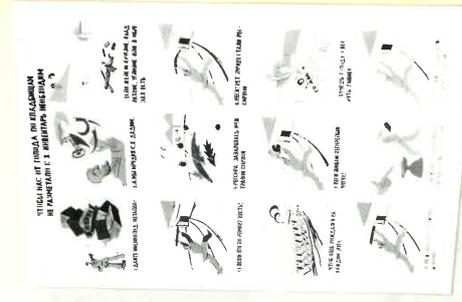


Abb. X

Abb. 18



Abb. 20

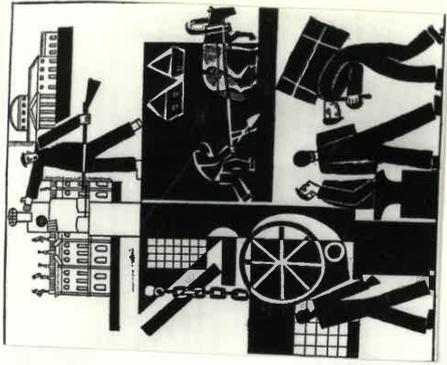


Abb. 21



Abb. 22



Abb. 23



Abb. 24



Abb. 25

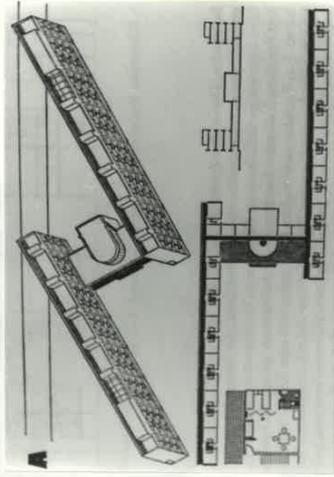


Abb. 26

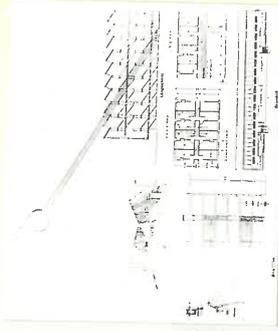


Abb. 27

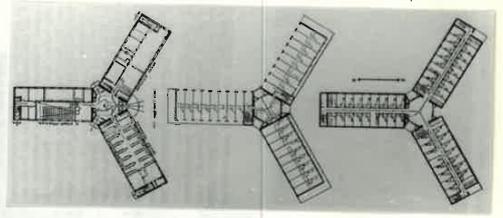


Abb. 28

Abb. 29

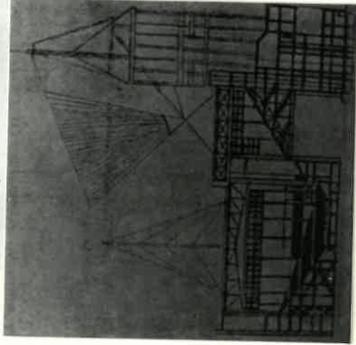


Abb. 30

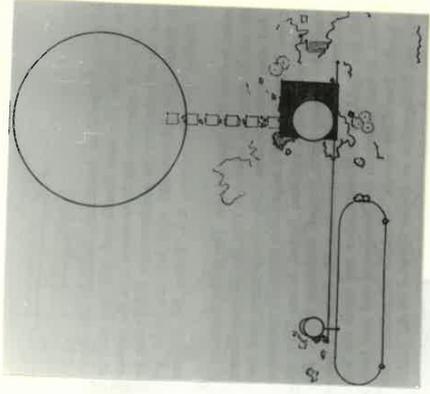


Abb. 32

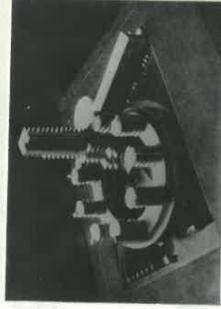


Abb. 31

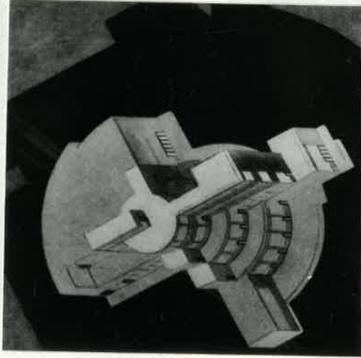


Abb. 33



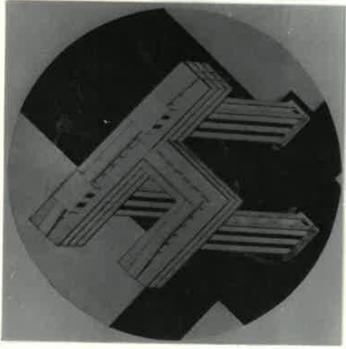


Abb. 34

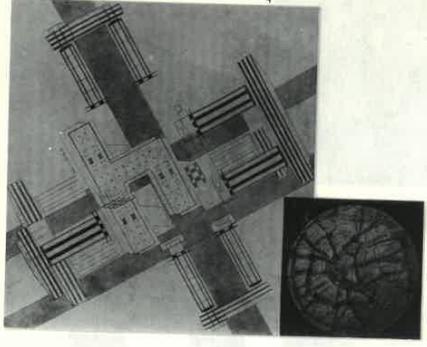


Abb. 35

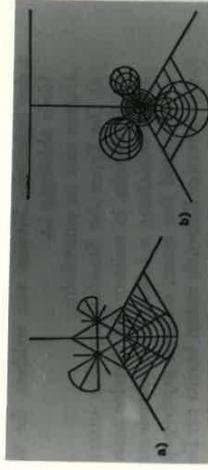


Abb. 36

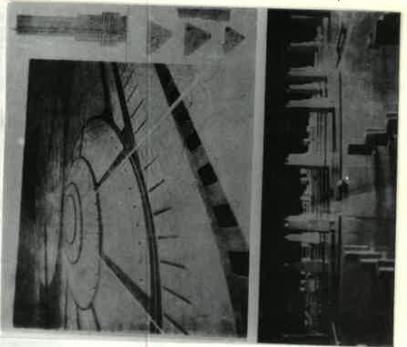
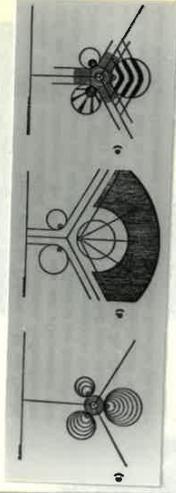


Abb. 37

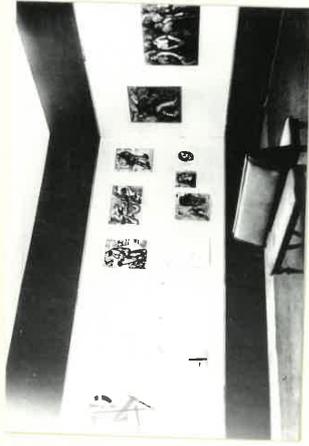


Abb. 38

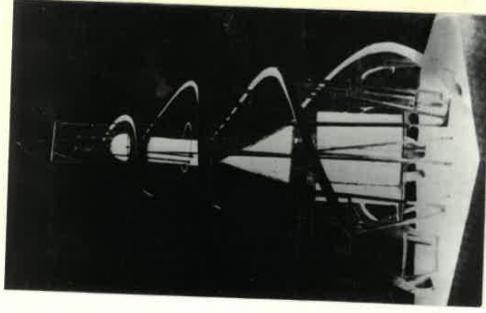


Abb. 39

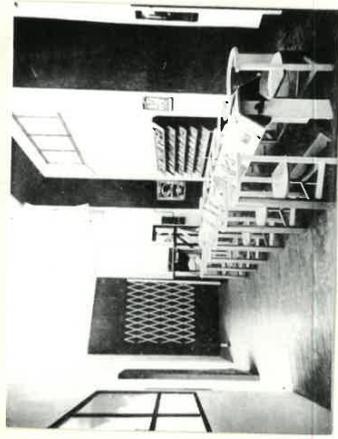


Abb. 40

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- Abb. 10 : Nathan ALPMANN, Tribüne an der Alexandersäule, Revolutionsfeiern, Leningrad 1918
- 11 : Revolutionsfeiern, Leningrad 1918
- 12 : Ein vereinfachtes Modell des Monuments der III. Internationale von V. E. TATLIN bei einer Massendemonstration, Leningrad 1927
- 13 : Sinfonien mit Fabriksirenen und Dampfpeifen
- 14 : Einer der Dirigenten, die von hohen Häusern aus Einsätze und Intonation der Sirenen- und Dampfpeifenkonzerte steuerten
- 15 : EL LISSITZKY, Mit dem roten Keil schlage die Weisen, Witebsk 1920
- 16 : Dmitri MOOR, 1. Mai - gesamtrossischer Subbotnik, Moskau 1920
- 17 : Dmitri MOOR, Hilf!, Moskau 1921
- 18 : Wladimir MAJAKOWSKI, Damit uns der Hunger nicht auf die Friedhöfe bringt, Moskau 1921
- 19 : A. K. GASTEV, Nehmen wir den Sturm der Revolution Sowjetrußlands, vereinigen wir ihn mit dem Puls des amerikanischen Lebens und arbeiten wir exakt wie ein Chronometer!
- 20 : Wladimir MAJAKOWSKI, "BOW" - "Kampfbund der Spötter", Umschlagbild, April 1921
- 21 : KRINSKIJ, Aufruf zur kollektiven wissenschaftlichen Organisation der Arbeit
- 22 : Marc CHAGALL, Friede den Hütten, Krieg den Palästen! Witebsk 1918/19
- 23 : Der Agitationszug "Der rote Kosake"
- 24 : S. SENKIN, Plakat "Straßenbau", Ausstellung "Photomontage", Berlin 1931
- 25 : EL LISSITZKY, Katalog der sowjetischen Präsentation auf der internationalen Presseausstellung Cologne 1930

- Abb. 26 : Baukomitee des Ökonomierates der R.S.F.S.R.,
Wohnhauskommune
- 27 : Baukomitee des Ökonomierates der R.S.F.S.R.,
Wohnhauskommune
- 28 : K. JWANOW, F. TJACHIN, P. SMOLIN (Institut der
Zivilingenieure), Wohnhauskommune
- 29 : Gebrüder WJESNIN, Palais der Arbeit, 1923
- 30 : J. LEONIDOW, Klubanlage
- 31 : I. LAWZOW, Klub für das Zentrum einer Siedlung
- 32 : A. SILTSCHENKO, Bürobau der Zentralen Industrie-
verwaltung
- 33 : J. LEONIDOW, Bürobau der Union der Konsumgenossen-
schaften
- 34 : E. LISSITZKY, Der Wolkenbügel, 1924
- 35 : E. LISSITZKY, Der Wolkenbügel; Moskau, Stadtzentrum
mit dem Wolkenbügel am ersten Ring
- 36 : T. WARENZOW (Wohutein), Schemata zum Entwurf einer
Zukunftsstadt
- 37 : T. WARENZOW, Zukunftsstadt
- 38 : Berliner Kunstausstellung 1927
- 39 : V. E. TATLIN, Monument der III. Internationale,
Modell
- 40 : Alexander ROTTSCHENKO, Einrichtung eines Arbeiter-
klubs

ANMERKUNGEN

- 1 Friedrich ENGELS, Das Begräbnis von Karl Marx.
In: Karl Marx/Friedrich Engels, Über Kunst und Literatur, Berlin 1967 (künftig: MEKL, Bd. I, S. 15)
- 2 Um hier einem weitverbreiteten Mißverständnis vorzubeugen: Es ist aber nicht so, "daß die ökonomische Lage U r s a c h e , a l l e i n a k t i v i s t und alles andere passive Wirkung. Sondern es ist eine Wechselwirkung auf Grundlage der i n l e t z t e r I n s t a n z , s t e t s s i c h d u r c h s e t z e n d e n ö k o n o m i s c h e n Notwendigkeit." (Friedrich ENGELS an W. Borgius in Breslau; London, 25. Januar 1894. In: MEKL, Bd. I, S. 95) Es wäre deshalb auch eine zu rohe Simplifizierung, jeden Kunst-Stil auf eine Regung der jeweiligen ökonomischen Strukturen zurückzuführen.
- 3 Karl MARX, Zur Kritik der Politischen Ökonomie, Vorwort.
In: Karl Marx/Friedrich Engels, Werke, Hrgg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Berlin 1956ff. (künftig: MEW), Band 13, S. 8
- 4 Nach MARX/ENGELS darf man das äußere Merkmal der proletarischen Diktatur in der Aufhebung der Gewaltenteilung sehen. Die Diktatur des Proletariats soll sich aber von jeder anderen Zwangsherrschaft durch folgende Besonderheiten unterscheiden:
1. Sie ist, zum ersten Mal in der Geschichte, Herrschaft der Mehrheit der Gesellschaft über eine Minderheit.
2. Sie ist zum ersten Mal Herrschaft der arbeitenden Klasse über die aneignende, dient also nicht mehr einer politischen Sicherung wirtschaftlicher Ausbeutungsverhältnisse.
3. Sie hat eine ganz bestimmte und geschichtlich begrenzte Aufgabe und entfällt daher, wenn die Aufgabe gelöst ist.
- 5 Georg LUKACS, Organisation und Partei, Raubdruck, o.o. o.J., S. 75
- 6 Daß es mit der Vergesellschaftung der Produktionsmittel allein nicht getan ist, zeigt uns die Situation der osteuropäischen sozialistischen Länder. Die Entfremdung existiert dort sehr wohl noch. Sowohl jene, noch nicht überwundene Überbleibsel der Vergangenheit ist, wie auch jene, die sich organischer, bleibender mit den verhältnissen

der neuen Gesellschaftsordnung verbindet. Das Übel besteht aber nicht darin, daß im Sozialismus Entfremdung existiert, es beginnt erst, wenn sie nicht bewußt bekämpft wird. Die Überlegenheit der sozialistischen Ordnung über die kapitalistische kann deshalb nicht daran dokumentiert werden, daß sie eine von Entfremdung freie ist, sondern darauf, daß es im Sozialismus bessere Bedingungen gibt, sie bewußt zu bekämpfen. (Vgl. Arnold KÜNZLI, Das entfremdete Paradies. Der Kommunismus auf dem Weg zur Wirklichkeit, Wien 1963 und Adam SCHAFF, Marxismus und das menschliche Individuum, Reinbek bei Hamburg 1970)

- 7 Sigmund FREUD, Massenpsychologie und Ich-Analyse, Frankfurt am Main und Hamburg 1967, S. 92
- 8 Ebd.
- 9 op. cit., S. 93
- 10 op. cit., S. 92
- 11 Ernst FISCHER, Über die Notwendigkeit der Kunst, Dresden 1959, S. 42
- 12 Friedrich ENGELS an Florence Wischnewetzky in New York; London 28. Dezember 1886. In: Karl Marx/Friedrich Engels, Ausgewählte Briefe, Berlin 1953, S. 475
- 13 Kritische Kritik war die ironische Benennung, die Marx und Engels den Junghegelianern Bruno Bauer, Faucher, Jungnitz und Zychlinski anhängten. Vor allem Bauer denunzierte in der "Allgemeinen Literaturzeitung" jene historischen Ereignisse, die Massenbewegungen produziert hatten, mit der Begründung, daß die geschichtlichen Strebungen der Massen nur auf materielle Lebensinteressen gerichtet seien; dem gegenüber stellten sie das Ideal des sich über die Massen und deren materielle Interessen erhebende denkende Individuum gegenüber. (Vgl. Marxismus und Literatur, Band I, Hrg. von Fritz J. Raddatz, Reinbek bei Hamburg 1969, S. 8ff.)
- 14 MEW, Bd. 2, S. 209
- 15 ENGELS an Margaret Harkness in London; London, Anfang April 1888 (Entwurf). In: MEKL, S. 157
- 16 Margaret Harkness veröffentlichte ihren Roman unter dem Pseudonym John Law im Jahre 1887. Da Engels diese Erzählung auch für die sozialistische Propaganda in Deutschland für wichtig hielt, empfahl er sie Wilhelm Eichhoff zur Übersetzung

- 17 Ferdinand LASSALLE an Marx in London; Berlin, 6. März 1859. In: MEKL, Bd. I, S. 181
- 18 Karl MARX an Ferdinand Lassalle in Berlin; London, 19. April 1859. In: MEKL, Bd. I, S. 181
- 19 Ebd., S. 180
- 20 Ebd., S. 181
- 21 Leider gibt es keine Replik von MARX auf Lassalles langen Brief, außer einer kurzen ironischen Notiz in einem Brief an Engels, in der er sich über den "Wald an enggeschriebenen Seiten" lustig macht und über die Zumutung, "unter diesen welthistorischen Umständen das zu lesen." (MARX an Engels in Manchester; London, 10. Juni 1859. In: MEKL, Bd. I, S. 217)
- 22 Nach MARX sollte die proletarische Revolution folgende Erwartungen erfüllen:
1. Die Erhebung des Proletariats wird herbeigeführt durch äußerste Zuspitzung der Klassenlage des Proletariats.
2. Die Aneignung der Staatsmacht wird gewaltsam geschehen.
3. Sie vollzieht sich in den wirtschaftlich fortgeschrittensten Ländern, und hierbei
4. in mehreren Ländern zugleich.
- 23 Wladimir Iljitsch LENIN, Werke, Bd. 31, Berlin 1959, S. 5f.
- 24 Die Produktionsmittel wurden zwar vergesellschaftet, doch die unentwickelten Produktivkräfte waren der Grund, die "Neue ökonomische Politik" mit ihren kapitalistischen Elementen einzuführen und damit das Dilemma zu provozieren, daß ein zahlenmäßig zu schwaches Proletariat nicht in der Lage war, die an es gestellten Anforderungen zu erfüllen. MARX hatte dies prophezeit, als er postuliert, daß eine soziale Revolution nur bei höchstentwickelten Produktivkräften durchführbar sein; denn ohne sie würde der Mangel zwar gerecht verteilt, doch es müßte "der Streit um das Notwendige wieder beginnen und die ganze alte Scheiße sich herstellen". (MEW, Bd. 3, S. 35)
- 25 Vgl. Paul SERING, Jenseits des Kapitalismus. Ein Beitrag zur sozialistischen Neuorientierung, Nürnberg 1948, S. 160ff.
- 26 Vgl. MEW, Bd. 4, S. 480
- 27 Vgl. Gerhart SCHULZE-GÄVERNITZ, Volkswirtschaftliche Studien in Rußland, Leipzig 1899

- 28 Zitiert nach Werner HOFMANN, Ideengeschichte der sozialen Bewegung des 19. und 20. Jahrhunderts, Berlin 1970, S. 200
- 29 Vgl. Leo TROTZKI, Geschichte der russischen Revolution, Berlin 1960, S. 27ff.
- 30 Wladimir Iljitsch LENIN, Referat über das Abberufungsrecht in der Sitzung des Gesamtrussischen Zentralexekutivkomitees, 21. November (4. Dezember) 1917. In: W.I. LENIN, Über die sozialistische Demokratie, Moskau o.J., S. 33ff.
- 31 Anatoli LUNATSCHARSKI, Die Kulturaufgaben der Arbeiterklasse, Frankfurt am Main 1971, S. 7
- 32 P.M. KERSCHENCEW, Die Schaffung des proletarischen Theaters. In: Proletarische Kulturrevolution in Sowjetrußland (1917-1921), Hrsg. von Richard Lorenz, München 1969 (künftig: LORENZ), S. 113
- 33 V.T. KIRILLOW, Wir. In: LORENZ, S. 78
- 34 Wladimir Iljitsch LENIN, Werke, Band 29, Berlin 1921, S. 55
- 35 Ebd.
- 36 PROLETKULT (russisch: Proletkul't) ist die Abkürzung für proletarskaja kul'tura = proletarische Kultur
- 37 Wladimir Iljitsch LENIN, Werke, Bd. 36, Berlin 1962, S. 522
- 38 Wladimir Iljitsch LENIN, Werke, Bd. 33, Berlin 1962, S. 474
- 39 Vgl. Leo TROTZKI, Die Kunst der Revolution und die sozialistische Kunst. In: Marxismus und Literatur, Bd. I, S. 360
- 40 Nikolai BUCHARIN, Proletarische Revolution und Kultur, Frankfurt am Main 1971, S. 16
- 41 Vgl. Peter KNIRSCH, Die ökonomischen Anschauungen Nikolai Bucharins, Berlin 1959
- 42 BUCHARIN, op. cit., S. 57f.
- 43 Ebd.
- 44 op. cit., S. 56
- 45 Anatoli LUNATSCHARSKI, Die Revolution und die Kunst, Dresden 1962, S. 27
- 46 Ebd.
- 47 Ebd.
- 48 Anatoli LUNATSCHARSKI, Das Erbe, Dresden 1965

- 49 Die Tschastuschka war die am meisten verwendete Gattung der folkloristischen russischen Lyrik. Ein meist vierzeiliges Liedchen, das wegen seiner genreharten Momentaufnahmen als mündliches Kino bezeichnet wurde. Es hatte sich - auf ältere Quellen zurückgehend - in seiner Spezifik nach der Abschaffung der Leibeigenschaft herausgebildet, war offen für die Improvisation und daher besonders geeignet, soziale Tendenzen aufzunehmen.
- 50 Vgl. Nadeschda MANDELSTAM, Das Jahrhundert der Wölfe, Frankfurt am Main 1971
- 51 Vgl. Links! Links! Eine Chronik in Vers und Plakat 1917-1921, Hrsg. von Franz Wierau, Berlin 1970
- 52 Zitiert nach Eberhard STENEBERG, Russische Kunst Berlin 1919-1932, Berlin 1969, S. 40f.
- 53 Vgl. Camilla GRAY, The Great Experiment: Russian Art 1863-1922, London 1962, S. 232 f.
- 54 P.M. KERSCHEW, Die Schaffung des proletarischen Theaters. In: LORENZ, S. 110
- 55 Daß die politische Plakatkunst figurativ bleiben muß, um verständlich zu sein, zeigt die Informationstheorie. Danach sind 32 Zeichen (= 160 bit/s) das Maximum an wahrnehmbarer Information, die der Mensch nach einer Sekunde Informationszeit gleichzeitig im Bewußtsein behalten kann. Bei größerem Angebot wird der Mensch frustriert, weil er diese Situation nicht meistern kann. (Umgekehrt beginnt unterhalb von 3 Zeichen = 16 bit/s der Bereich der Langeweile, weil es an genügend Information mangelt. Im übrigen ist bekannt, daß der menschliche Gedächtnis-Speicher als Erinnerung nur rund 0,7 bit/s an neuem Zeichen-Vorrat aufnehmen kann. Der Plakat-künstler, der sich aus Propagandagründen an die Masse wenden, ist also gezwungen, an den Zeichen-Vorrat dieser Masse anzuknüpfen, er muß mit der Assoziationswelt der Masse arbeiten, also mit jenen Bildern, Zeichen und Gefühlen, die in jenem Gedächtnis optisch gespeichert sind. Das politische Plakat ist also abhängig von Hinzugelernten und kann daher nur in dem Maß nicht-figurativ werden, wie die Erziehung und Bildung der Masse zunimmt. Daß die gegenständliche Kunst das politische Plakat beherrscht, liegt also nicht am "Sender", dem Künstler, sondern am "Empfänger", dem Volk.
- 56 P.M. KERSCHEW, Sozialer Kampf und Film. In: LORENZ, S. 152f.
- 57 Vgl. Jay LEYDA, Kino, A History of the Russian and Soviet Film, London 1960, S. 67ff.

- 58 Eberhard STENEBERG, Russische Kunst Berlin 1919-1932, Berlin 1969, S. 43
- 59 Zitiert nach STENEBERG, op. cit., S. 44
- 60 Wilm STEIN, Versuch "sozialistischer Städte". In: El LISSITZKY, Rußland: Architektur für eine Weltrevolution, Berlin, Frankfurt am Main und Wien 1965 (künftig: LISSITZKY)
- 61 "s gibt keine Beweise für die bürgerliche Auffassung, wonach der Stadtbewohner neben seinen im Laufe der Lebensgeschichte geknüpften Bekanntschaften nicht auch noch zu freundschaftlichen Kontakten in der Nachbarschaft bereit wäre. Aus der Situation des großbürgerlichen Wohnstils - die Villa im Park hinter dem schmiedeeisernen Tor schafft Sozialdistanz, die Prestige zu signalisieren hat - läßt sich das Sozialverhalten der idiosynkratischen Abneigung gegen Nahkontakte im Wohnraum nicht erklären; daß diese kontaktsvermeidende Haltung als freiwillige Entscheidung angesehen werden kann, ist widerlegt. Weil der Isolationismus zur Gewohnheit geworden ist, entgeht es manchen Forschern, die sich auf die Ergebnisse von Befragungen stützen, daß sie es mit Selbsttäuschungen zu tun haben. (Vgl. Alexander WITSCHERLICH, Die Unwirklichkeit unserer Städte, Anstiftung zum Unfrieden, Frankfurt am Main 1965, S. 68ff.)
- 62 LISSITZKY, op. cit.
- 63 LISSITZKY, S. 25
- 64 LISSITZKY, S. 26
- 65 Ebd.
- 66 LISSITZKY, S. 27
- 67 Eine Anschauung dessen, wie sich Alexander RODTSCHENKO die Ausgestaltung eines solchen Klubraums vorstellte, liefert Abb. 40.
- 68 Vgl. LISSITZKY, S. 32ff.
- 69 LISSITZKY, S. 34
- 70 Der "freischwebende" Baukörper auf Stützen ist übrigens eine Idee, die in der französischen Revolutionsarchitektur anknüpft und akzentuiert bei Le CORBUSIER auftritt - eine diesbezügliche Verbindung mit der Bauschule WCHUTTEIN, der SILTSCHENKO angehörte scheint m.E. nicht zwingend herstellbar.
- 71 LISSITZKY, S. 39f.

- 72 M. ILJIN: Städtebauliches in Rußland. In: LISSITZKY, S. 160
- 73 Heute muß der Einsichtige erkennen, daß eine Ursache für unser verkrüppeltes Sozialverhalten nicht in der Unfähigkeit der Städteplaner als vielmehr in den bestehenden Besitzverhältnissen der Städte zu finden ist. (Vgl. MITSCHERLICH, op. cit., S. 84ff.
- 74 Wilm STEIN: Versuch "sozialistischer Städte". In: LISSITZKY, S. 166
- 75 LISSITZKY, S. 48

LITERATUR

- BEYER, Ingrid, Die Künstler und der Sozialismus, Berlin 1963
- BRECHT, Bertold, Schriften zur Literatur und Kunst 3, Frankfurt am Main 1967
- , Über Realismus, Hrsg. von Werner Hecht, Frankfurt am Main 1971
- BUCHARIN, Nikolai, Proletarische Revolution und Kultur, Frankfurt am Main 1971
- DUWAKIN, Wiktor, Kostafenster. Majakowski als Dichter und bildender Künstler, Dresden 1967
- SICHENBAUM, Boris, Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur, Frankfurt am Main 1965
- ELAGIN, Juri, Kunst und Künstler im Sowjetstaat, Frankfurt am Main und Hamburg 1961
- FISCHER, Ernst, Von der Notwendigkeit der Kunst, Dresden 1959
- FREUD, Sigmund, Massenpsychologie und Ich-Analyse, Frankfurt am Main und Hamburg 1967
- Fünfzig Jahre Große Sozialistische Oktoberrevolution. Thesen des Zentralkomitees der KPdSU, Moskau 1967
- GRAY, Camilla, The Great Experiment: Russian Art 1863-1922, London 1962
- HOFMANN, Werner, Ideengeschichte der sozialen Bewegung des 19. und 20. Jahrhunderts, Berlin 1970
- In letzter Stunde. In: Schriften deutscher Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts, Hrsg. von Diether Schmidt, Dresden 1964
- KAMIRSCH, Peter, Die ökonomischen Anschauungen Nikolai Bucharins, Berlin 1959
- Kunst der Revolution, Hrsg. von Dugald Sterner, Köln und Berlin 1970
- Kunst ist Revolution oder Der Künstler in der Konsumgesellschaft, Köln 1969
- KUNZLI, Arnold, Das entfremdete Paradies. Der Kommunismus auf dem Weg zur Wirklichkeit, Wien 1963

- LENIN, Wladimir Iljitsch, Über sozialistische Demokratie, Moskau o.J.
- , Werke, Berlin 1962
- , Werke, Band 29, Berlin 1921
- LEYDA, Jay, Kino. A History of the Russian an Soviet Film, London 1960
- Links! Links! Links! Eine Chronik in Vers und Plakat 1917-1921, Hrsg. von Fritz Mierau, Berlin 1970
- LISITZKY, El, Rußland: Architektur für eine Weltrevolution, Berlin, Frankfurt am Main und Wien 1965
- LUKÁCS, Georg, Lenin und die Frage der Kultur, Budapest 1946
- , Organisation und Partei, Rautdruck o.O. o.J.
- LUNATSCHARSKI, Anatoli, Das Erbe, Dresden 1965
- , Die Kulturaufgaben der Arbeiterklasse, Frankfurt am Main 1971
- , Die Revolution und die Kunst, Dresden 1962
- MAHDELSAM, Gadeschda, Das Jahrhundert der Wölfe, Frankfurt am Main 1971
- Manifeste Manifeste. In: Schriften deutscher Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts, Hrsg. von Diether Schmidt, Dresden o.J.
- MARX, Karl und ENGELS, Friedrich, Über Kunst und Literatur, Berlin 1967
- , Werke, Hrsg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Berlin 1956ff.
- Marxismus und Literatur. Eine Dokumentation in drei Bänden, Hrsg. von Fritz J. Raddatz, Reinbek bei Hamburg 1969
- MITSCHERLICH, Alexander, Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden, Frankfurt am Main 1965
- PENNERS, Louis F., Kunst und Revolte, Köln 1968
- Proletarische Kulturrevolution in Sowjetrußland (1917-1921), Hrsg. von Richard Lorenz, München 1969
- SCHAFF, Adam, Marxismus und das menschliche Individuum, Reinbek bei Hamburg 1970
- SCHNACK, Friedrich, Die Welt der Arbeit in der Kunst, Stuttgart 1965

SCHULZE-GAVERNIETZ, Gerhart, Volkswirtschaftliche Studien in
Rußland, Leipzig 1899

SEGHERS, Anna, Glauben an Irdisches, Leipzig 1969

SERING, Paul, Jenseits des Kapitalismus. Ein Beitrag zur so-
zialistischen Neuorientierung, Nürnberg 1948

STENEBERG, Eberhard, Russische Kunst Berlin 1919-1932, Berlin 1969

WROTZKI, Leo, Geschichte der russischen Revolution, Berlin 1960

-, Literatur und Revolution, Berlin 1968

Fotomontage in der UdSSR, Ausstellungskatalog der Staatlichen
Kunstabibliothek, Berlin 1931

Kunst und Politik, Ausstellungskatalog des Radischen Kunstvereins
Karlsruhe, 1970

Vladimir Tatlin, Ausstellungskatalog des Modern Museum Stockholm,
1968

Inhalt

Vorwort	Seite 2
ÜBER DIE BEFREIUNG DER KUNST	3
SOZIALISTISCHER REALISMUS ?	16
DIE GESELLSCHAFTLICHE LAGE VOR DER OKTOBERREVOLUTION	22
PROLETARISCHE KULTURREVOLUTION	26
Lyrik	34
Theater	40
Musik	44
Plakat	45
FILM und FOTO	50
ARCHITEKTUR	54
ABBILDUNGEN	64
ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS	80
ANMERKUNGEN	82
LITERATUR	89

Ich erkläre, daß ich diese Arbeit selbst verfaßt
und außer den angegebenen Quellen keine Hilfsmit-
tel verwendet habe.

Wien, 1. August 1971

Walter Stach