

Hochkultur für das Volk?

Literatur, Kunst und Musik in der Sowjetunion
aus kulturgeschichtlicher Perspektive



Schriften des Historischen Kollegs

Herausgegeben von Martin Schulze Wessel

Kolloquien

97

Hochkultur für das Volk?

Literatur, Kunst und Musik in der Sowjetunion
aus kulturgeschichtlicher Perspektive

Herausgegeben von
Igor Narskij

Redaktion: Jörn Retterath

DE GRUYTER
OLDENBOURG

Schriften des Historischen Kollegs

herausgegeben von
Martin Schulze Wessel
in Verbindung mit

Georg Brun, Thomas O. Höllmann, Hartmut Leppin, Susanne Lepsius, Bernhard Löffler,
Frank Rexroth, Willibald Steinmetz und Gerrit Walther

Das Historische Kolleg fördert im Bereich der historisch orientierten Wissenschaften Gelehrte, die sich durch herausragende Leistungen in Forschung und Lehre ausgewiesen haben. Es vergibt zu diesem Zweck jährlich bis zu drei Forschungsstipendien und bis zu drei Förderstipendien sowie alle drei Jahre den „Preis des Historischen Kollegs“.

Die Forschungsstipendien, deren Verleihung zugleich eine Auszeichnung für die bisherigen Leistungen darstellt, sollen den berufenen Wissenschaftlern während eines Kollegjahres die Möglichkeit bieten, frei von anderen Verpflichtungen eine größere Arbeit abzuschließen. Professor Dr. Igor Narskij (Tscheljabinsk/Russland) war – zusammen mit Professor Dr. Harald Müller (Aachen), Dr. Peter Kramper (London/UK) und Juniorprofessor Dr. Barbara Schlieben (Berlin) – Stipendiat des Historischen Kollegs im Kollegjahr 2014/2015. Den Obliegenheiten der Stipendiaten gemäß hat Igor Narskij aus seinem Arbeitsbereich ein Kolloquium zum Thema „Hochkultur in der Sowjetunion und in ihren Nachfolgestaaten im 20. Jahrhundert in kulturgeschichtlicher Perspektive“ vom 7. bis 9. Mai 2015 im Historischen Kolleg gehalten. Zur Durchführung des internationalen Kolloquiums sowie zur Übersetzung der russischsprachigen Sammelbandbeiträge trug die großzügige finanzielle Unterstützung seitens der Fritz Thyssen Stiftung bei. Die Ergebnisse des Kolloquiums werden in diesem Band veröffentlicht.

Das Historische Kolleg wird seit dem Kollegjahr 2000/2001 – im Sinne einer Public-private-Partnership – in seiner Grundausstattung vom Freistaat Bayern finanziert, die Mittel für die Stipendien kamen bislang unter anderem von der Fritz Thyssen Stiftung, dem Stiftungsfonds Deutsche Bank, der Gerda Henkel Stiftung und dem Stifterverband für die Deutsche Wissenschaft. Träger des Historischen Kollegs, das vom Stiftungsfonds Deutsche Bank und vom Stifterverband errichtet und zunächst allein finanziert wurde, ist die „Stiftung zur Förderung der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften und des Historischen Kollegs“.

Igor Narskij wurde im Kollegjahr 2014/2015 von der Fritz Thyssen Stiftung gefördert.

www.historischeskolleg.de

Kaulbachstraße 15, D-80539 München

Tel.: +49 (0) 89 2866 380

Fax: +49 (0) 89 2866 3863

E-Mail: joern.retterath@historischeskolleg.de

ISBN 978-3-11-055649-0

e-ISBN (PDF) 978-3-11-056130-2

e-ISBN (EPUB) 978-3-11-055867-8

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://portal.dnb.de> abrufbar.

© 2018 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Coverbild: Das Moskauer Bolschoi-Theater mit Porträts von Lenin und Stalin anlässlich der Feierlichkeiten zu 800 Jahre Moskau, 1947; Robert Capa © International Center of Photography/Magnum Photos/Agentur Focus.

Druck und Bindung: Hubert & Co. GmbH, Göttingen

☼ Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

www.degruyter.com

Inhalt

Vorwort	IX
---------------	----

Verzeichnis der Abkürzungen	XVII
-----------------------------------	------

Kulturelle Prägungen

Dietrich Beyrau

„Wir reiten zum Grab von Rosa [Luxemburg]“ – Utopien in Russland seit 1900	3
--	---

Boris Kolonickij

Kunst und Kultur zur Zeit des Ersten Weltkriegs in Russland und das kulturelle Kriegsgedächtnis	29
---	----

Nikolaus Katzer

Wem gehört Babel? „Rote Reiter“ in der sowjetischen Kultur	53
--	----

Kulturideale

Galina Yankovskaya

Egalitäre Ideale und korporative Interessen der bildenden Künstler im Zarenreich und in der Sowjetunion auf den Tagesordnungen der Künstlerkongresse von 1894 bis 1957	85
--	----

Dorothea Redepenning

„Lernen von den Klassikern“. Bolschewistisches Kulturverständnis und die Konsequenzen für die ernste Musik in der Sowjetunion	103
---	-----

Kulturpolitik

Alexander Fokin

Kulturangelegenheiten auf den KPdSU-Parteitag der 1960er und 1970er Jahre	117
---	-----

Igor Narskij

Hat die Partei das Volk tanzen gelehrt? Kulturpolitik und Amateurtanz
in der UdSSR 137

Kulturtransfer

Ivan Sablin/Alexander Wolkow/Darja Dobatkina

Vom Orientalismus zur Transkulturalität: Asien in der klassischen Musik
zur Sowjetzeit 159

Elena Korowin

Kulturtransfer während der Perestroika. Vorhang auf für eine neue
russische Ästhetik 175

Kulturvermittlung

Kirsten Bönker

Das sowjetische Fernsehen und die Neujustierung kultureller Grenzen
in den 1950er und 1960er Jahren 193

Zinaida Vasilyeva

Der unauffällige Staat: Die Infrastruktur der Amateurverbände in der
Zeit des Spätsozialismus 213

Kulturrezeption

Stefan Weiss

Überhöht und unterworfen: Das sowjetische Musikpublikum. 237

Boris Belge

Neue Musik als europäischer Erfahrungsraum. Die Rezeption zeitgenös-
sischer Komposition in der Sowjetunion und in Westeuropa (1953–1991) ... 253

Alternativkultur – das Beispiel Jazz

Michel Abeßer

Stümperei kultivieren – Sowjetischer Jazz und musikalische Schatten-
wirtschaft nach 1953 267

Rüdiger Ritter

Die Etablierung des Jazz in der sowjetischen Gesellschaft der 1960er Jahre	287
Kurzbiografien der Autorinnen und Autoren	305
Personenregister	309

Vorwort

Der Sammelband ist Ergebnis eines internationalen Kolloquiums, das unter dem Titel „Hochkultur in der Sowjetunion und in ihren Nachfolgestaaten im 20. Jahrhundert in kulturgeschichtlicher Perspektive“ vom 7. bis 9. Mai 2015 unter Teilnahme von Historikern und Musikwissenschaftlern aus Deutschland, Russland und der Schweiz am Historischen Kolleg (München) stattfand. Meine Ausgangsgedanken und -intentionen als Organisator des Kolloquiums sowie als Herausgeber des Sammelbandes lassen sich verkürzt wie folgt formulieren: Die Neuere Kulturgeschichte hat in den vergangenen Jahrzehnten neue Themen und Fragestellungen erschlossen – Alltag und Erfahrungen, Erinnerungen und Emotionen, Körperlichkeit und Gewalt, Repräsentation und Performanz. Jedoch hat die in den genannten Aspekten zum Ausdruck kommende anthropologische Fassung des Kulturbegriffs, wonach die Kultur ein vom Menschen „selbstgesponnenes Bedeutungsgewebe“ sei,¹ neben vielen Vorteilen auch den Nachteil, dass die symbolischen Komponenten *aller* menschlichen Praktiken und sozialen Produkte der Kultur zugerechnet werden. In der Tagung und im vorliegenden Sammelband wurde und wird das Objekt der Kulturforschung dagegen eingegrenzt – das Instrumentarium der Neueren Kulturgeschichte wird zur Erforschung „klassischer“ Kulturformen wie Musik, Theater, Literatur, bildende Kunst und Tanz herangezogen.

Zwar kann man nicht behaupten, dass die klassische sowjetische Literatur, Musik und bildende Kunst wenig erforscht seien, doch ist symptomatisch, dass die meisten Studien nicht von Historikern, sondern von Literatur- und Kunstwissenschaftlern stammen.² Die Methoden der Kulturgeschichte wurden zur Erforschung der sowjetischen Kultur bislang kaum genutzt. Die sowjetische Kultur insgesamt

¹ Clifford Geertz: Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt a. M. 1995, S. 9. Zu Vorteilen und Nachteilen des Kulturbegriffs der Neueren Kulturgeschichte vgl. vor allem Peter Burke: Was ist Kulturgeschichte? Frankfurt a. M. 2005, S. 45f., S. 48–50, S. 166.

² Vgl. vor allem die Standardwerke zur sowjetischen Kultur: Vladimir Paperny: Kul'tura 2. Ann Arbor 1985; Boris Groys: Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion. München 1988; Evgeny Dobrenko: The Making of the State Reader. Social and Aesthetic Contexts of the Reception of Soviet Literature. Stanford 1997; ders.: Stalinist Cinema and the Production of History: Museum of the Revolution. Edinburgh 2008; Dorothea Redepenning: Geschichte der russischen und sowjetischen Musik. Bd. 2: Das 20. Jahrhundert. Laaber 2008; Alexander Etkind: Wapped Mourning. Stories of the Undead in the Land of unburied. Stanford 2013. Zu den wenigen Werken von Historikern gehören Stefan Plaggenborg: Revolutionskultur. Menschenbilder und kulturelle Praxis in Sowjetrussland zwischen Oktoberrevolution und Stalinismus. Köln 1996; Galina Jankovskaja: Iskusstvo, den'gi i politika: chudožnik v gody pozdnego stalinizma. Perm 2007.

und der Umgang mit dem literarischen, künstlerischen sowie musikalischen Erbe insbesondere wurden im Kolloquium und werden im Sammelband als eine soziale Praktik der bewussten wie professionellen Sinnstiftung begriffen. Alltägliche, von den zeitgenössischen Akteuren oft kaum wahrgenommene Tätigkeiten und Prozesse stehen dabei im Fokus des Interesses.

Zwar wäre es reizvoll gewesen, die Kultur des gesamten sozialistischen Osteuropa aus anthropologischer Perspektive zu betrachten, ein derart umfassender Ansatz ließe sich aber im Rahmen *eines* Kolloquiums nicht sinnvoll verfolgen. Deswegen standen auf der Tagung – wie auch hier im Sammelband – die Kultur in der Sowjetunion sowie ihre Wahrnehmung im Ausland im Mittelpunkt – ein immer noch sehr weites Feld.

Als problematisch erwies sich rasch der Begriff „Hochkultur“ in Bezug auf die sowjetische Literatur und Kunst. Das liegt vor allem daran, dass in der Sowjetunion Kultur als ein monströser Monolith konstruiert wurde. Professionelle und Amateur-Kunst, Kultur der Elite und des „Volkes“, Klassik und Folklore sollten unter dem Schlagwort des „Sozialistischen Realismus“ vereinigt werden. Da der Begriff „Hochkultur“ zudem meist für die Beschreibung der entwickelten antiken Kulturen des Orients und des Mittelmeerraums genutzt wird, schien er mehreren Kolloquiumsteilnehmern auch nur schwer auf die Sowjetunion anwendbar. Auch wenn einige Autoren in ihren Beiträgen auf den Gebrauch des strittigen Begriffs verzichteten, habe ich mich als Herausgeber dazu entschieden, den Terminus „Hochkultur“ im Titel dieses Bandes und in meinen Ausführungen zu verwenden. Mit ihm soll im Weiteren die entwickelte, kanonisierte, klassische, elitäre und ernste Kultur bezeichnet werden.

Für den Sammelband wurde der provokative und paradoxe Titel „Hochkultur für das Volk? Literatur, Kunst und Musik in der Sowjetunion aus kulturgeschichtlicher Perspektive“ gewählt. Darin spiegelt sich der zentrale Widerspruch der sowjetischen Kultur: Diese bediente sich des bürgerlich-klassischen Erbes der Kultur des 18. und 19. Jahrhunderts, wollte damit aber die Bevölkerung zum Sozialismus erziehen und schuf somit letztlich eine „elitäre Kultur für das Volk“.

Aus diesen Vorüberlegungen erklärt sich die Struktur des vorliegenden Bandes. Er ist in sieben thematische Abschnitte unterteilt, die je zwei bis drei Beiträge umfassen. Thematisiert werden die Auswirkungen der historischen Umbrüche auf die Kultur, die Kulturideale und die Kulturpolitik in der Sowjetunion, die Aspekte des Kulturtransfers, der Kulturvermittlung und der Rezeption von Kultur sowie die Rolle des Jazz als Alternativkultur. Einzelne Beiträge beschäftigen sich mit dem Zusammenwirken von Hoch- und Volkskultur in der Sowjetunion.

In der Rubrik „Kulturelle Prägungen“ geht es um für die sowjetische Kultur prägende historische Ereignisse wie den Ersten Weltkrieg und die Russische Revolution. In seinen Analysen befasst sich *Dietrich Beyrau* mit den Utopien in Russland während des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts. Die utopischen Romane aus der Feder von Andrei Platonow, Alexander Tschajanow, Alexander Bogdanow, Jewgeni Samjatin, Alexei Tolstoi und Ilja Ehrenburg hätten, so Beyrau, oftmals an

reale Katastrophen wie Kriege und Revolutionen angeknüpft. Die literarischen Texte würden Hoffnungen und Ängste der Intelligenzija in einer vielfältig polarisierten Gesellschaft widerspiegeln. Die tatsächliche Wirkung der Werke auf die sowjetischen Zeitgenossen blieb jedoch gering. Der Beitrag von *Boris Kolonickij* thematisiert die maßgeblichen Einwirkungen von Belletristik und bildender Kunst auf die kollektive Erinnerung an den Ersten Weltkrieg in der Sowjetunion. Für den Umstand, dass der Erste Weltkrieg in der Sowjetunion zum „vergessenen Krieg“ wurde, wird von der Geschichtsschreibung zumeist eine gezielte (Nicht-)Erinnerungspolitik seitens der Kommunistischen Partei verantwortlich gemacht. Nach Ansicht von Kolonickij ist dies jedoch nicht zureichend. Weitere wichtige Gründe für das „Vergessen“ des Ersten Weltkriegs seien in den Besonderheiten Russlands bei der kulturellen Entwicklung und bei der patriotischen Mobilisierung zu suchen, sowie in den spezifischen künstlerischen und gesellschaftlichen Einstellungen, die in den Werken der Schriftsteller und bildenden Künstler zum Ausdruck kamen. *Nikolaus Katzer* interpretiert den Roman „Die Reiterarmee“ von Isaak Babel als Objekt einer Enteignung des Autors und als Gegenstand politischer Manipulationen. Katzer untersucht, wie das Motiv des „roten Reiters“ mittels einer genuin „sowjetischen Folklore“ und einer „revolutionären Romantik“ in den allgemeinen Revolutionsmythos integriert wurde. Der Schriftsteller hingegen wurde skandalisiert und sein Werk schließlich verboten.

Im zweiten Teil des Bandes, der unter dem Titel „Kulturideale“ steht, vergleicht *Galina Yankovskaya* die Symposien des russischen beziehungsweise sowjetischen Künstlerverbands in den Jahren 1897, 1911 und 1957 miteinander und weist auf einige verblüffende Übereinstimmungen hin. Alle drei Kongresse, so Yankovskaya, hätten die Künstlergemeinschaft zusammengeführt und nahmen Funktionen eines Kommunikationsortes, einer Tribüne für Appelle an die Staatsmacht, einer Hochschule sowie einer gewerkschaftlichen Interessenvertretung ein. Mit einem Schwerpunkt auf den 1920er und 1930er Jahren arbeitet *Dorothea Redepenning* in ihrem Aufsatz heraus, welche Auswirkungen die leninistische Kulturpolitik auf den sowjetischen Musikkanon und dessen Aneignung der europäischen und russischen klassischen Musik hatte. Im staatlich verordneten Sozialistischen Realismus wurde statt eines revolutionären Neuanfangs zumeist die Devise „Lernen von den Klassikern“ verfolgt. Weil der klassische Formenkanon als Schablone diente, blieb die formale Ebene in sowjetischen Kompositionen unreflektiert. Eine Wechselwirkung zwischen thematischem Material und formaler Anlage, so Redepenning, fand üblicherweise nicht statt. Nur wenige Komponisten hätten die Kraft gehabt, diesen Schwachpunkt mittels Originalität der Themen und Dramatisierung der Form, durch das Verhältnis von Thematik und Klanglichkeit zu überbrücken.

Im Teil „Kulturpolitik“ widmet sich der Sammelband der Kulturpolitik und ihren Institutionen in der UdSSR. *Alexander Fokin* beschäftigt sich anhand der stenografischen Protokolle von vier Parteitagungen der KPdSU mit dem Austausch zwischen den Vertretern von Literatur und Kunst auf der einen und den sowjetischen Parteifunktionären auf der anderen Seite. Fokin stellt fest, dass „Kultur“ zwischen 1961 und 1976 einerseits in der Parteitagshetorik einen wichtigen Platz

einnahm, es aber andererseits keine klaren Konzepte für die Entwicklung auf diesem Gebiet gab. In seinem Aufsatz skizziert *Igor Narskij* die institutionelle Geschichte der sowjetischen Laienkunst. Die Kommunistische Partei spielte in dieser Entwicklung eine Schlüsselrolle, da sie die Laienkunst als wichtiges Instrument der ideologischen Erziehung im Inland sowie der Propagierung sowjetischer Errungenschaften im Ausland politisierte. In der Sowjetunion wurde die Laienkunst finanziell und ideell stark gefördert. Sie war der Obhut staatlicher und öffentlicher Institutionen unterstellt. Der Staat schuf Strukturen zur personellen und methodischen Unterstützung sowie zur Vernetzung von Amateuren und professionellen Künstlern.

Im Abschnitt „Kulturtransfer“ thematisieren *Ivan Sablin*, *Alexander Wolkow* und *Darja Dobatkina* den Prozess der Erfindung der orientalistisch-asiatischen Musik in der sowjetischen Oper der Zwischenkriegszeit. Am Beispiel der drei Komponisten Michail Ippolitow-Iwanow, Sergei Wassilenko und Reinhold Glière zeigen die Autoren, wie die Traditionen der russischen Romantik des 19. Jahrhunderts zusammen mit den Intentionen des jungen sowjetischen Regimes in die nationalen sowjetischen Musikkulturen, die auf der europäischen Musiksprache basierten, einfließen. In ihrem Beitrag macht *Elena Korowin* am Beispiel der Moskauer nonkonformistischen Künstler deutlich, wie das politische Klima das internationale Interesse an der Kunst beeinflusste. Die Autorin legt dar, dass in der späten Sowjetzeit die Werke der Moskauer Konzeptualisten im Westen vor allem deshalb Beachtung fanden, weil sie als verbotene Kunst galten. Viele der Dissidenten mussten ab den 1980er Jahren erfahren, dass ihr internationaler Ruhm nur von kurzer Dauer war – mit der Emigration in den Westen entzogen sie sich selbst ihre Schaffens- und Erfolgsgrundlage.

Der Beitrag von *Kirsten Bönker* im Abschnitt „Kulturvermittlung“ zeigt, wie das Fernsehen seit den 1960er Jahren zum Inbegriff eines modernen sowjetischen Lebensstils sowie zu einem festen Bestandteil des privaten Lebens und Alltags wurde. In der Sowjetunion, so Bönker, seien mithilfe des Fernsehens die überkommenen Grenzen zwischen Hoch- und Populärkultur verwischt worden. Allen sowjetischen Bürgern sei unabhängig von ihrer Bildung mittels entsprechender Sendungen Hochkultur, die propagandistisch der angeblich minderwertigen kapitalistisch-westlichen (sprich: amerikanischen) Populärkultur entgegengesetzt wurde, zugänglich gemacht worden. Bönker kommt in ihrem Beitrag zu dem Schluss, dass der Fernseher nicht nur die Freizeitpraktiken und das Privatleben verändert, sondern auch die Kommunikation zwischen Regime und Bevölkerung dauerhaft beeinflusst habe. *Zinaida Vasilyeva* untersucht in ihrem Aufsatz am Beispiel des Amateurmusikprojekts „Musikalische Freitage“, das zwischen 1978 und 1998 im „Wissenschaftsstädtchen“ Obninsk stattfand, die Arbeit von musikalischen Amateurvereinigungen in der späten Sowjetunion und der frühen Russischen Föderation aus der Perspektive ihrer Organisatoren und aktiven Teilnehmer. Sie vertritt die These, das Institutionennetzwerk des Staates habe so gut funktioniert, dass den meisten historischen Akteuren die Einbindung in die staatliche Kulturbürokratie gar nicht aufgefallen sei.

Der Teil „Kulturrezeption“ widmet sich dem Musikpublikum in der Sowjetunion und im Westen. *Stefan Weiss* analysiert das sowjetrussische Musikpublikum, das – obwohl zeitgenössisch von den Politikern als kulturell „unmündig“ betrachtet – über ein spezifisches Gespür für musikalische Ästhetik verfügt habe. Weit von der Absicht entfernt, das sowjetische Musikpublikum zu idealisieren, arbeitet Weiss Aspekte heraus, die gegen die Annahme sprechen, dieses habe die offiziell verordnete Ästhetik kritiklos übernommen. Die Zuhörerschaft, so Weiss, neigte dazu, in der Musik ein Gegenbild zur Not des Alltags zu suchen. Zudem habe das Publikum die Fähigkeit besessen, in den musikästhetischen Debatten eine eigene Stimme zu entwickeln. Der Beitrag von *Boris Belge* beschäftigt sich mit der Rezeption der „neuen Musik“ sowjetischer Komponisten in der UdSSR und in Westeuropa zwischen Stalins Tod und dem Zusammenbruch der Sowjetunion. Der Autor betont, dass der Kalte Krieg die Karrieren von Komponisten wie Alfred Schnittke, Sofia Gubaidulina, Jelena Firsowa und Dmitri Smirnow nicht behindert, sondern im Gegenteil sogar befördert habe. Der Zusammenbruch der Sowjetunion habe, so Belge, nicht das Ende der sowjetischen musikalischen Welt bedeutet: Was vormals eine europäisch geprägte musikalische Welt der Sowjetunion war, sei nun eine „sowjetische“ musikalische Welt im globalen Wandel der 1990er Jahre geworden.

Die Autoren des letzten, unter dem Titel „Alternativkultur – das Beispiel Jazz“ stehenden Teils des Bandes beschäftigen sich mit dem sowjetischen Jazz als einem wichtigen kulturellen und sozialen Projekt der 1960er Jahre. *Michel Abeßer* zeigt in seinem Aufsatz, dass der Versuch von Jazzenthusiasten, ihre Musik als Hochkultur in Klubs, Jugendcafés und auf Festivals zu inszenieren, ihre tiefste Überzeugung und nicht eine äußere ideologische Anpassung an den sowjetischen Kulturkanon der Nach-Stalin-Zeit war. An den Orten, an denen offizielle und inoffizielle Musikkultur aufeinandertrafen, lernten die jungen Jazzmusiker die kulturellen Hierarchien kennen und konnten einschätzen, ob ihre Vision, den Jazz zu den Massen zu tragen, Aussicht auf Erfolg haben würde. *Rüdiger Ritter* beschreibt in seinem Beitrag die Entwicklung des sowjetischen Jazz in 1960er Jahren als eine Metamorphose. Die Adaption des Jazz an die sowjetische Kultur, so Ritter, habe sich in Form eines Aushandlungsprozesses zwischen der offiziellen Kulturpolitik und den Jazzmusikern beziehungsweise den interessierten Jazzhörern vollzogen. Der Jazz sei in diesem Zeitraum soweit domestiziert worden, dass er den Kulturpolitikern nicht mehr per se als Bedrohung der sowjetischen Ordnung galt. Im Endeffekt war sowjetischer Jazz von einer rebellischen Musik zu einer Form der Instrumentalmusik geworden, die ebenso wie klassische Musik in Kursen und Unterrichtseinheiten gelehrt werden konnte.

Die Autoren des vorliegenden Sammelbandes beschäftigen sich aus verschiedenen Perspektiven mit der Frage nach dem Zusammenwirken zwischen Politik und Hochkultur in der UdSSR. Hochkultur wird dabei als eine Praktik der sozialen Sinnstiftung begriffen und kulturgeschichtlich interpretiert. Wie die kommunistische Politik die Kultur ausnutzte, wurde bereits in verschiedenen Studien er-

forcht.³ Auch in einigen Aufsätzen des vorliegenden Bandes wird präzise aufgezeigt, wie die entsprechenden Prozesse der Domestizierung oder des Aussortierens einzelner Werke oder Genre verliefen. Die Kanonbildung in der sowjetischen Hochkultur wird in den Beiträgen des Bandes als ein permanenter Prozess der Inklusion und Exklusion von Künstlern und deren Werken begriffen.

Dass die sowjetische Kulturpolitik kein monolithischer Block war, sondern widersprüchliche Elemente und markante Schwachstellen aufwies, wird in mehreren Beiträgen deutlich. Die Aufsätze des vorliegenden Bandes tragen zur Überwindung der Asymmetrie und Einseitigkeit in der Interpretation der offiziellen sowjetischen Kulturpolitik bei, indem sie beispielhaft darlegen, wie die Politik – gewollt oder ungewollt – die Kultur förderte beziehungsweise wie es Künstlern gelang, die Politik zum eigenen Vorteile zu instrumentalisieren. Hierbei werden auch die Eigendynamiken sowie der Versuch der Kulturschaffenden analysiert, Autonomie zu bewahren.

Die historischen Kenntnisse darüber, wie die Hochkultur in der Sowjetunion institutionell organisiert und geformt war, sind (noch) erstaunlich gering. Indem die Autoren dieses Bandes die Geschichte und das Funktionieren einzelner Institutionen schildern, möchten sie zur Überwindung dieses Defizits beitragen. Durch die Beiträge wird ein Wahrnehmungsproblem deutlich: Gut funktionierende Institutionen bleiben für die Zeitgenossen häufig nahezu unsichtbar oder werden im Rückblick oft ignoriert. Diese interessante Beobachtung muss durch die weitere Erforschung des Zusammenspiels zwischen Kulturschaffenden und staatlicher Verwaltung noch genauer untersucht werden.

Für die Durchführung des Kolloquiums und die Veröffentlichung des Sammelbandes habe ich vor allem der Leitung und dem Team des Historischen Kollegs zu danken. Zum einen hat mir das Historische Kolleg traumhafte Bedingungen und eine wunderschöne Kulisse für meine Arbeit und die Abhaltung des Kolloquiums geboten. Zum anderen hat es die Fertigstellung des Sammelbandes ermöglicht. Dank der großzügigen finanziellen Unterstützung seitens der Fritz Thyssen Stiftung konnte sowohl das internationale Kolloquium durchgeführt als auch die russischsprachigen Beiträge übersetzt werden. Ich habe persönlich Frau Dr. Elisabeth Hüls herzlich zu danken, die das Kolloquium vorbereitet hat, sowie Herrn Dr. Jörn Retterath, der die organisatorische Durchführung und Betreuung der Gäste übernommen sowie die Vorbereitung des Sammelbandes und die Kommunikation mit den Autoren unermüdlich gesteuert hat. Ebenfalls gilt den studentischen Hilfskräften Anne Gutbrod und Stephanie Nigg mein herzlicher Dank für die Mithilfe

³ Vgl. – neben den in Anm. 2 genannten Werken – dazu: Instituty upravlenija kulturoj v period stanovlenija. 1917–1930-e gg. Partijnoje rukovodstvo, gosudarstvennyje organy upravlenija. Moskau 2004; Christina Ezrahi: Swans of the Kremlin. Ballet and Power in Soviet Russia. Pittsburgh 2012; Joachim Otto Habeck: Das Kulturhaus in Russland. Postsozialistische Kulturarbeit zwischen Ideal und Verwahrlosung. Bielefeld 2014; Gleb Tsipursky: Socialist Fun. Youth, Consumption, and State-Sponsored Popular Culture in the Cold War Soviet Union, 1945–1970. Pittsburgh 2016.

bei der Redaktion der Aufsätze. Für die Übersetzung der russischen Beiträge sei an dieser Stelle ganz besonders Herrn Anselm Bühling gedankt. Es bleibt zu hoffen, dass der Sammelband für alle an der sowjetischen Geschichte und Kultur Interessierten so spannend und gewinnbringend sein wird, wie das Kolloquium für seine Teilnehmer und die Arbeit an dem Sammelband für seine Autoren war.

München, im Herbst 2017

Igor Nariskij

Verzeichnis der Abkürzungen

ABS	American Behavioral Scientist
AJ	The Art Journal
ARA	Annual Review of Anthropology
ASM	Assoziacija sowremennoj muzyki (Assoziation für zeitgenössische Musik)
BBC	British Broadcasting Corporation
BJE	British Journal of Ethnomusicology
CambrOJ	Cambridge Opera Journal
CEH	Contemporary European History
CIA	Central Intelligence Agency
CK	= ZK
CMR	Cahiers du Monde Russe
ČSR	Československá Republika
CSSH	Comparative Studies in Society and History
ČSSR	Československá Socialistická Republika
CWH	Cold War History
DDR	Deutsche Demokratische Republik
DRJ	Dance Research Journal
ERA	Eestii Riigi Arhiiv
FEI	Fisiko-energetičeskij institut (Physikalisch-Energetisches Institut)
FOM	Fond „Obsčtschestwennoje mnenie“ (Stiftung „Öffentliche Meinung“)
G & H	Gender & History
Gamma	Gamma. A Journal of Theory and Criticism
GARF	Gosudarstwennyj archiw Rossijskoj Federazii (Staatsarchiv der Russischen Föderation)
GG	Geschichte und Gesellschaft
GIMN	Gosudarstwennyj institut muzykalnoj nauki (Staatsinstitut für Musikwissenschaft)
Glawlit	Glawnoe uprawlenie po delam literatury i izdatelstw (Hauptverwaltung der Angelegenheiten der Literatur und des Verlagswesens)
Glawrepertkom	Glawnyj komitet po kontrolju sa repertuárom pri Narodnom Komissariate po prosweščtscheniju RSFSR (Hauptkomitee für Repertoirekontrolle beim Volkskommissariat für Bildung der RSFSR)

Goskonzert	Gosudarstwenoje konzertnoje objedinenije SSSR (Staatliche Konzertvereinigung der UdSSR)
HA	Historische Anthropologie
IMLI RAN	Institut mirowoj literatury Rossijskoj akademii nauk (Institut für Weltliteratur der Russischen Akademie der Wissenschaften)
IntJME	International Journal of Music Education
JAMS	Journal of the American Musicological Society
JCH	Journal of Contemporary History
JGO	Jahrbücher für Geschichte Osteuropas
JRAI	Journal of Royal Anthropological Institute
KGB	Komitet gossudarstwenoj besopasnosti (Komitee für Staatssicherheit)
Komsomol	= WLKSM
KPdSU	Kommunistische Partei der Sowjetunion
KPSS	Kommunistitscheskaja partija Sowetskogo Sojusa (Kommunistische Partei der Sowjetunion)
Kritika	Kritika. Explorations in Russian and Eurasian History
Lkw	Lastkraftwagen
MAPP	Moskowskaja assoziazija proletarskich pisatelej (Moskauer Assoziation proletarischer Schriftsteller)
MChat	Moskowskij chudoschstwennyj teatr im. A. P. Tschechowa (Moskauer Tschechow-Kunsttheater)
MGG	Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik
Minsredmasch	Ministerstwo srednego maschinostrojenija (Ministerium für mittleren Maschinenbau)
MOMA	Moskowskoe otdelenije muzykalnych ansamblej (Moskauer Abteilung der musikalischen Ensembles)
MQ	The Musical Quarterly
MS	Le Mouvement Social
MTS	Music Theory Spectrum
ND	Nachdruck
NEP	Nowaja ekonomitscheskaja politika (Neue Ökonomische Politik)
NKWD	Narodnyi kommissariat wnutrennich del (Volkskommissariat für innere Angelegenheiten)
NLO	Novoe literaturnoe obozrenie
NMO	Nautschno-metoditscheskij otdel (Wissenschaftlich-methodische Abteilung)
NPL	Neue Politische Literatur
o. J.	ohne Jahr
o. Pag.	ohne Paginierung
o. Verf.	ohne Verfasser
PA	Privatarchiv

Pol Rev	Polish Review
PR	Public Relations (Öffentlichkeitsarbeit)
Prokoll	Proiswodstwennyj kompositorskij kollektiv pri Moskovskoj Gosudarstwennoj Konserwatorii (Das produktive Komponistenkollektiv am Moskauer Staatskonservatorium)
RAPM	Rossijskaja assoziazija proletarskich muzykantow (Russische Assoziation proletarischer Musiker)
RAPP	Rossijskaja assoziazija proletarskich pisatelej (Russische Assoziation proletarischer Schriftsteller)
RGALI	Rossiskij gosudarstwennyj archiw literatury i iskusstwa (Russisches Staatsarchiv für Literatur und Kunst)
RGIA	Rossijskij gosudarstwennyj istoričeskij archiw (Russisches Staatsarchiv für Geschichte)
RGVA	Rossiiskij gosudarstwennyi woennyi archiw (Russisches Staatliches Militärarchiv)
RKKA	Rabotsche-krestjanskaja Krasnaja armija (Die Rote Arbeiter- und Bauernarmee)
RKP (b)	Rossijskaja Kommunističeskaja partija (bolschewikow) (Russische Kommunistische Partei (der Bolschewiki))
RosAtom	Gosudarstwennaja korporazija po atomnoj energii Rossii (Föderale Agentur für Atomenergie Russlands)
RR	The Russian Review
RSFSR	Russische Sozialistische Föderative Sowjetrepublik
RSH	Russian Studies in History
russ.	russisch
RZID	Rossijskij zentr issledowanija dschasa (Russisches Zentrum für Jazzforschung)
SEER	Slavonic and East European Review
SM	Sovetskaja muzyka
Soc Rev	The Sociological Review
SR	Slavic Review
SSS	Social Studies of Science
SST	Studies in Soviet Thought
StSl	Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae
Transit	Transit. Europäische Revue
UdSSR	Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken
UNESCO	United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (Organisation der Vereinten Nationen für Erziehung, Wissenschaft und Kultur)
VCSPS	= WZSPS
VIEW	VIEW. Journal of European Television History and Culture
WAPP	Wssesojušnjaja assoziazija proletarskich pisatelej (Allunions-Assoziation proletarischer Schriftsteller)

WKP (b)	Wsessojusnaja kommunistitscheskaja partia (bolschewikow) (Kommunistische Allunions-Partei (Bolschewiki))
WLKSM	Wsessojuznyj leninskij kommunistitscheskij sojuz molodjoschj (Gesamtsowjetischer Leninscher Kommunistischer Jugendverband)
WSA	Wiener Slawistischer Almanach
WZSPS	Wsessojuznyj zentralnyj sowet professionalnych ssojusow (Zentraler Allunion-Rat der Gewerkschaften)
YTM	Yearbook for Traditional Music
ZAOPIIM	Zentralnyj archiw obschtschestwenno-polititscheskoj istorii Moskwy (Zentrales Archiv der gesellschaftspolitischen Geschichte Moskaus)
ZDRI	Zentralnyj dom rabotnikow iskusstwa (Zentralhaus der Kulturschaffenden)
ZF	Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History
ZGAIPDSPb	Zentralnyj gosudarstwennyj archiw istoriko-polititscheskich dokumentow St. Peterburga (Zentrales Staatsarchiv für historisch-politische Dokumente St. Petersburgs)
ZIPK	Zentralnyj institut powyschenija kwalifikazii (Zentralinstitut für Weiterbildung)
ZK	Zentralkomitee

Kulturelle Prägungen

Dietrich Beyrau

„Wir reiten zum Grab von Rosa [Luxemburg]“¹ – Utopien in Russland seit 1900

Utopien und Projektionen

Unter dem Eindruck der linken Bewegungen der 1960er und 1970er Jahre richtete sich die Aufmerksamkeit der westlichen Forschung lange Zeit auf die bemerkenswerten Aspekte der Kulturrevolution, die mit der russischen Revolution und dem Bürgerkrieg einhergingen: Hier standen insbesondere die künstlerische Avantgarde, die Theater, die Revolutionsfeste und nicht zuletzt das utopische Denken im Vordergrund des Interesses.²

Mit dem Zusammenbruch der Sowjetunion und der Diskreditierung des sowjetischen Projektes rückten die destruktiven Aspekte des Bürgerkrieges – Hunger, Gewalt, Demoralisierung – ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Hierfür steht nicht zuletzt die geradezu exemplarische Arbeit von Igor Narskij über „das Leben in der Katastrophe“.³ Erster Weltkrieg, Bürgerkrieg, die Transformation der Bürgerkriegs- in administrativ-polizeiliche Gewalt sowie die Etablierung der Stalin-Diktatur bis zum Zweiten Weltkrieg gelten seither als ein Kontinuum von Katastrophen, teils von innen, teils von außen verursacht.

In den 1980er und 1990er Jahren boomte vor allem im deutschen Sprachraum die Utopieforschung.⁴ Ob dies mit dem Verlust an Visionen und Utopien zu tun

¹ Andrej Platonov: *Čevengur*. Moskau 1988, S.120 (Übersetzung durch den Verfasser).

² So z. B. Felix Philipp Ingold: Kunst und Ökonomie. Zur Begründung der suprematistischen Ästhetik bei Kazimir Malevic. In: WSA 4 (1979), S.153–193; William G. Rosenberg (Hg.): *Bolshevik Visions. First Phase of the Cultural Revolution in Soviet Russia*. Ann Arbor 1984; Andrej Sinjawschik: *Der Traum vom neuen Menschen oder Die Sowjetzivilisation*. Frankfurt a. M. 1989, S.45–54, S.61–65; weitere Literatur vgl. Dietrich Beyrau: *Petrograd 25. Oktober 1917. Die russische Revolution und der Aufstieg des Kommunismus*. München 2001, Kap. 4.

³ Igor Narskij: *Žizn' v katastrofe. Budni naselenija Urala v 1917–1922 gg.* Moskau 2001; Jörg Baberowski: *Verbrannte Erde. Stalins Herrschaft der Gewalt*. München 2012, S.49–80.

⁴ Vgl. Wilhelm Voßkamp (Hg.): *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*. 3 Bde. Stuttgart 1982; Lucian Hölscher: *Utopie*. In: Otto Brunner/Werner Conze/Reinhart Koselleck (Hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Bd.6: St–Vert. Stuttgart 1990, S.733–788; Richard Saage: *Utopieforschung*. Darmstadt 1997; Lucian Hölscher: *Die Entdeckung der Zukunft*. Frankfurt a. M. 1999; Wolfgang Hardtwig (Hg.): *Utopie und politische Herrschaft im Europa der Zwischenkriegszeit*. München 2003.

hatte, der besonders auf der linken Seite des politischen Spektrums aus Anlass der Diskreditierung des Sozialismus in Osteuropa beklagt wurde, oder ob dieses Interesse eher innerwissenschaftlichen Tendenzen folgte, kann hier nicht beantwortet werden. Aspekte der Diskreditierung zeigten sich – bezogen auf die entstehende Sowjetunion – in der Polemik Stefan Plaggenborgs gegen Richard Stites. Waren Stites’ „*Revolutionary Dreams*“ noch ganz aus der nostalgischen Perspektive der westlichen Linken geschrieben, so unterstellte Plaggenborg den Träumern totalitäre Tendenzen.⁵ Er folgte hiermit Boris Groys’ Argumentation in „*Gesamtkunstwerk Stalin*“: Das Stalin-Regime habe mit der Politisierung und Instrumentalisierung der Künste nur realisiert, wovon die Avantgarde geträumt habe.⁶ Erst seit den 2000er Jahren liegen mit Boris Groys’ und Michael Hagemesters Edition zentrale Texte utopischen Denkens in Russland in deutscher Sprache vor. Auch wurde nun Leonid Hellers und Michel Niqueux’ „*Geschichte der Utopie in Russland*“ ins Deutsche übersetzt.⁷

Der im vorliegenden Aufsatz unternommene Versuch, gesellschaftliche Erfahrungen und utopische Visionen in Beziehung zu setzen, lässt zunächst einmal die Frage nach Schuldigen und Verantwortlichen ebenso wie die nach der Stellung kultureller Produktion offen: Ist die Kultur ein konstitutiver Teil menschlicher Existenz? Ist sie ein Vexierbild sozialer Verhältnisse? Oder ist sie eher eine autonome, eigenen Logiken folgende Sphäre, selbstverständlich nicht frei von sozialen Einflüssen und mit diffusen Wirkungen, die sich nur im Einzelfall klären lassen?

Utopien und Visionen entstehen in einem vorgestellten Kontrast zu bestehenden gesellschaftlichen Verhältnissen, selbst wenn sie – wie zumeist im 20. Jahrhundert – mehr der Unterhaltung als politischen Ambitionen dienen. Bis weit ins 18. Jahrhundert hinein wurden Utopien als ein in sich geschlossenes, in der Regel harmonisches Gesellschaftssystem in ferne Räume verlegt. Nicht zuletzt als Folge der Durchdringung auch noch der letzten Winkel der Erdoberfläche lässt sich seit Ende des 18. Jahrhunderts eine Verzeitlichung der Utopie beobachten: Die perfekte oder perfektionierte Gesellschaft wurde in die Zukunft verlegt. Seit der Industrialisierung gewannen zudem Beschleunigung bis zur Überwindung der Zeit und technische Aspekte – wie Raumfahrt – eine zunehmende Bedeutung. Utopien wurden nun nicht mehr ausschließlich als etwas der Gegenwart völlig Entgegengesetztes entworfen. Indem moderne – ansatzweise realisierte oder erwartete –

⁵ Vgl. Richard Stites: *Revolutionary Dreams. Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution*. Oxford/New York 1989; Stefan Plaggenborg: *Revolutionskultur. Menschenbilder und kulturelle Praxis in Sowjetrußland zwischen Oktoberrevolution und Stalinismus*. Köln/Weimar/Wien 1996.

⁶ Vgl. Boris Groys: *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kunst in der Sowjetunion*. München/Wien 1988.

⁷ Vgl. ders./Michael Hagemester (Hg.): *Die neue Menschheit. Biopolitische Utopien in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M. 2005; Leonid Heller/Michel Niqueux: *Geschichte der Utopie in Russland*. Bietigheim-Bissingen 2003 (französische Originalausgabe: dies.: *Histoire de la utopie en Russie*. Paris 1995).

Tendenzen als in der Zukunft verwirklicht imaginiert wurden, konnten Utopien den Charakter von Projekten und Zukunftsentwürfen annehmen. Damit verbunden war der Ende des 19. Jahrhunderts einsetzende Übergang von der Utopie zur Science-Fiction, das heißt: die Fixierung und Begrenzung des Utopischen oder des Zukünftigen auf technisch-wissenschaftliche Errungenschaften und Fantasien – ein Phänomen, das mit einer „Entwirklichung“ und einem beliebigen Umgang mit Zeit und Raum einherging. Diese jenseitigen oder zukünftigen Gesellschaften waren nun oft ein Spiegel oder Zerrspiegel aktueller Probleme. Der Beginn von Science-Fiction wird in der Regel mit den Romanen H. G. Wells verbunden. In der Sowjetunion blühte diese Literaturgattung seit der Tauwetterperiode unter dem Begriff der „wissenschaftlichen Fantastik“ auf. Die Gebrüder Strugazki dürften die auch über die Sowjetunion hinaus berühmtesten Vertreter dieses Genres sein.⁸

Utopisches und heilsgeschichtliches Denken in Russland

Für die Zeit um 1900 lässt sich sowohl in der russischen Hochkultur als auch in den populären Bewegungen eine „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“ beobachten: Die sozialistischen Bewegungen im vor- und nachrevolutionären Russland enthielten utopische Elemente, obwohl Marx und seine Nachfolger beanspruchten, eine „wissenschaftliche“ Deutung der Gesetze historischer Entwicklung anzubieten. Sie verwarfen daher die Utopien der sogenannten Frühsozialisten oder der russischen Sozialrevolutionäre als unwissenschaftlich. Die „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“ kam in Russland dadurch zum Ausdruck, dass sich sozialistische⁹ wie nicht-sozialistische, intellektuelle wie volkstümliche Bewegungen und Stimmungen auf die Wissenschaft beriefen, utopische Elemente enthielten und sogar heilsgeschichtlich oder endzeitlich (apokalyptisch) aufgeladen sein konnten.¹⁰ Diese Aspekte lassen sich auch in den hier präsentierten literarischen Beispielen finden.

⁸ Vgl. Nonna D. Wellek: Die sowjetrussischen literarischen Utopien. In: Rudolf Villgrader/Friedrich Krey (Hg.): Der utopische Roman. Darmstadt 1973, S. 321–329; Hans Günther: Aspekte und Probleme der neueren Utopiediskussion in der Slawistik. In: Voßkamp (Hg.): Utopieforschung. Bd. 1 (wie Anm. 4), S. 221–231; Hans Günther: Utopie nach der Revolution. In: Voßkamp (Hg.): Utopieforschung. Bd. 3 (wie Anm. 4), S. 378–393.

⁹ Vgl. Alain Besançon: The Intellectual Origins of Leninism. Oxford 1981; Gottfried Küenzlen: Secular Religion and its Futuristic-Eschatological Conceptions. In: SST 33 (1987), S. 209–228; Stephen P. Frank/Mark D. Steinberg (Hg.): Cultures in Flux. Lower-Class Values, Practices and Resistance in Late Imperial Russia. Princeton 1994. Allgemein vgl. auch Hans Maier: Politische Religionen. München 2007.

¹⁰ Vgl. A. I. Klibanov: Narodnaja social'naja utopija v Rossii. XIX vek. Moskau 1978; Michael Hagemeyer: Nikolaj Fedorov. Studien zu Leben, Werk und Wirkung. München 1989; Gottfried Küenzlen: Der Neue Mensch. Eine Untersuchung zur säkularen Religionsgeschichte der Moderne. München 1994, Kap. IV; Ulrich Schmid: Russische Religionsphilosophen des 20. Jahrhunderts. Freiburg i. Br. 2003; Mark D. Steinberg/Heather J. Coleman (Hg.): Sacred Stories. Religion and Spirituality in Modern Russia. Bloomington 2007.

Ältere und jüngere Utopien entwarfen in der Regel eine Gesellschaftsordnung, die der schlechten Gegenwart gegenübergestellt wurde. Im russischen Fall bildeten den Hintergrund die sich seit der Jahrhundertwende verschärfenden sozialen Konflikte und Antagonismen sowie die damit häufig einhergehende moralische Revolte. Der Weltkrieg sorgte für zusätzliche Empörung. In den Worten Boris Pilnjaks: „Wenn 1914 der Krieg ausbrechen konnte, [...] dort in Europa, ein Wechselbalg der Börse und Trusts, der Kolonialpolitik und dergleichen, – wenn in Europa ein solcher Krieg hatte entstehen können, verdiente dann diese ganze europäische Kultur der Melonenträger nicht mit Stumpf und Stiel ausgerottet zu werden?“¹¹ Die Vernichtungsorgien des Weltkrieges und die materiellen Entbehrungen intensivierten die schon vorhandenen Konflikte und Antagonismen der Gesellschaft des Zarenreiches. So konnte die Revolution als „reinigendes Gewitter“ erlebt werden. Kapitalismus, Imperialismus und die dafür verantwortlichen Klassen waren diskreditiert und wurden zu Objekten des Hasses. Einige Beispiele für hasserfüllte Einstellungen und Aktionen aus der Zeit des Bürgerkrieges seien hier genannt: Die politische Kommissare wurden nach dem Vorbild Lenins von einem abstrakten Hass auf die Bourgeoisie und die Kulaken getrieben. Diese beiden Gruppen galten schon aufgrund ihrer Klassenlage als „objektiv“ und als moralisch verworfen. Sie schienen verantwortlich für alle Übel der alten Gesellschaft zu sein. Die Bolschewiki konnten trotz aller Repressalien im Bürgerkrieg im Zweifelsfall immer auf den Hass der Bauern gegen Gutsbesitzer, auf den Hass der Fabrikarbeiterschaft gegen Unternehmer und Manager sowie auf den Hass der Soldaten gegen Offiziere und Generale setzen. Diese Ablehnungen waren moralisch aufgeladen und oft genug mit symbolischen oder realen Gewalthandlungen verbunden. Auf der Seite der bolschewistischen Gegner galten andere Vektoren, die nicht weniger wichtig waren, als diejenigen, die bei den Kommunisten von Bedeutung waren. Sie zielten auf religiöse oder ethnische Kategorien. Ein besonderes Objekt des Hasses waren Juden. An der Peripherie des Reiches spielten zudem die Rivalitäten mit den Angehörigen nicht-russischer Nationalitäten eine große Rolle. Die sozialhistorisch orientierte Forschung der 1970er bis 1990er Jahre hat mit dem Interesse der Akteure argumentiert, aber den mit dem „Klasseninstinkt“ verbundenen moralischen und politischen Aspekten zu wenig Beachtung geschenkt. Hinzukommt: Die ausufernden politischen Konflikte produzierten eine ziellose Diffusion von Hass und Kriminalität.¹²

Zu den Überlebensstrategien in Zeiten der Not und der sozialen und politischen Antagonismen gehörte nicht nur der Kampf um materielle Interessen. Diese waren oft eingebettet in moralische, visionäre, utopische und manchmal heilsge-

¹¹ Boris Pilnjak: *Das nackte Jahr*. Frankfurt a. M. 1981, S. 65f.

¹² Vgl. Boris I. Kolonitskii: *Antibourgeois Propaganda and Anti-„Burzhui“ Consciousness in 1917*. In: *RR* 53 (1994) 2, S. 183–196; Timo Vichavajnen: *Vnutrennij vrag. Bor’ba s meščanstvom kak moral’naja missija ruskoj intelligencii*. St. Petersburg 2004; Dietrich Beyrau: *Feindbilder und Gewalt. Zu Konstruktionsmerkmalen der sowjetischen Gesellschaft*. In: Reinhard Johler u. a. (Hg.): *Zwischen Krieg und Frieden. Die Konstruktion des Feindes*. Tübingen 2009, S. 113–137; Jörg Baberowski: *Gewalt verstehen*. In: *ZF* 5 (2008) 1, S. 5–17.

schichtliche Zukunftserwartungen. Im Krieg waren in der bürgerlichen Gesellschaft alle möglichen Varianten von Spiritismus verbreitet, in der ländlichen Bevölkerung zirkulierten apokalyptische Gerüchte und Narrative. Mit der Diskreditierung der Kirche erlebten schon vor dem Krieg, aber besonders im Bürgerkrieg und in den folgenden Jahren Sekten einen Aufschwung. Die politischen Akteure in der Roten Armee bedienten sich häufig des Narrativs vom Endkampf (zwischen Imperialismus und Bolschewismus) – sowohl in der Propaganda als auch in der Legitimation des eigenen Handelns. Die intellektuellen Führer der Partei gaben sich trotz aller machtfixierten, zugleich realistischen und oft machiavellistischen Politik immer wieder utopischen Visionen und Euphorien hin: Man denke etwa an die widersprüchlichen Visionen Lenins vom befreiten Proletariat in „Staat und Revolution“ sowie an seine Vorstellung von Staat und Partei als Maschinen, als „Apparate“. Bei Trotzki finden sich ebenfalls durchaus inkonsistente Visionen einerseits von den Arbeitsarmeen, andererseits von der Kultivierung von Körper und Geist des Menschen durch Wissenschaft, Technik und Kunst im Sozialismus.¹³

Katastrophen, Utopien und Heilserwartungen

Die hier ausgesuchten utopischen oder mit utopischen Elementen ausgestatteten Romane und Erzählungen überschreiten in der einen oder anderen Form die Grenzen der Erde und die Grenzen des Lebens. Die – im übertragenen Sinne – manchmal „seinstranszendenten“, manchmal kosmischen Attitüden und Formeln, wie sie das russische Denken und Philosophieren seit Ende des 19. Jahrhunderts prägten, waren zunächst im weitesten Sinne noch religiös grundiert. Religiöse Heilserwartungen konnten in meditativer Versenkung, in der Vereinigung mit dem Numinosen, im Vertrauen auf das göttliche Handeln oder auf eine religiöse Sinngebung gedacht werden.¹⁴ Die Revolution aktivierte, radikalisierte und säkularisierte Zukunfts- und Heilserwartungen, die als Prometheismus bezeichnet werden.¹⁵ Der erwartete Heilszustand wurde nun nicht mehr durch ekstatische, mystische oder spekulative Transfiguration des empirischen Ich in einem geistigen Gott-Ich erreicht, sondern durch eine im Bereich der dinglich-endlichen Welt verbleibende Transformation von Mensch, Natur und Welt.¹⁶ Im russischen Fall beobachteten allerdings schon Zeitgenossen wie Nikolai Berdjajew und andere, dass der bolschewistische Aufbruch und seine intellektuellen Produktionen in Kunst und Wissenschaft oft religiös aufgeladen waren. Vielfach wurden Ziele und Visio-

¹³ Vgl. I. Trotsky: *Revolutionary and Socialist Art* (1924). In: Rosenberg (Hg.): *Visions* (wie Anm. 2), S. 491.

¹⁴ Vgl. Küenzlen: *Mensch* (wie Anm. 10), S. 51–57.

¹⁵ Vgl. Hagemeyer: *Fedorov* (wie Anm. 10), S. 241–341.

¹⁶ Paraphrasiert nach Ernst Topitsch: *Gottwerdung und Revolution. Beiträge zur Weltanschauungsanalyse und Ideologiekritik*. Pullach bei München 1973, S. 36 und nach Küenzlen: *Mensch* (wie Anm. 10), S. 58.

nen mit einer Inbrunst und Gläubigkeit verkündet, die rationalem Denken eher fremd war. Die Gegner sahen hierin manchmal die Herrschaft des verführten oder verwirrten Mobs¹⁷ oder sogar das Wirken des Satans.¹⁸ Verwegene Gedankenspiele und soziale oder technisch-wissenschaftliche Experimente begleiteten trotz aller Misere den revolutionären Aufbruch. Die bekannteste Stätte war das Zentrale Arbeitsinstitut Alexei Gastews und Walerian Murawjows. Hier wurde eine neue Anthropotechnik entwickelt, um die Zeit durch Rationalisierung der Arbeit zu beherrschen. Konstantin Ziolkowski stellte astronautische Berechnungen an und erprobte Raketen. Biologen und Genetiker tasteten sich in Experimenten an eine Kreuzung von Menschen und Affen heran. Der Geochemiker und Naturphilosoph Wladimir Wernadski reflektierte über die Umgestaltung der Erde und der Biosphäre als Folge menschlichen Handelns. Biokosmisten spekulierten über die Überwindung von Zeit und Raum sowie über die Überwindung des Todes.¹⁹

Utopische Entwürfe waren trotz allen Elends des Bürgerkrieges und der Zeit danach für Angehörige der Intelligenzija offensichtlich ein moralischer Stimulus, vielleicht auch ein Element von Realitätsflucht.

Die Romane

Im Folgenden sollen einige Romane und Erzählungen vorgestellt werden, die als Utopien klassifiziert werden können oder utopische Anteile enthalten. Im letzten Teil wird nach dem Stellenwert dieser Romane für die Gesellschaft und besonders für die Intelligenzija gefragt.

Andrei Platonow (1899–1951)

Der Schriftsteller Andrei Platonow war gelernter Elektrotechniker und Ingenieur für Meliorationen. Er kannte das Leben in der Provinz. Die meisten seiner Werke konnten erst Ende der 1980er Jahre (vollständig) veröffentlicht werden. Seine beiden Romane „Tschewengur“ (1927–1929) und „Die Baugrube“ (1930) widmen sich der Vorstellungswelt einfacher Leute, von Unbehausten, Arbeitern, Bauern, Funktionären und Abenteurern aus dem Volk. Die Einstellungen und Handlungen der Helden sind ganz auf den Aufbau des Kommunismus fixiert. Er wird je

¹⁷ Pilnjak: Jahr (wie Anm. 11), S. 43.

¹⁸ Vgl. Dmitrij Mereschkowskij u. a.: Das Reich des Antichrist. Russland und der Bolschewismus. München 1921; Sergej A. Askol'dov: Iz glubiny. Sbornik statej o russkoj revoljucii /1919/. Paris 1967; Emanuel Sarkisyanz: Russland und der Messianismus des Orients. Sendungsbewusstsein und Chiliasmus des Ostens. Tübingen 1955; Künzlen: Mensch (wie Anm. 10), S. 142–145.

¹⁹ Vgl. Kendall A. Bailes: Science and Russian Culture in an Age of Revolution. V. I. Vernadsky and his Scientific School, 1863–1945. Bloomington 1990, S. 182–196; Kirill Rossijanow: Gefährliche Beziehungen. Experimentelle Biologie und ihre Protpektoren. In: Dietrich Beyrau (Hg.): Im Dschungel der Macht. Intellektuelle Professionen unter Stalin und Hitler. Göttingen 2000, S. 340–359; E. I. Kolčinskij (Hg.): Nauka i krizis. St. Petersburg 2003.

nach Disposition der Personen als realisierbares Nahziel, als Heils- oder apokalyptische Erwartung, gar als Jüngstes Gericht (über die feindliche Welt), aber auch als bürokratischer Plan vorgestellt. Auffällig sind in allen Fällen die Militanz und die religiöse Aufladung, mit der die utopischen Projektionen in den Romanen in die Tat umgesetzt werden. Die Vernichtung der Feinde – vor allem der Kulaken, der Bourgeoisie und der „Klasse des übrig bleibenden Gesindels“ – erscheint als selbstverständlich.²⁰ Das Ziel des Kommunismus ähnelt besonders im Roman „Tschewengur“ der Wanderung zum Heiligen Gral. Die Suche, die Wanderschaft und schließlich der Ort des Kommunismus konstituieren Gemeinschaft und blutige Ausgrenzung. Die im Ort Tschewengur gebildete Gemeinschaft der Besitzlosen und Nichtstuer stellt sich als Kommunismus dar.

„Tschewengur“ lässt sich als Roman vom Scheitern des in den 1920er Jahren zelebrierten brüderlichen Egalitarismus lesen. Platonow verstand die Kritik an seinen unveröffentlichten Manuskripten, unter anderem an „Tschewengur“, und an seinen wenigen veröffentlichten Werken in dem Sinne, dass er die Wirklichkeit ideologisch zu überholen habe. Elemente des Utopischen sollten in die Gegenwart hineingeholt werden. Noch vor der Kanonisierung des Sozialistischen Realismus war Platonow bereit, in seinem Schaffen die Grenzen zur herrlichen Zukunft einzuebnen. Diese Überholung der Wirklichkeit wurde von ihm allerdings satirisch gewendet und nolens volens desavouiert.²¹ Deshalb wurde Platonows Prosa als „eine Art Störungssignal im System der ästhetischen Kommunikation“ wahrgenommen.²²

Der Roman „Tschewengur“ macht Anleihen bei Cervantes „Don Quijote“. Die Helden sind mit wenigen Ausnahmen Narren – manchmal kämpferische, manchmal auch unschuldige. Im Unterschied zu den altrussischen *jurodivy* schreiten sie von Kritik und Spaßmacherei zur Aktion. Für sich selbst, für die Armen und Unbehausten, für „die Waisen der Welt“,²³ sind die Helden auf der Suche nach dem kommunistischen Paradies, in dem die Hühner in den Kochtopf springen und die Sonne Steppengras, Kräuter sowie Früchte wachsen lässt. Auch die Tiere müssen befreit werden, denn sie sind unterdrückt, weil sie Tiere sind. Einer der Helden spannt das Pferd aus, damit es nicht mehr den Wagen ziehen muss.²⁴ Im Roman „Die Baugrube“ haben sich die Pferde selbst kollektiviert – sie fressen, trinken, weiden kollektiv und traben gemeinsam aus dem Stall und zu ihm zurück.²⁵

²⁰ Platonov: Čevengur (wie Anm. 1), S. 259. In der deutschen Ausgabe (ders.: Unterwegs nach Tschewengur. Frankfurt a. M. 1989) sind Teile des Textes ausgelassen.

²¹ Vgl. die Aufsätze von Michel Niqueux, Hans Günther und Kirill Postoutenko in: Chans Gjunter/Evgenij Dobrenko (Hg.): Socrealističeskij kanon. St. Petersburg 2000.

²² Konstantin Kaminskij: Störungssignale im Sozialistischen Realismus. Der Fall Andrej Platonov. In: Gesine Drews-Sylla (Hg.): Konstruierte Normalitäten – normale Abweichungen. Wiesbaden 2010, S. 63–78, hier: S. 76.

²³ Platonov: Čevengur (wie Anm. 1), S. 156.

²⁴ Vgl. ebd., S. 196.

²⁵ Vgl. Andrej Platonov: Die Baugrube. In: ders.: Die Baugrube. Das Juvenilmeer. Dshan. Hg. von Lola Debüser. Berlin 1989, S. 5–166, hier: S. 105.

Einer der Helden des Romans „Tschewengur“, Alexander (Sascha) Dwanow, wird von der Partei in die Steppenprovinz geschickt, um das „Eigenwachstum des Sozialismus unter den Massen“²⁶ zu untersuchen. Er wird begleitet von dem ehemaligen Rotarmisten Kopenkin, der mit seinem Pferd „Proletarische Kraft“ auf der Reise zum Grab Rosa Luxemburgs ist. Die Parallele zu Don Quijotes „Rosinante“ und Dulcinea ist sicher gewollt. An die Stelle der idealen schönen Dame im Ritterroman ist Rosa Luxemburg als Verkörperung des Kommunismus getreten. „Die Gefühle für Rosa Luxemburg erregten Kopenkin so sehr, dass sich seine Augen vor Schmerz mit Tränen füllten. Rastlos ritt er voran und drohte der Bourgeoisie, den Banditen Englands und Deutschlands wegen des Mords an seiner Braut“.²⁷ Er tröstete sich damit, „dass er bald in das andere Land reitet und dort den sanften Mantel der Rosa küsst, der bei ihren Verwandten aufbewahrt wird; er wird Rosa ausgraben und sie zu sich in die Revolution entführen. Kopenkin spürte sogar den Duft von Rosas Mantel, den Duft sterbenden Grases, vereinigt mit der verborgenen Wärme der Reste von Leben“.²⁸

Manche von Platonows Helden wie Kopenkin machen Revolution und Kommunismus an Personen – Rosa Luxemburg – oder Orten – Tschewengur – fest. Ansonsten sind die Vorstellungen und Erwartungen der Akteure unterschiedlich und wenig konsistent. Sie sind in der Regel religiös aufgeladen und können kosmisch ausgeweitet sein; ein Skeptiker, der ein Dorf kommunistisch organisieren soll und sich den Namen „Dostojewskij“ zugelegt hat, belehrt seine Zuhörer, dass zur „Vervollkommnung“ des Lebens die kameradschaftliche Ehe gehöre. Frauen sind in der Welt der Gralssucher eher ein Störfaktor. Sie werden bestenfalls als Trösterinnen, Mütter und Schwestern akzeptiert. Als Ehefrauen und Geliebte stellen sie ein kleinbürgerliches Element dar. Zum Kommunismus gehört die Verneinung der Nacht zwecks Steigerung der Ernte ebenso wie die Änderung des Klimas. Notwendig ist selbstverständlich die Organisation des Glücks, am besten durch Abschaffung der Arbeit; denn diese wird als ein Unterdrückungsinstrument der Bourgeoisie angesehen. Unauflösbar bleibt der Widerspruch, dass nach Enteignung und Entfernung der Kulaken nun die Armen mit Pferden und Ackergeräten, die den Kulaken weggenommen wurden, die Arbeit erledigen müssen. Dessen ungeachtet beschäftigt man sich im neuen Dorf mit dem Sinn des Lebens, der Seele, dem klagenden Herzen und dem Verstand. Fast alle Helden auf der Suche nach dem Kommunismus sind schwermütig, und manche fühlen, dass sie nicht ganz auf der Höhe der Revolution sind. Der Skeptiker erhält vom Exekutivkomitee des Gouvernements den Auftrag, bis zum Sommer den Sozialismus zu vollenden: „Ziehe das Schwert des Kommunismus, denn bei uns herrscht eiserne Disziplin“.²⁹

²⁶ Platonov: Čewengur (wie Anm. 1), S. 94.

²⁷ Ebd., S. 113.

²⁸ Ebd., S. 148.

²⁹ Ebd., S. 133.

Kommunismus als irdische Utopie konnte in der Nachfolge des Philosophen Nikolai Fjodorow auch ins Kosmische ausgeweitet werden. In den Vorstellungen des Revisors Alexander Dwanow: „Die Banditen wollen die Morgenröte auslöschen, aber sie ist keine Kerze, sondern der große Himmel, wo in fernen geheimnisvollen Sternen die edle und machtvolle Zukunft der Nachkommen der Menschheit verborgen ist. Denn kein Zweifel – nach Eroberung der Erdkugel wird die Schicksalsstunde des Universums kommen, wird ausbrechen der Moment des jüngsten Gerichts des Menschen.“³⁰

Aber zunächst ist es ein Ort in der Steppe – Tschewengur –, in dem sich die Gemeinschaft der Besitzlosen, also der Kommunismus, verwirklichen lässt, wenn auch von Läusen und Typhus befallen.³¹ Die Bourgeois werden ausgerottet oder vertrieben. Die Armen nutzen die verlassenen Besitztümer mit Ausnahme der verwahrlosten Gärten kaum: „[W]ir sind Genossen, wir sind einander Ware und Preis, da wir weder unbewegliches noch bewegliches Vermögen haben. [...] Es ist besser, die wohl geordnete Welt zu zerstören, und dafür in nackter Ordnung einander zu gewinnen, und deshalb, Proletarier aller Länder vereinigt euch so schnell wie möglich.“³² Die Natur, das heißt: die Steppe und die Gärten, haben alles Notwendige zu liefern. Denn Zpurnyj, die wichtigste Figur in der Kommune, meint, dass nach Vernichtung der Bourgeoisie auch die Steppe „eine Internationale der Gräser und Blumen ist, die allen Armen reichliche Nahrung bietet ohne Einmischung von Arbeit und Ausbeutung. Deshalb sahen die Einwohner von Tschewengur, dass sich die Natur weigerte, den Menschen durch Arbeit zu unterdrücken. [...] Das Revolutionäre Komitee registrierte den Gehorsam der besiegten Natur und entschied, ihr in Zukunft ein Denkmal zu setzen – in Gestalt eines Baumes, der auf wildem Grund wächst und unter der allgemeinen Sonne mit zwei Ästen den Menschen umarmt“.³³

Aber wie die Popen vom Satan daran gehindert werden, ins Paradies zu kommen,³⁴ so wurde es auch nichts mit der Gemeinschaft der „nackten Kommunisten“³⁵. Die Welt des bedürfnislosen Nichtstuns wird von innen zersetzt durch die – als Geschenk und Hilfe camouflierte – Arbeit, durch ein sterbendes Kind sowie durch die Besitzgier eines Bürokraten und seiner Ehefrau. Der innere Zerfall setzt also ein, bevor die Kosaken die kommunistische Gemeinschaft von außen gewaltsam zerstören.

Obwohl erst Ende der 1920er Jahre geschrieben, beschäftigt sich „Tschewengur“ noch ganz mit den Themen „Revolution“ und „Bürgerkrieg“ sowie den Anfängen der NEP. Im Gegensatz dazu steht „Die Baugrube“ für den zweiten revolutionären, ebenfalls chiliastischen Aufbruch: Zur Errichtung eines modernen Wohnkom-

³⁰ Ebd., S. 145f.

³¹ Vgl. ebd., S. 188.

³² Ebd., S. 288f.

³³ Ebd., S. 282.

³⁴ Vgl. ebd., S. 193.

³⁵ Ebd., S. 195.

plexes, der im Sinne des sozialistischen Aufbaus symbolisch für die Zukunft des Kommunismus steht, wird eine Baugrube ausgehoben. Klassenbewusste wie klassenfremde Elemente, die der Umerziehung unterliegen, und privilegierte Funktionäre arbeiten zusammen auf der Baustelle. Letztere werden zu Objekten des Klassenhasses eines Bettlers und gelten in seinen Augen als „Klassenabfall“.³⁶

Verschiedene Figuren und Szenen des Romans lassen utopische Elemente erkennen: Bildet in „Tschewengur“ die Sinnsuche ein zentrales Element des kommunistischen Projektes, so ist in „Die Baugrube“ die Suche nach der „Wahrheit des Lebens“ eigentlich überflüssig. Der Wahrheitssucher wird schließlich gar entlassen.³⁷ Der Frohsinn, nicht das Leiden, steht im Mittelpunkt des Romans³⁸ – die Utopie ist also schon fast real geworden. Liebling der Arbeiter ist das kleine, in den Baracken lebende Mädchen Nastja. Es wurde bei seiner toten Mutter, der Frau eines ehemaligen Kachelfabrikanten, aufgelesen. Das Mädchen steht für das Versprechen der Zukunft: Es wird den Kommunismus erleben. Nastja plappert ständig die im Zuge des Kulturfeldzuges, der Kollektivierung und Industrialisierung gängigen Klassenkampfparolen nach: Sie verleugnet ihre Mutter und liebt Lenin und Budjonny. In Platonows Roman haben die Bourgeois und die Kulaken kein Recht auf Leben. Man darf sie totschiessen und muss sie noch nicht einmal beerdigen.³⁹ Die Diskrepanz zwischen der Liebe der Arbeiter zu dem Mädchen und seinem abstoßenden Geplapper wird nicht aufgelöst. Als Nastja stirbt, wird sie in der Baugrube begraben – und mit ihr auch die utopischen Hoffnungen der Arbeiter. „[D]er allumfassende Sinn des Lebens und das weltumspannende Glück freilich mußten einstweilen noch in der Brust des Erde schachtenden Proletariats verschlossen bleiben“.⁴⁰ Nichtsdestoweniger überschlagen sich die Planungen für den Baukomplex, der im Sinne des in vier Jahren zu erfüllenden Fünfjahrplans immer gigantischere Ausmaße annimmt.

Als Elemente des utopischen Projekts können in „Die Baugrube“ auch die Szenen der „Entkulakisierung“ und der Kollektivierung betrachtet werden: Die Arbeiter der Baugrube werden aufs Land geschickt, nachdem Särge, die sie in der Baugrube gefunden hatten, aufs Land transportiert worden waren. Während man die Kulaken – von einem Knecht instinktsicher erkannt – auf Schiffen ins Nirgendwo deportiert, tanzen die neuen *Kolchosniki* bis zur Bewusstlosigkeit. Der Anbruch des Kommunismus wird somit als ein Rausch, wenn nicht gar wie ein Hexensabbat, dargestellt.⁴¹

Bei Platonow sind Heilserwartung und Rausch zentrale Elemente auf der Suche nach dem Kommunismus. Sie sind „diesseitig“ und erscheinen allenfalls dann

³⁶ Platonow: Baugrube (wie Anm. 25), hier: S. 14.

³⁷ Ebd., hier: S. 58, S. 90, S. 113 u. a. Stellen.

³⁸ Ebd., hier: S. 64 u. S. 71.

³⁹ Ebd., hier: S. 71f. u. S. 77f.

⁴⁰ Ebd., hier: S. 129.

⁴¹ Vgl. Lola Debüser: Platonows Romanwelt. In: Platonow: Baugrube (wie Anm. 25), S. 407–549, hier: S. 428.

„jenseitig“, wenn im Sinne Fjodorows kosmische Bezüge beschworen werden. Das Spezifische einer solchen säkularreligiösen Erfahrung lässt sich durch den Kontrast zu einer transzendenten Ergriffenheit verdeutlichen, wie sie Andrei Bely im Roman „Die silberne Taube“ (1909) beschreibt. Hier sind es ebenfalls einfache Leute – Bettler, Handwerker, Kaufleute –, die in okkulten Ritualen die Geschichte der Heiligen Familie repetieren und sich davon offenbar Erlösung erhoffen. Die Überwältigung durch die Taube, die für den Heiligen Geist steht, wird als körperliche Erfahrung und als Einbruch des Göttlichen erlebt. Diese Ergriffenheit endet jedoch sehr prosaisch in einem Mord.⁴²

Platonows Figuren in „Tschewengur“ und in „Die Baugrube“ stellen Grenzfälle dar – Grenzfälle zwischen chiliastischen und säkularen Heilserwartungen. Der Autor greift hierfür in seinen Charakteren einige Elemente von Nikolai Fjodorows philosophischen Fragmenten über die „Philosophie der allgemeinen Sache“ auf. In beide Romane sind Fjodorows Betrachtungen über die Bruderliebe und die Bedeutung von Vaterschaft, über die Einwirkung menschlichen Handelns auf den Kosmos und über die Sehnsucht nach Verbrüderung, Gemeinschaft und Verschmelzung eingeflossen. Erkennbar ist ebenfalls die Vision von der Überwindung der absoluten Grenze zwischen Leben und Tod.⁴³ Diese Elemente der Philosophie Fjodorows spiegeln sich in der Sehnsucht der Akteure der Romane nach Gemeinschaft, nach körperlicher Nähe und nach Berührung wider. Sehnsucht und diffuse Schwermut ersetzen die fehlende, ins Räumlich-Jenseitige strebende Erfahrung. Was bleibt, ist die allgemeine Sinnsuche und Gestaltung – vorläufig des irdischen Umfeldes –, sei es auch durch Arbeitsverweigerung. Die Toten werden in das Leben einbezogen. Von Särgen und Friedhöfen geht in Platonows Romanen eine eigenartige Faszination aus: In „Tschewengur“ etwa überschreiten Alexander (Sascha) Dwanow und sein Vater die Schwelle zwischen Leben und Tod. Die Neuerschaffung der Welt oder gar des Kosmos durch die menschliche Vernunft, wie sie Fjodorow und andere Utopisten erträumten, wird bei Platonow allerdings desavouiert: In „Tschewengur“ sind es Narren, die sich eine neue Welt durch Nichtstun erschaffen wollen, in „Die Baugrube“ findet der Aufbruch in den Kommunismus im Rausch statt und die Zukunft wird – in Gestalt des Mädchens – begraben.

Alexander W. Tschajanow (1888–1930)

Während in Platonows Roman „Tschewengur“ Arbeit als Ausbeutung und – wie es Gorki formulierte – besonders bäuerliche Arbeit als „Leiden“ gilt,⁴⁴ verstanden

⁴² Vgl. Andrej Belyj: *Serebrjanyj golub'*. München 1967; deutsch: ders.: *Die silberne Taube*. Frankfurt a. M. 1961.

⁴³ Vgl. Hagemester: Fedorov (wie Anm. 10), S. 59–127.

⁴⁴ Maxim Gorki: *Vom russischen Bauern*. In: Alexander W. Tschajanow: *Reise meines Bruders Alexej ins Land der bäuerlichen Utopie*. Hg. von Krisztina Mánicke-Gyöngyösi. Frankfurt a. M. 1981, S. 89–110, hier: S. 91.

sowohl Bogdanow als auch Tschajanow Arbeit im marxistischen Sinne als Teil menschlicher Selbstverwirklichung, jedenfalls dann, wenn sie von feudaler oder kapitalistischer Ausbeutung befreit ist. Die befreite Arbeit der Bauern steht im Zentrum von Tschajanows „Reise meines Bruders Alexej ins Land der bäuerlichen Utopie“:⁴⁵ „Wir betrachteten und betrachten sie [die individuelle bäuerliche Wirtschaft] immer noch als die vollendetste Form wirtschaftlicher Tätigkeit. Hier tritt der Mensch der Natur entgegen, hier kommt die Arbeit in schöpferische Berührung mit allen Kräften des Kosmos und läßt neue Lebensformen entstehen. Jeder Arbeiter wird zu einem Schöpfer, jede Äußerung seiner Individualität ein Kunstwerk der Arbeit“.⁴⁶ Diese Ausführungen, die der Autor einem führenden Beamten in den Mund legt, dürften auch als ein Bekenntnis des Agrarwissenschaftlers Tschajanow zu der von den Bolschewiki so verachteten bäuerlichen Arbeit zu verstehen sein. Er war einer der Begründer der sogenannten Produktions- und Organisationsschule, welche sich besonders für die Produktions- und Konsumptionsverhältnisse in der bäuerlichen Familienwirtschaft interessierte und diese erforschte. Gegen die Klassenanalyse Lenins und der bolschewistischen Agrarwissenschaftler in den 1920er Jahren betonten Tschajanow und seine Mitstreiter die Bedeutung des biologischen Zyklus für den Wohlstand oder die Armut der ländlichen Familienwirtschaft sowie das Mischverhältnis zwischen „Hauswirtschaft“ und Kommerzialisierung, welches das bäuerliche Wirtschaften bestimme.⁴⁷ Tschajanows „Reise meines Bruders Alexej ins Land der bäuerlichen Utopie“ muss als Antwort auf die proletarische Naturalwirtschaft des Kriegskommunismus verstanden werden, welche nicht nur die Bauern zu „Tagelöhnern“⁴⁸ zu machen drohte.

Zur Erzählung: Von einem Ohnmachtsanfall während einer Versammlung im Polytechnikum im Jahr 1924 wacht der Held, ein bolschewistischer Funktionär, im Jahr 1984 (!) im Land der bäuerlichen Utopie auf. Nach Durchsetzung des gleichen Stimmrechts für Stadt- und Landbewohner bei den Wahlen zu den Sowjets haben Vertreter der Bauern die Macht auch im Zentralen Exekutivkomitee des Obersten Sowjets übernommen. An dieser Ausgangslage wird deutlich, dass Tschajanow – im Unterschied zu den Bolschewiki – das Versprechen von einer Sowjetdemokratie ernst nahm. Im Roman ähnelt die Herrschaft der Bauern der proletarischen Diktatur insofern, als hier die sich mehr oder minder auf den Konsens der Bauern stützende Genossenschaftsintelligenz (vergleichbar mit der revolutionären Intelligenz in der proletarischen Diktatur) das Sagen hat. Allerdings verstehen sich die „Oberkommandierenden“ als „Menschen der Kunst“, die – hoch motiviert – die Technik der indirekten Steuerung der Bedürfnisse und der

⁴⁵ Vgl. Alexander W. Tschajanow: *Reise meines Bruders Alexej ins Land der bäuerlichen Utopie*. Hg. von Krisztina Mánicke-Gyöngyösi. Frankfurt a. M. 1981, S. 17–88.

⁴⁶ Ebd., S. 50.

⁴⁷ Vgl. Teodor Shanin: *The Awkward Class. Political Sociology of Peasantry in a Developing Society. Russia 1910–1925*. Oxford 1972.

⁴⁸ Tschajanow: *Reise* (wie Anm. 45), S. 52.

Wirtschaft beherrschen. Sie kennen nicht den bolschewistischen Akt des „In-die-Fresse-Schlagens“⁴⁹: „Die Aufgabe, die wir lösen mußten“, erläutert ein hoher Beamter dem Gast aus der Vergangenheit, „lag im Problem des Verhältnisses von Persönlichkeit und Gesellschaft. Es galt eine solche menschliche Gesellschaft zu schaffen, in der sich die Persönlichkeit durch keinerlei Art von Fessel eingeschränkt fühlte, die Gesellschaft aber mit für das Individuum unsichtbaren Fesseln als Hüter des öffentlichen Interesses auftrat.“⁵⁰ Und weiter: „Unser staatliches System ist überhaupt so eingerichtet, daß Sie, nun sagen wir, z. B. im Wolo-kolamsker Kreis jahrelang leben können, ohne ein einziges Mal daran erinnert zu werden, dass ein Staat als eine Institution des Zwangs existiert.“⁵¹

Die Bauernherrschaft beruht auf den bäuerlichen Familienbetrieben in ländlichen Siedlungen. Von der *obschtschina*, der überkommenen und in der Revolution wiederhergestellten bäuerlichen Gemeinde, welche das Land periodisch umverteilt, ist nirgends die Rede. Die intensivierte Landwirtschaft nähert sich dem Typus einer Gartenwirtschaft an, die individuelle Entfaltung und materiellen Überfluss garantiert: „Unsere Ernten, die von einer Desjatine mehr als 500 Pud ergeben, sind nur dadurch zu erklären, daß bei uns nahezu jede einzelne Ähre individuell gepflegt wird.“⁵² In der Steuer- wie in der Wirtschaftspolitik bedient man sich indirekter Formen der Lenkung: „9/10 unserer Arbeit werden mit gesellschaftlichen Methoden durchgeführt [...]: diverse Gesellschaften, Kooperationen, Kongresse, Ligen, Zeitungen, andere Organe der öffentlichen Meinung, Akademien und schließlich Clubs. Sie alle bilden das soziale Gewebe, aus dem sich das Leben unseres Volkes als solches zusammensetzt.“⁵³ Die von Marx apostrophierte „Idiotie des Landlebens“ – oder wie es Maxim Gorki in seinem Aufsatz über die Bauern formulierte: „das bang lastende Dunkel des Dorfs“⁵⁴ – ist in der Utopie durch den Ausbau der Infrastruktur auf dem Lande und die Dezentralisierung beseitigt worden. Großstädte wie Moskau hatten sich in eine Art Agro-Agglomeration verwandelt. Städte sind in Tschajanows Utopie „soziale Knotenpunkte eines allgemeinen Landlebens“⁵⁵ mit vielfältigen Bildungs- und Kulturangeboten. Der Kultivierung der Bauern dienen Pflichtreisen, den Handwerkern des Mittelalters abgeschaut, und der Wehrdienst hat mehr zur patriotischen Erziehung als zur militärischen Ertüchtigung beizutragen.⁵⁶ Für einen Krieg hatte man andere Mittel.

Die „positiv-utopischen“ Frauen⁵⁷ bringen den Helden in Tschajanows Roman fast um seinen Verstand. Dabei bleibt, wie die Herausgeberin des Romans, Kriszti-

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 51.

⁵⁰ Ebd., S. 64.

⁵¹ Ebd., S. 54.

⁵² Ebd., S. 41.

⁵³ Ebd., S. 67.

⁵⁴ Gorki: Bauern (wie Anm. 44), S. 100.

⁵⁵ Tschajanow: Reise (wie Anm. 45), S. 39.

⁵⁶ Vgl. ebd., S. 68.

⁵⁷ Ebd., S. 40.

na Mánicke-Gyöngyösi, kommentiert, unklar, ob sich der patriarchalische Zchnitt der Bauernschaft verändert hat. Diese Leerstelle ist angesichts der bolschewistischen Kampagnen zur Emanzipation der Frau auffällig.

Auch über Technisierungsprozesse in der Landwirtschaft, die sich in den USA bereits abzeichneten und von denen die Bolschewiki schwärmten, ist in der „Reise meines Bruders Alexej ins Land der bäuerlichen Utopie“ mit einer wichtigen Ausnahme keine Rede: In den 1940er Jahren seien „Meteorophoren“, ein Netz elektromagnetischer Stationen, errichtet worden. Mit ihrer Hilfe könne das Klima gesteuert werden.⁵⁸ Sie ermöglichen auch, zur Not das Klima als Waffe einzusetzen. So sei ein deutscher Angriff und Vormarsch durch Wirbelstürme zunichte gemacht worden: Die „Meteorophoren“ des Grenzgebiets hätten „nach einem im voraus entwickelten Plan die für einen Zyklon von kleinem Radius erforderliche maximale Kraftlinienspannung [geliefert], und im Verlauf einer halben Stunde waren die Millionenarmeen und Zehntausende von Flugzeugen kraft ungeheurer [sic!] Wirbelstürme buchstäblich hinweggefegt worden“.⁵⁹

Die Herrschaft der Bauern habe sich, so schildert Tschajonows Roman, nur deshalb entwickeln können, weil die Welt nach dem Krieg in relativ autarke Zonen aufgeteilt worden sei. Aber das sozialistische Deutschland unter der Präsidentschaft Karl Radeks sei ein Unruheherd geblieben. „Die Idee einer kriegerischen Revanche war mit keinerlei Dogmen des Sozialismus aus der deutschen Seele auszumerzen.“⁶⁰

Während des letzten Krieges sei der Held aus der Vergangenheit als Spion gefangen genommen worden. Man habe seine Identität als ehemaliger bolschewistischer Funktionär, der grausam gegen die Bauern vorgegangen sei, aufgedeckt. Die Gefängnisse in Tschajonows Bauernrepublik waren aber im Vergleich zu denen im russischen Bürgerkrieg fast Luxusherbergen: „Hier befanden sich Deutsche in Lederjacken mit Käppis, hager und lang, die die teutonische Arroganz und eine Verachtung für ihre ganze Umgebung zur Schau trugen.“⁶¹ Man spürt, dass Tschajonow die Kränkung der Niederlage im Ersten Weltkrieg noch nicht verwunden hatte. Sie war bekanntlich durch den Militärstreik der Bauernsoldaten verursacht worden. Die Niederlage wird durch einen russischen Sieg im folgenden Krieg wiedergutmacht. Als Kompensation für die Verluste der russischen Seite in diesem letzten, mithilfe der Natur geführten siegreichen Krieg sollte die deutsche Seite „einige Dutzend Bilder von Botticelli, Domenico Veneziano, Holbein, den Pergamon-Altar, 1 000 buntbemalte chinesische Stiche aus der Epoche der Tang-Dynastie sowie 1 000 Zuchtbullen, Zuchttiere der berühmten Rasse ‚Nur für Deutschland‘“ abliefern.⁶²

⁵⁸ Ebd., S. 47f.

⁵⁹ Ebd., S. 80.

⁶⁰ Ebd., S. 45.

⁶¹ Ebd., S. 75.

⁶² Ebd., S. 80.

Alexander Bogdanow (1873–1928)

Bogdanows Roman „Der rote Planet“ (1908)⁶³ gehört in die Kategorie verzeitlichter Utopien. Den Inhalt prägen eine perfektionierte Wissenschaft und Technik sowie ein hohes Maß an Organisation. Die Handlung des Romans ist auf den Planeten Mars verlegt, seine Akteure unterhalten allerdings Kontakte zu den Erdbewohnern.

Katastrophen und blutige Konflikte auf der Erde bilden den Ausgangspunkt in Bogdanows Utopie. Im Gegensatz zur Situation auf der Erde gestaltet sich die Lage auf dem Mars weniger konfliktreich. Die Verbindung zur Erde wird im Roman hergestellt durch den genialen Marsbewohner Menni, Wasserbauingenieur und grandioser Planer von Kanälen zur wirtschaftlichen Erschließung von Wüsten auf dem Mars. Diese Maßnahmen dienen dazu, die wachsende Bevölkerung zu ernähren. Die Gesellschaft auf dem roten Planeten ist in Bogdanows Roman gleichwohl nicht perfekt – es gibt Eifersucht, Rivalitäten, Krankheiten und Unfälle. Diese werden im zweiten Roman „Ingenieur Menni“ (1912) zum zentralen Thema. Hier stellt Bogdanow die Geschichte der Marsgesellschaft als Ablösung historischer Gesellschaftsformationen (Feudalismus, Kapitalismus, Sozialismus) dar. Obwohl vor 1914 geschrieben, hat man das Gefühl, Michail Pokrowskis „Geschichte Russlands“ in Kurzfassung zu lesen. Auf dem Mars ist die Arbeit fast perfekt organisiert: Die Arbeiter kommen je nach ihren Fähigkeiten, Wünschen und Vorlieben an wechselnden Arbeitsplätzen zum Einsatz. Die Arbeit und das sonstige Leben entsprechen weitgehend den Bedürfnissen der Marsbewohner im Sinne einer kollektivistisch orientierten harmonischen Gesellschaft. Diese fast perfekte Organisation ist der Genialität Mennis zu verdanken.

Der Folgeroman „Ingenieur Menni“ entspricht insofern eher dem Typus einer Science-Fiction, als die arbeitsteilige Organisation, die Geschichte und die Konflikte auf dem Mars, aber auch Genie- und Führerkult in den Gestalten des Vaters Menni und des ebenso genialen Sohnes Netti stärker thematisiert werden. Die Arbeiterklasse wird als subalterne Klasse dargestellt, die um ihre Rechte kämpfen muss und der Führung sowie Belehrung durch Netti und den Arbeiterführer Arri (Ehemann von Nella, der zeitweiligen Geliebten Nennis) bedarf. Im Vater Menni, bürgerlich sozialisierter Sohn eines umgekommenen Teilfürsten, sind Idealismus, Individualität, Leistung und Triebverzicht, im Sohn Netti sozialistische Ideen und der Glaube an die Arbeiterklasse als Trägerin zukünftiger Organisationsprinzipien repräsentiert. Netti darf Bogdanows Organisationslehre (Tektologie) in der Auseinandersetzung mit dem Vater ausgiebig darlegen: Die Arbeitsorganisation ist darin der bestimmende Faktor für das Selbstgefühl und die Funktion der Arbeiter, sie dient der Verwirklichung des kollektivistischen Prinzips (gegen den bürgerlichen Individualismus). Die Wissenschaft steht als Medium zur Erkenntnis der Natur und des Menschen – und damit nicht zuletzt als „Waffe im Kampf gegen die Urgewalten“⁶⁴ – im Dienst der Arbeiterklasse. Diese Darlegungen sind

⁶³ Alexander Bogdanow: Der rote Planet. Ingenieur Menni. Utopische Romane. Berlin 1989.

⁶⁴ Ebd., S. 246.

weniger im klassischen Sinne utopisch, sie lesen sich vielmehr als Vorwegnahme der sowjetischen Doktrinen des historischen und dialektischen Materialismus.

Dass der Roman „Der rote Planet“ auch der Kategorie „Science-Fiction“ zugeordnet werden könnte, liegt daran, dass in ihm fundamentale Probleme der Marsbewohner erörtert werden: In Zukunft droht angesichts des Bevölkerungswachstums und der erschöpfenden Erschließung des Planeten ein Ressourcenmangel. Die Erde gilt als mögliche ergänzende Rohstoffbasis. Dies ist der Grund zur Kontaktaufnahme Mennis mit dem Erdbewohner Leonid, einem Revolutionär und Naturwissenschaftler. In den Beratungen einer sogenannten Kolonialgruppe werden zwei Varianten der Eroberung und Ausbeutung der Erde diskutiert: entweder in Kooperation mit den Erdmenschen oder durch deren Ausrottung. Eine Umerziehung und ein Zusammenleben mit den im Vergleich zu den Marsmenschen primitiven Erdmenschen wird als schwierig, wenn nicht als unmöglich erachtet. Die Kolonisierung der Erde würde die „völlige Ausmerzungen der Erdbevölkerung“ bedeuten.⁶⁵ Nach Kontroversen und Widerständen gegen eine solche Lösung wird als Alternative der Naturwissenschaftler Leonid auf die Erde geflogen, aber auch eine Expedition auf die Venus durchgeführt.

Bogdanow spricht hier das Thema der kolonialen Ausbeutung an – für die Sozialisten aller Länder kein einfaches Thema. Dabei ist zu vermuten, dass Bogdanow H. G. Wells' wohl berühmtesten Roman „The Time Machine“ (1895) gekannt haben dürfte. Wells beschreibt darin folgendes Szenario: In einer weit in die Zukunft hinein verlegten Gesellschaft, in die der namenlose Held mit einer Zeitmaschine fliegt, existieren zwei Gesellschaftsklassen – die schönen jugendlichen oberirdisch lebenden Eloi und die hässlichen unter der Erdoberfläche wohnenden Morlocks. Die fast paradiesisch lebenden Eloi fürchten die Dunkelheit, in der sie von den Morlocks gefangen und verzehrt werden. Die Morlocks halten die Elois wie Vieh, das ihnen als Futter dient. Die ins Extreme getriebene Ausbeutung wurde von den Zeitgenossen als verkehrte Welt der englischen Klassengesellschaft und des Kolonialismus gelesen. Seit H. G. Wells wurde die Erde beziehungsweise die Erdbewohner als Ressource für andere Planeten zu einem beliebten Gegenstand von Science-Fiction, zuletzt im Film der Wachowskis „Jupiter Ascending“ (2015). Hier geht es um den Genpool der Erdmenschen, um den intergalaktische Clans kämpfen.

Indem sich in seinem Roman die Marselite gegen die Ausbeutung der Erde und der Erdbewohner entscheidet, setzte Bogdanow der Horrorvision H. G. Wells und seiner Nachfolger das Prinzip sozialistischer Solidarität entgegen – dies sogar um den Preis des Untergangs der Marszivilisation.

Im Roman „Ingenieur Menni“ wird dieser Untergang angedacht. Die Sonne liefert keine Energie mehr und eine interplanetarische Umsiedlung der Marsbewohner erweist sich als nicht realisierbar. Der Tod der Marsbewohner bedeute aber nicht den Untergang des Lebens überhaupt, da es zweifelsfreie Beweise für die Existenz vernunftbegabter Wesen in anderen Sonnensystemen gebe. Durch inter-

⁶⁵ Ebd., S. 119.

planetarische Geschosse sollen Zeugnisse der Marsbewohner, ihr Vermächtnis, ins Universum geschickt werden. Fast im Sinne von Nikolai Fjodorow verschmelzen in Bogdanows Roman Tod und Leben. Netti ruft den Marsbewohnern vor dem Untergang „in einem Orkan von Licht und Feuer“ zu: „Sehen wir diesem Augenblick, da die Größe des Todes mit dem höchsten Akt von Schöpfertum verschmilzt, also freudig entgegen, Freunde, dem Augenblick, der unser Leben beschließt, um seine Seele an unsere unbekanntten Brüder weiterzureichen.“ Und wie ein Echo hallten, als Ausdruck gleichen Denkens und gleichen Gefühls der Anwesenden, die Worte durch den Saal: „den unbekanntten Brüdern!“⁶⁶

Jewgeni Samjatin (1884–1937)

Samjatin war nicht der erste Autor, der eine Utopie zum Fürchten schrieb. Aber er begründete – unter anderem auf H. G. Wells reagierend – eine Tradition der Dystopie, wie sie später im Westen vor allem mit Aldous Huxleys „Brave New World“ sowie George Orwells „Farm der Tiere“ und „1984“ kanonischen Status erhielt. Die utopischen Romane gelten als Reaktionen auf die totalitären Tendenzen und Regime des 20. Jahrhunderts. Im Falle Samjatins bedarf diese Bewertung allerdings der Präzisierung. Samjatin reagierte mit dem Roman „Wir“ – 1920 geschrieben, 1924 in England und Frankreich, 1927 in der ČSR und erst 1952 vollständig in russischer Sprache publiziert⁶⁷ – weniger auf die totalitäre Bedrohung angesichts des Chaos und Bürgerkrieges in Russland als vielmehr auf die ausufernde Gewalt des Welt- und Bürgerkrieges. Diese Erfahrungen hätten die Menschen zu Kriegsmaschinen und Nummern degradiert. Wohl nicht zufällig geht im Roman der Errichtung des „Einzigen Staats“ ein verheerender zweihundertjähriger Krieg voraus, den nur ein Bruchteil der Menschheit durch Einmauerung überlebt habe.⁶⁸ Die aktuelle Situation, die Revolution und ihre Folgen, deutete Samjatin um 1920 als eine Bewegung, welche die „Epoche der Unterdrückung der Massen“ hinter sich gelassen habe. „Wir erleben heute die Unterdrückung des Einzelnen im Namen der Massen; das Morgen wird die Befreiung des Einzelnen im Namen des Menschen bringen.“⁶⁹

Der Roman „Wir“ spielt in einem menschheitsgeschichtlichen Entwicklungsstadium, das durch die Unterdrückung des Einzelnen im Namen der Massen charakterisiert ist. Dieser Zustand wurde durch die Verabsolutierung technokratischer und szientokratischer Trends herbeigeführt. Samjatins fiktionale Gesellschaft ist eine „technologische Extrapolation“ auf die Zukunft.⁷⁰ Er kritisierte damit den „mechanisierten Kollektivismus“ eines Bogdanow und die „wissen-

⁶⁶ Ebd., S. 283.

⁶⁷ Evgenij Zamjatin: *My*. New York 1952.

⁶⁸ Jewgenij Samjatin: *Wir*. In: Milo Dor/Reinhard Federmann (Hg.): *Gemordete Literatur. Dichter der russischen Revolution*. Salzburg 1963, S. 597–747.

⁶⁹ Jewgenij Samjatin: *Morgen. Essays – Erzählungen – Dokumente*. Wiesbaden [o. J.], S. 170f.

⁷⁰ Saage: *Utopieforschung (wie Anm. 4)*, S. 38.

schaftliche Organisation der Arbeit“, wie sie von Alexei Gastew und seinem Kreis propagiert wurden. Auch den Taylorismus sah er kritisch.⁷¹

Der Roman richtete sich zudem gegen den um 1920 bereits erkennbaren Dogmatismus der Bolschewiki – für Samjatin ein Symptom von Entropie, das heißt: von tödlicher Routine, Erstarrung und Stagnation. Leben sei aber Bewegung, Sterben und Gebären, und der Häretiker sei deshalb ein notwendiger Bestandteil jeder dynamischen und lebendigen Gesellschaft.⁷² Revolutionen deutete Samjatin als Akte, die Tod bringen und neues Leben erzeugen. Sie seien eingebettet in ein Kontinuum des Wechsels zwischen Evolution, Entropie und Revolution. Daher könne es auch keine letzte Revolution geben. Die Gesellschaft, die im Roman „Wir“ beschrieben wird, befindet sich im Zustand der Erstarrung. Samjatin assoziiert ihn mit Glas, Eis, durchsichtigen Häusern als Kuben, geraden Linien, mit der „quadratischen Harmonie der blaugrauen Marschblöcke“⁷³ und mit dem blauen, wolkenlosen Himmel: „An einem Tag wie heute ist die ganze Welt aus dem unzerbrechlichen ewigen Glas gegossen, aus dem [...] alle unsere Gebäude bestehen. An solchen Tagen sieht man die blaueste Tiefe dieser Dinge, nimmt unbekannte Größen, wunderbare Gleichungen wahr – man entdeckt sie im Allergewöhnlichsten, Alltäglichsten.“⁷⁴ Das „Joch der Vernunft“⁷⁵ faszinierte durch eine eigene Ästhetik – durch die Ästhetik der Maschinen: „Plötzlich fiel mein Blick auf die Maschinen. Mit geschlossenen Augen, selbstvergessen, drehten sich die Kugeln der Regulatoren. Die blitzenden Hebel neigten sich nach rechts und nach links, stolz wiegte sich die Balancierstange in den Schultern, der Meißel der Stemmaschine knirschte im Takte einer unhörbaren Musik. Da ging mir die Schönheit dieses prächtigen, von bläulichem Sonnenlicht überfluteten Maschinenballetts auf.“⁷⁶ Auch die Gleichförmigkeit übte ihren Reiz aus: „Jeden Morgen stehen wir, Millionen, wie ein Mann zu einer und derselben Stunde, zu ein und derselben Minute auf. Zu ein und derselben Stunde beginnen wir, ein Millionenheer, unsere Arbeit, zur gleichen Stunde beenden wir sie. Und zu einem einzigen millionenhändigen Körper verschmelzen, führen wir in der gleichen, durch die Gesetzestafel bestimmten Sekunde die Löffel zum Mund, zur gleichen Sekunde gehen wir spazieren, versammeln uns zu den Taylor-Exerzitien in den Auditorien, legen uns schlafen.“⁷⁷ Nur Sex darf in mit Vorhängen geschlossenen Räumen vollzogen werden.

Das System des „Einzigsten Staates“ ist auf die totale – mentale und praktische – Verfügbarkeit der durch Nummern gekennzeichneten Personen ausgerichtet:

⁷¹ Vgl. Christopher Collins: Samjatin, Wells und die Tradition der literarischen Utopie. In: Rudolf Villgrader/Friedrich Krey (Hg.): Der utopische Roman. Darmstadt 1973, S. 330–343; Eleonore Scheffler: Evgenij Zamjatin. Sein Weltbild und seine literarische Thematik. Köln/Wien 1984, S. 187–192.

⁷² Vgl. Samjatin: Morgen (wie Anm. 69), S. 178–185.

⁷³ Samjatin: Wir (wie Anm. 68), S. 602 (Zitat); vgl. Scheffler: Zamjatin (wie Anm. 71), S. 179.

⁷⁴ Samjatin: Wir (wie Anm. 68), S. 600.

⁷⁵ Ebd., S. 599.

⁷⁶ Ebd., S. 600f.

⁷⁷ Ebd., S. 606.

„Denn irgendwelche Rechte dem Einzigen Staat gegenüber einzuräumen, wäre das gleiche, wie wenn man behaupten wollte, dass ein Gramm eine Tonne aufwiegen könne. [...] [D]er einzig mögliche Weg von der Nichtigkeit zur Größe ist: Vergiss, dass du nur ein Gramm bist und fühle dich als millionster Teil einer Tonne.“⁷⁸ Dem Helden des Romans, der Nummer D-503, ist die Leitung der Konstruktion des Raumschiffes „Integral“ übertragen. Er gehört zu den wichtigen Nummern des „Einzigen Staates“.

Ein konstitutives Merkmal der Gesellschaft in Samjatins Roman ist die Harmonie und Einstimmigkeit, die regelmäßig öffentlich zelebriert wird. Öffentlichkeit und Transparenz dienen allerdings der Kontrolle der Nummern. Ihr Handeln und Denken sind durchsichtig wie ihre gläsernen Wohnungen. Nur der „Wohltäter“ ist umgeben von einer Aura der Sakralität und des Schreckens. Er entzieht sich den Blicken „von unten“.⁷⁹ Er praktiziert angesichts des allgemeinen Glücks, das die Nummern genießen, „die schwierigste und höchste Form der Liebe“: die Grausamkeit.⁸⁰ Denn die „wahre Liebe zur Menschheit ist unmenschlich, und das Kennzeichen der Wahrheit ist ihre Grausamkeit“.⁸¹ Die Struktur von Öffentlichkeit, wie sie Samjatin entwirft, erinnert – ebenso wie die Losung von „Liebe“ und „Wahrheit“ – vorwegnehmend an die Stalin-Zeit, in der „Humanismus“ bekanntlich nicht zuletzt darin bestand, seine Feinde zu hassen.

Für Samjatins Antiutopie gilt – im Unterschied zu den klassischen Utopien –, dass es trotz der verordneten Harmonie Bruchstellen gibt, die es einzelnen Figuren erlauben, auszubrechen oder es zumindest zu versuchen. In „Wir“ sind es die nie ganz zu kontrollierenden Gefühle „Liebe“ und „Neugier“, von denen sich der Held verführen lässt. Der Kampf um die Entdeckung der eigenen Seele und um die Rückgewinnung des „Ich“ endet in Samjatins Roman mit einer Operation am Gehirn des Helden und mit der von jubelnder Einstimmigkeit begleiteten Hinrichtung der Verführerin. Die Exekution wird als „Dissoziation der Materie“⁸² präsentiert.

Dass Samjatin unter dem Begriff der Entropie Elemente des Totalitären vorweggenommen hat, steht außer Frage. Einige Autoren, die über den Stalinismus beziehungsweise Maoismus schrieben und reflektierten, haben – mit oder ohne Kenntnis von Samjatins Roman – den Topos der „Gehirnoperation“ zur Erklärung des Stalin- beziehungsweise Mao-Systems verwendet. Man denke an Czesław Miłosz' Murti Bing, des unter Drogen stehenden Intellektuellen, oder an Tschingis Aitmatows Mankurts, den zu Sklaven gemachten Nomaden, die ihr Gedächtnis durch Einschnürung ihres Gehirns verloren haben.⁸³ Der psychologische Zwang zur Einstimmigkeit und zu öffentlichen Bekenntnisritualen, wie ihn Sam-

⁷⁸ Ebd., S. 673.

⁷⁹ Ebd., S. 628.

⁸⁰ Ebd., S. 678.

⁸¹ Ebd., S. 736.

⁸² Ebd., S. 630.

⁸³ Vgl. Czesław Miłosz: Verführtes Denken. Frankfurt a. M. 1978, S. 16–37; Dschengis Aitmatow: Ein Tag länger als ein Leben. München 1981.

jatin beschreibt, entspricht noch mehr den in China vollzogenen Praktiken der Um-
erziehung und „Gedankenreform“, die als „Gehirnwäsche“ bezeichnet wurden.⁸⁴

Alexei Tolstoi (1883–1945)

Alexei Tolstoi, zunächst ein Gegner der bolschewistischen Revolution, entschloss
sich in der Emigration dann doch, in die Sowjetunion zurückzukehren. Sein noch
in Berlin verfasster Roman „Aelita“ (1922) gilt als sein Eintrittsbillett in die sow-
jetische Welt. Zentrale Themen dieses zwischen Utopie und Science-Fiction chan-
gierenden Romans sind die Ausweglosigkeit der kapitalistischen Ordnung, die
sowjetische Befreiungsmision und eine sentimentale Liebesgeschichte. Der Flug
eines genialen Konstrukteurs aus dem Volk und seines Begleiters, eines Rotarmis-
ten und Haudegens, folgen die Abenteuer der Landung und die Erkundung der
Gesellschaft auf dem Planeten. In der Beschreibung ihrer Geschichte wie ihrer
Konflikte spielt Tolstoi mit der Zeit. Gegenwart und Vergangenheit werden als
real oder geträumt imaginiert oder durch Spiegel sichtbar gemacht. Die abwerten-
de Darstellung des „technischen Hokuspokus“ deutet darauf hin, dass sich Tolstoi
für Technik wohl nicht sonderlich interessierte. Ein Erzählstrang des Romans be-
schäftigt sich mit der Liebesgeschichte zwischen dem wegen des Todes seiner
Frau depressiven Konstrukteurs und Aelita, der Tochter des Herrschers auf dem
Mars, sowie – eher als Buffonade – mit der Liebe zwischen dem Rotarmisten und
einer Dienerin Aelitas.

Der Roman wirft Blicke in untergegangene Kulturen, die dem alten Ägypten
und Mexiko nachempfunden sind. Der Rotarmist und der Konstrukteur werden
als Vorkämpfer für die Befreiung der unterdrückten Werktätigen beziehungsweise
der Angehörigen unterworfenen Völker dargestellt. Sie sind Objekte einer herr-
schen Ingenieurskaste, die in unerbittlicher Rationalität die Arbeiter fast wie Skla-
ven hält. Ihr Herrscher träumt von einer Gesellschaft, die an antike Sklavenhalter-
gesellschaften erinnert. Die Herren stehen in der Tradition imperialistischer Er-
oberer. Die Unterwerfung fremder Völker setzt sich fort in Vernichtungsfantasien,
provoziert durch die Ankunft der Menschen und ihren Einfluss auf die Unter-
drückten: „Lasst uns die Menschheit vernichten, denn sie ist ein böser Traum der
Vernunft.“⁸⁵

Tolstois Roman thematisiert in Gestalt einer Science-Fiction die bolschewisti-
sche Befreiungsmision. Diese scheitert allerdings wie 1920 der militärische Vor-
stoß nach Warschau und andere revolutionäre Experimente außerhalb der Sow-
jetunion. Tolstoi kombiniert das Abenteuer der beiden sowjetischen Helden mit
einer pessimistischen Sicht auf eine räumlich externalisierte, zeitlich unbestimmt

⁸⁴ Vgl. Robert J. Lifton: *Thought Reform and the Psychology of Totalism. A Study of Brain-
washing in China.* New York 1961; Edgar H. Schein u. a.: *Coercive Persuasion. A Socio-psycho-
logical Analysis of the „Brainwashing“ of the American Civilian Prisoners by the Chinese Com-
munists.* New York 1961.

⁸⁵ Alexej Tolstoi: *Aelita. Roman.* Berlin 1977, S. 141.

gelassene Welt rationaler, aber repressiver Herrschaft. Die von ihm geschilderte Welt trägt Züge sowohl antiker Sklaven- als auch zeitgenössischer kolonialer Gesellschaften. In Umkehrung der klassischen Utopie ist die Marsgesellschaft ein Abbild der negativen Trends der kapitalistischen Welt, während der Konstrukteur und der Rotarmist aus einer Welt mit einem Befreiungsdrang kommen. In kluger Zurückhaltung unterlässt es Tolstoi, diese Welt näher zu beschreiben.

Ilja Ehrenburg (1891–1967)

Wenig optimistisch geben sich zwei Romane Ilja Ehrenburgs. Sie thematisieren explizit die massenhafte Vernichtung von Menschen. Die beiden hier ausgewählten Werke – „Die ungewöhnlichen Abenteuer des Julio Jurenito und seiner Jünger“ (1922/1923)⁸⁶ und „Trust D. E. Die Geschichte des Untergangs Europas“ (1923)⁸⁷ – sind im engeren Sinne keine Utopien, sondern boshafte Satiren auf die europäische Zivilisation nach dem Ersten Weltkrieg. Sie enthalten jedoch utopische Visionen und Projektionen. Die Helden beider Romane sind Abenteurer, die spielerisch mit Elend, Raub und Vernichtung umgehen oder sie – wie im Fall von „Trust D. E.“ – organisieren. Die literarische Qualität der beiden Texte mag vielleicht nicht immer höchsten Ansprüchen genügen. Ex post wirken sie bedrückend und prophetisch, da sie den systematischen Massenmord zum Thema machen.

Ausgangspunkt in beiden Romanen sind die Zerstörungen des Ersten Weltkrieges und der Zivilisationsbruch. In „Die ungewöhnlichen Abenteuer des Julio Jurenito und seiner Jünger“ ist es die Figur des Karl Schmidts, in der Organisationsfanatismus und Vernichtungswut miteinander kombiniert sind. Als deutscher General setzt er zum Wohle Deutschlands bevölkerungspolitische Maßnahmen zur Reorganisation Europas durch. Schon diese Maßnahmen erzwingen das massenhafte Töten. Widerspenstige Personen und Gruppen sollen in Konzentrationslagern eingesperrt werden, um die „deutsche Organisation und die deutsche Kultur“ kennenzulernen.⁸⁸

Karl Schmidt wandelt sich vom deutschen Militär zu einem „Spartakisten“.⁸⁹ Unter den Bolschewiki kann er seinem destruktiven Organisationsfanatismus ebenso frönen wie zuvor als deutscher General. Julio Jurenito erkennt in dieser Ordnung den neuen Menschen: „Die Menschen von einst haben das Unbegreifliche, Geheimnisvolle, Zufällige angebetet. Jede Abweichung vom Gewohnten, von dem auf empirischen Wege Erfassten wurde als ein Wunder vergöttlicht. Das Pathos der neuen Menschen liegt dagegen in der Gesetzmäßigkeit der Erscheinun-

⁸⁶ Il'ja Erenburg: Neobyčajnye počozdenija Chulio Churenito i ego učenikov. Moskau 1989; Ilja Ehrenburg: Die ungewöhnlichen Abenteuer des Julio Jurenito und seiner Jünger. Frankfurt a. M. 1976.

⁸⁷ Il'ja Erenburg: Trest D. E. Istorija gibeli Evropy. Berlin 1923; Ilja Ehrenburg: Die ungewöhnlichen Abenteuer des Julio Jurenito und seiner Jünger. Trust D. E. oder die Geschichte vom Untergang Europas. Berlin 1975.

⁸⁸ Ehrenburg: Abenteuer (wie Anm. 86), S. 196.

⁸⁹ Ebd., S. 253.

gen, ihre nüchterne Ekstase in der Erkenntnis der Unfehlbarkeit der Handlungen, Gedanken und Ereignisse. Du kannst wohl das primitive Entzücken des Feueranbeters begreifen, wenn du in deiner kalten Kammer vor dem brennenden Ofen kauerst. Begreife nun ein anderes Entzücken: das eines Mechanikers, der zum ersten Mal die Funktion einer komplizierten Maschine erfasst hat, [...] und die Langeweile der so geordneten Welt.“⁹⁰

Zu den fantastischen Geschichten und Eindrücken im Roman „Die ungewöhnlichen Abenteuer des Julio Jurenito und seiner Jünger“ gehört auch die „Prophezeiung des Meisters über die Schicksale des jüdischen Volkes“. Julio Jurenito will Plakate drucken lassen, auf denen die Bevölkerung zur Ausrottung des jüdischen Volkes aufgerufen wird. Auf den von einem seiner Jünger formulierten Einwand, dass solche Grausamkeiten nicht ins 20. Jahrhundert passten, antwortet der Meister: Die Menschheit habe „gewisse eigene Gewohnheiten [...]. Auf ihre alten Tage wird sie sie sich nicht abgewöhnen.“⁹¹

Auch „Trust D. E. Die Geschichte des Untergangs Europas“ bezieht sich auf die Vernichtungsorgien des Ersten Weltkrieges. Die Erzählung ist inspiriert von Blaise Cendrars „La fin du monde filmée par l’Ange de N. D. [Notre Dame]“ (1919), welche das Ende der Welt ästhetisiert und wie ein Drehbuch geschrieben ist.⁹² Ähnlich ist Ehrenburgs „Trust D. E. Die Geschichte des Untergangs Europas“ aufgebaut. Es geht um ein monströses Unternehmen in den USA, das Europa für degeneriert hält. Belegt wird dies – ganz wissenschaftlich – mit demografischen und sozial-moralischen Statistiken, mit der Verseuchung Europas durch Kriminelle und Revolutionäre mit Ansteckungsgefahren für die USA. Wegen seiner Armut ist Europa für den Absatz von Fleischkonserven des amerikanischen Konzerns uninteressant. Daher wird der geniale Abenteurer Jens Boot, illegitimer Sohn eines Prinzen von Monaco und der Frau eines Fischers auf Texel, mit der sukzessiven Vernichtung Europas beauftragt. Dazu errichtet der Trust D. E. in Europa zahllose Filialen mit über 18 000 Agenten. Das „D. E.“ steht abwechselnd für *Destruction of Europe* oder für *Daesch’ Jewropu* („Her mit Europa“).

Der Trust und Jens Boot setzten zunächst auf die Selbstzerstörungskräfte Europas, hier zuallererst auf die ungestillten Revanchegeleüste Frankreichs. Das französische Parlament beschließt in einem Rausch des Chauvinismus jubelnd die Zerstörung Deutschlands – vollzogen mit Panzern, Bomben und Blausäure. In der Folge werden sukzessiv mithilfe Polens die europäischen Teile der Sowjetunion erobert und zerstört. Zuvor hatte sich das politische und ökonomische Schwergewicht der Sowjetunion allerdings nach Sibirien und in den Fernen Osten verlagert, sodass St. Petersburg zur Provinzstadt abgesunken war – „hauptsächlich bevölkert mit Archäologen, Invaliden der Revolution und überalterten Ballerinen“⁹³.

⁹⁰ Ebd., S. 256.

⁹¹ Ebd., S. 103f.

⁹² Blaise Cendrars: *La fin du monde filmée par l’Ange N. D.* Paris 1919; Ewa Bérard: *La vie tumultueuse d’Ilya Ehrenbourg. Juif, Russe et Soviétique.* Paris 1991, S. 103.

⁹³ Ehrenburg: *Trest D. E.* (wie Anm. 87), S. 83. Diese ironische Bemerkung fehlt in der deutschen Übersetzung Ehrenburg: *Trust D. E.* (wie Anm. 87).

Die russischen Truppen in Europa und die polnische Bevölkerung werden durch ein geheimnisvolles Pulver vernichtet, Italien und Spanien durch Epidemien entvölkert. England verliert seine Absatzmärkte und verhungert. Im Unterschied zu anderen Völkern versuchen die Engländer, Haltung zu bewahren. Aber englische Ethnologen machen gleichwohl die Erfahrung, dass nicht nur Wilde in Afrika, sondern auch englische Gentlemen zu Menschenfressern werden können.⁹⁴ Die Bevölkerung der skandinavischen Länder stirbt an einer Schlafkrankheit. Die französische Gesellschaft frönt ihrer selbstzerstörerischen Leidenschaft für Revolutionen und Bürgerkrieg, bis sie schließlich keine Kinder mehr zeugt. Ehrenburg spielt mit den Stereotypen über die europäischen Völker und treibt mit dem Entsetzen Spaß.

Das fast menschenleere Europa wird das Urlaubsziel eines besonders reichen Amerikaners, der allerdings seine Braut an einen überlebenden verwilderten Mitteleuropäer verliert. Eingeflochten in diese Geschichte von der Vernichtung Europas ist das persönliche Drama des Helden Jens Boot mit einer Frau. Es ist eine Phönizierin, in die sich das Chamäleon Jens Boot verliebt. Hier spielt Ehrenburg mit dem griechischen Mythos von der Entführung der Europa, in dem diese als Phönizierin bezeichnet wird. Während Zeus mit der Europa zusammenlebt und Kinder zeugt, bleibt die Phönizierin für Jens Boot unerreichbar. Die Geschichte von der Vernichtung Europas präsentiert sich zugleich als „Geschichte einer unsterblichen Liebe“.⁹⁵ Der Held, Jens Boot, verzichtet nach vollbrachter Tat auf allen Reichtum, unter anderem auf Venezuela, das ihm zur Belohnung geschenkt wurde, und kehrt voller Sehnsucht nach der Phönizierin ins verwüstete und leere Europa zurück. In den Ruinen Berlins übergibt ein sterbender Archäologe Jens Boot die altägyptischen Inschrift „... und in jedem Ende ist ein Anfang“.⁹⁶ Mit dieser Episode suggeriert Ehrenburg wohl eine mystische Deutung, die keine ist, oder macht sich über Fjodorows Totenkult lustig.

Ängste und Erwartungen der russischen Intelligenz

Wenn die Utopien ein Vexierbild der Realitäten in Russland seit der Jahrhundertwende darstellen, dann vor allem eines der Hoffnungen und Ängste der Intelligenzija in einer vielfältig polarisierten Gesellschaft. In der Intelligenz konkurrierten – wie in anderen Teilen der Bevölkerung – auf Veränderung zielende oder revolutionäre Tendenzen mit teils heilsgeschichtlichen Erwartungen. Beide Strömungen konnten sich auch verbinden. Dies bricht sich in den hier ausgewählten Romanen. Ausgangspunkt aller Visionen und Utopien waren fiktionale oder reale Kriege, Revolutionen und Katastrophen. Sie liefern den Anlass zu Empörung und Revolte, manchmal explizit thematisiert, manchmal einfach vorausgesetzt. Wäh-

⁹⁴ Vgl. Ehrenburg: *Trust D. E.* (wie Anm. 87), S. 373–376.

⁹⁵ Ebd., S. 437

⁹⁶ Ebd., S. 330.

rend Bogdanow, Tschajanow, Samjatin und Ehrenburg utopische Projekte und Visionen weitgehend aus der Perspektive gebildeter, professioneller Akteure konstruierten, sind im hier ausgewählten Sample Platonow und – als Beispiel für transzendente Erfahrungen – Bely die einzigen Autoren, welche die Perspektive von Angehörigen aus dem einfachen Volk einnahmen. Tolstois Konstrukteur und Rotarmist fallen insofern aus dem Rahmen, als sie das revolutionäre Volk als Akteure repräsentieren, welche die Technik beherrschen und ihre Befreiungsmission erfüllen. Das Volk oder die Arbeiterklasse bleiben hingegen bei Bogdanow, Tschajanow und auch bei Samjatin Objekte der Kultivierung oder totalitären Disziplinierung.

Platonows Helden verbinden am intensivsten sozialrevolutionäre mit heilsgeschichtlichen – phasenweise geradezu mit chiliastischen – Antrieben. Im Unterschied zu den Utopien Bogdanows und Tschajanows bemühen sich bei Platonow die Angehörigen der mehr oder minder ungebildeten Bevölkerung angestrengt um Aufklärung, Wissen und Verstehen. Sie bleiben aber gefangen in autodidaktischem Halbwissen, Verzerrungen oder schlicht im Unwissen. Ihr Verhalten artet oft in Narretei aus. Nichtwissen oder unzureichendes Wissen gehen einher mit diffusen Sehnsüchten und richtungsloser Suche nach einer unentdeckten, verborgenen „Wahrheit“. Diese Motive mögen eine literarische Umsetzung von Fjodorows ausschweifender Überschreitung des Irdischen und seiner Überwindung der Grenzen zwischen Leben und Tod darstellen.

Vor der Revolution vollzog sich in der russischen Intelligenz eine zunehmende Binnendifferenzierung, die den Intelligenzija-Begriff eigentlich obsolet werden ließ. Er sollte eigentlich durch Begriffe wie „Bildungsschichten“ oder *educated classes* ersetzt werden. In der Selbstwahrnehmung spielten aber der Begriff und das damit assoziierte Ethos von Intelligenzija immer noch eine bedeutende Rolle: In Abgrenzung zum Polizeistaat und zur Bürokratie sahen sich viele Angehörige von Bildungsberufen in der Rolle als Kulturträger gegenüber dem Volk. Diese Funktion konnte politisch im Sinne reformerischer oder revolutionärer Aktivitäten verstanden werden oder als Aufforderung zum Einsatz für das Wohl des Volkes, für seine Aufklärung und Kultivierung. So unterschiedlich Bogdanows und Tschajanows Visionen auch sind, eines haben sie gemeinsam: Die neuen Welten werden in ihren Romanen nicht durch politische Aktivisten organisiert, sondern durch Angehörige der professionellen Intelligenz, durch Experten. Arbeiter und Bauern bleiben dabei Objekte, auch wenn ihre Arbeit den Zwangscharakter verloren zu haben scheint und ihre Bedürfnisse soweit wie möglich befriedigt werden. Platonows Helden in „Tschewengur“ hingegen erleben Arbeit als Ausbeutung. Kommunismus bedeutet nicht Befreiung von der Arbeit, sondern ihre Abschaffung überhaupt. Bogdanow und Tschajanow hingegen entwarfen ein Panorama, das Sozialisten aller Schattierungen wohl als „befreite Arbeit“, befreit von Ausbeutung, verstanden hätten. Im Werk „Ingenieur Menni“, dem zweiten Roman Bogdanows, wird diese paradisische Idylle allerdings relativiert.

Bogdanow zelebrierte mit seinen Helden Menni und Netti einen Geniekult. Tschajanows weise Agroexperten setzen um, was man heute wohl als *soft power*

bezeichnen würde: eine indirekte Steuerung durch Anreize und Belohnungen. Die Helden realisieren, wovon Angehörige der „professionellen Intelligenz“ – Landärzte, Agronomen, Ingenieure, Lehrer – seit der Jahrhundertwende geträumt hatten: Die Experten in den Utopien werden endlich nicht mehr (oder nur wenig) durch Politiker, Bürokratien und das unwissende, aber renitente Volk behindert.

Samjatins „Wir“ lässt sich hingegen als Warnung vor der perfekt organisierten Arbeitswelt verstehen, wie sie in Bogdanows Utopien, explizit in seiner Tektologie sowie im Taylorismus und in der Anthropotechnik Gastews verfochten wurden. Ohne dass der Begriff schon existierte, erkannte er die „totalitären“ Gefahren, die in der Arbeitswelt ebenso wie in der politischen Semantik und im Verhalten der Bolschewiki angelegt waren. Im Gegensatz zu George Orwells „Farm der Tiere“ und „1984“ – aber ähnlich wie Aldous Huxleys „Brave New World“ – kann Samjatins „Wir“ nicht als Reaktion auf ein totalitäres System, sondern nur als Projektion gelesen werden, die aus vorhandenen Trends abgeleitet ist. Schon über die Zeit des Ersten Weltkrieges und des Bürgerkrieges schrieb Samjatin, dass die Kriegsmaschinen die Menschen zu Nummern und Ziffern degradiert hätten.⁹⁷

Indem er den „Einzigsten Staat“ als Ergebnis eines vorangegangenen zweihundertjährigen Krieges darstellt, werden in Ehrenburgs Visionen die Zerstörungssorgen des Ersten Weltkrieges fortgesetzt. Ähnlich führen Tolstois Helden den Klassenkampf auf dem Mars weiter. Für seine Vorausschau in „Die ungewöhnlichen Abenteuer des Julio Jurenito und seiner Jünger“ – die Figur des Karl Schmidt und die Prophetie über die Vernichtung der Juden – lobte sich Ehrenburg noch Jahrzehnte später.⁹⁸ „Trust D. E. Die Geschichte des Untergangs Europas“ dagegen erwähnte er nicht. Vielleicht war ihm nach dem Ende des revolutionären Furors und nach den Erfahrungen des Zweiten Weltkrieges die unterstellte „Koalition“ des amerikanischen Trusts mit der enthemmten französischen Revanche bei der Vernichtung Europas peinlich, eilt ihm doch der Ruf voraus, ein großer Bewunderer der französischen Kultur und ein Freund Frankreichs zu sein.

Die utopischen Romane erreichten zu ihrer Zeit keine größere Leserschaft. Platonows Werke wurden erst seit den 1980er Jahren veröffentlicht und angemessen kommentiert, zu einer Zeit, als revolutionäre und heilsgeschichtliche Visionen schon längst zu Grabe getragen worden waren. Bogdanows Visionen stimmten zwar grundsätzlich mit dem Fortschrittsoptimismus, der Technikgläubigkeit und dem Organisationsfetischismus der Bolschewiki überein, aber auch seine Schriften und Romane mussten zur Zeit der Perestroika erst wiederentdeckt werden. Gleiches gilt für Samjatin und Tschajanow. Der eine emigrierte, der andere wurde ein Opfer des Terrors unter Stalin. Die Überlebenskünstler Ehrenburg und Tolstoi blieben zwar ohne Unterbrechung prominente Figuren des kulturellen Lebens unter Stalin, ihre Romane der 1920er Jahre konnten aber erst in der Tauwetterperiode neu und manchmal gekürzt wieder erscheinen. Sie waren inzwischen aber „historisch“ und blieben im Schatten ihrer eher konformistischen literarischen

⁹⁷ Vgl. Samjatin: Morgen (wie Anm. 69), S. 17.

⁹⁸ Vgl. Ilja Ehrenburg: Menschen, Jahre, Leben. Autobiographie. München 1962, S. 507f.

und politischen Aktivitäten in den 1930er Jahren und ihrer antifaschistischen Selbstmobilisierung im Zweiten Weltkrieg. Ehrenburg schaffte es noch, mit seinem Roman „Tauwetter“ (1954) einem Jahrzehnt einen Namen zu geben. Wenn die utopischen Romane als Vexierbilder der Erwartungen und Befürchtungen der Intelligenz charakterisiert werden können, so dürfte ihre tatsächliche Wirkung auf die Zeitgenossen gering gewesen sein. Die hier vorgestellten Romane teilten das Schicksal der Intelligenz: Sie hatte die Kultivierung und Organisation des Volkes den Bolschewiki zu überlassen und durfte nur Zuliefererdienste leisten.

Abstract

The article presents literary utopias and visions of Russian writers since the turn of the century. Selected were Andrei Platonov, Alexander Chaianov and Alexander Bogdanov, Evgeni Zamiatin as well as Alexei Tolstoi and Ilia Ehrenburg. Against the background of the political upheavals and the circulation of utopian, chiliastic, visionary and “cosmistic” ideas within the intelligentsia and even the population, the writers made expectations, anxieties, and hopes of the intelligentsia the subject of their texts. The contents of the novels and stories are messianistic-chiliastic departures into the realm of communism and its “burial” (Platonov), are strategies for the happiness of the people or the proletariat (Chaianov, Bogdanov), are visions of the destructive potential of imperialism and Bolshevism (Ehrenburg), are interstellar missions of liberation of the liberated proletariat (Tolstoi) and, last but not least, the scrutinization of a civilisation in which anthropotechnics, highly developed technologies and total control are presented as inherent to the Bolshevik project (Zamiatin).

The writings absorbed contemporary ideas, images and visions as they circulated in Russia; they resonated at a later point, yet, however, more intensively with the West than the Soviet Union (and post-Soviet Russia). The critical and sometimes pessimistic elements in the novels and stories contradicted the obligatory optimism of socialist realism. And at the time when the novels and stories could (again) be published, there was no more interest in utopias and visions, which seemed to be sullied by communist fantasies.

Boris Kolonickij

Kunst und Kultur zur Zeit des Ersten Weltkriegs in Russland und das kulturelle Kriegsgedächtnis

Geschichtspolitik und historisches Gedächtnis im heutigen Russland

Am 1. August 2014 fand in Moskau die Einweihung einer Gedenkstätte für die im Ersten Weltkrieg gefallenen Soldaten statt.¹ Sie wurde auf dem Poklonnaja-Berg (Poklonnaja Gora) in der Nähe der Monumente für den Vaterländischen Krieg von 1812 und für den Großen Vaterländischen Krieg der Jahre 1941 bis 1945 errichtet. Damit wurde der 1914 ausgebrochene Krieg in eine Reihe von Ereignissen eingeschrieben, die für die russische Identität besonders wichtig sind. Präsident Wladimir Putin hielt anlässlich der Einweihung eine Rede und legte – gefolgt vom Patriarchen der russisch-orthodoxen Kirche – als Erster Blumen nieder. In seiner Rede führte er aus, dass die Heldentaten der Soldaten Russlands „in Vergessenheit“ geraten seien: Der Krieg, „den die ganze Welt den ‚Großen‘ nennt, wurde aus der nationalen Geschichte gestrichen und einfach als imperialistisch bezeichnet“.²

Der Auffassung, dass der Erste Weltkrieg in Vergessenheit geraten sei, ist auch ein großer Teil der öffentlichen Meinung: Verleger und Autoren, Regisseure und Produzenten reagieren darauf und richten sich nach den Erwartungen und Präferenzen ihrer Leser und Zuschauer. In Buch- und Filmtiteln finden sich Bezeichnungen wie „Der vergessene Krieg“ oder „Der unbekannte Krieg“.³

Bemerkenswert ist die von Putin geäußerte Einschätzung zur russischen Außenpolitik im Vorfeld des Ersten Weltkriegs: „Russland hat sich über viele Jahrhunderte hinweg für eine starke und vertrauensvolle Zusammenarbeit zwischen den Staaten eingesetzt. So war es auch am Vorabend des Ersten Weltkriegs. Russ-

¹ Der vorliegende Beitrag wurde von Anselm Bühling, dem ein ganz herzlicher Dank gebührt, aus dem Russischen ins Deutsche übersetzt. Von ihm stammen auch – sofern nicht anders angegeben – die Übersetzungen der russischen Zitate.

² Die Rede Putins wird hier und im Weiteren zitiert nach Vladimir Putin: Vystuplenie na ceremonii otkrytija pam'atnika gerojam Pervoj mirovoj vojny, 1. August 2014. In: President Rossii, <http://kremlin.ru/transcripts/46385> (letzter Zugriff am 18. 10. 2017).

³ Anatolij I. Utkin: Zabytaja tragedija. Rossija v Pervoj mirovoj vojne. Smolensk 2000. Eine Fernsehserie über den Ersten Weltkrieg (2012, Regisseur W. Mikeladse) heißt „Der vergessene Krieg“. Der Moskauer Verlag *Jausa. Eksmo* veröffentlicht eine Buchreihe unter einem ähnlichen Titel.

land tat damals alles, um Europa zu überzeugen, den Konflikt zwischen Serbien und Österreich-Ungarn friedlich und ohne Blutvergießen zu lösen. Doch man hat nicht auf Russland gehört. Deshalb musste es auf die Kampfansage reagieren, um das slawische Brudervolk zu verteidigen und sich selbst und seine Bürger vor Bedrohungen von außen zu schützen.“ In dieser Aussage wird die Geschichte Russlands als ein unablässiger „Kampf für den Frieden“ gedeutet. Die These von der beständigen Friedensliebe des Zarenreichs ist (ebenso wie die These von seiner konstanten Aggressivität) aus wissenschaftlicher Sicht schwer haltbar.⁴ Eine solche Einschätzung stellt einen Bruch mit der traditionellen Deutung des Konflikts dar: In den sowjetischen Geschichtsbüchern hieß es, dass alle „imperialistischen“ Länder einschließlich Russlands am Krieg schuld gewesen seien, auch wenn Deutschland in besonderem Maß verantwortlich gemacht wurde.

Große Beachtung fand eine Passage in Putins Rede, in der er auf die Gründe für das Ausscheiden Russlands aus dem Krieg einging: „Der Sieg ist dem Land gestohlen worden – von denen, die zur Niederlage ihres Vaterlands und seiner Armee aufriefen, Zwietracht innerhalb Russlands säten, an die Macht drängten und dabei die nationalen Interessen verrieten.“ Welche Kräfte die nationalen Interessen „verraten“ hätten, führte der russische Präsident allerdings nicht näher aus. Bekanntlich hatte Lenin vor dem Sturz des Zaren zur Kapitulation der russischen Truppen aufgerufen. Nicht das erste Mal wies Putin damit auf die Verantwortung der Bolschewiki für die Kriegsniederlage hin. Auch in einer Rede am 27. Juni 2012 vor dem Föderationsrat hatte er erklärt: „Unser Land hat diesen Krieg gegen die Verlierer verloren. Diese Situation ist in der Menschheitsgeschichte einmalig. Wir haben gegen den Verlierer Deutschland – der sich kurze Zeit später selbst der Entente ergeben hat – verloren und letztlich kapituliert. Die Ursache dafür ist der Verrat der damaligen Regierung. Das ist offenkundig. Sie wollten aus Angst nicht darüber reden, also haben sie es totgeschwiegen ... Allerdings haben sie ihre Schuld gegenüber dem Land während des Zweiten Weltkriegs getilgt. Wir werden jetzt nicht über den Preis dafür reden, das ist ein anderes Thema. Aber das Verschweigen hat ebendiesen Grund.“⁵

Zwei Jahre später, bei der Einweihung des Denkmals, musste Putin offensichtlich die Stimmung derjenigen unter seinen Anhängern berücksichtigen, die gern an die Sowjetunion zurückdachten und nicht bereit waren, Antikommunismus als Grundlage der offiziellen Erinnerungspolitik zu akzeptieren. Deshalb erwähnte Putin die Bolschewiki nicht ausdrücklich. Möglicherweise spielte der russische Präsident in seiner Rede aber auch auf angebliche Verschwörungen an, an denen sich – so die Ansicht einiger Historiker und Journalisten – am Vorabend der Re-

⁴ Ein Beispiel für eine überzogene Geschichtsinterpretation, die die konstante Aggressivität Russlands betont, ist das Buch von Sean McMeekin: *The Russian Origins of the First World War*. Cambridge, MA 2011. Eine plausible Kritik an diesem Buch findet sich in: Joshua Sanborn: *Russian Imperialism, 1914–2014. Annexationist, Adventurist or Anxious?* In: *Revolutionary Russia* 27 (2014) 2, S. 92–107.

⁵ Putin obvinil bolševikov v nacionalnom predatel'stve. In: *Izvestia*, 27. 6. 2012, <http://izvestia.ru/news/528739> (letzter Zugriff am 18. 10. 2017).

volution russische Generäle und Liberale beteiligt hätten (dabei ist zuweilen die Rede von Verschwörungen mit den Freimaurern beziehungsweise mit dem britischen oder deutschen Geheimdienst). Beobachter haben diese Verschwörungstheorien mit der Dolchstoßlegende verglichen, die die deutschen Konservativen und Rechten erschaffen hatten, um die Niederlage Deutschlands im Ersten Weltkrieg zu erklären (ähnliche Legenden gab es auch in Österreich und Ungarn). Die Aussage in Putins Rede vom 1. August 2014 lässt sich somit unterschiedlich interpretieren.

Bei einem Treffen mit jungen Historikern am 5. November 2014 kam der russische Präsident auf das Thema „Verrat“ zurück: „Wir haben in diesem Jahr viel über den Ersten Weltkrieg gesprochen, und ich denke, dass die Informationen dazu sehr richtig und recht objektiv präsentiert worden sind. Wir haben vielen unserer vergessenen Helden ihren Namen zurückgegeben und objektive Neubewertungen der damaligen Ereignisse und des für Russland tragischen Ausgangs vorgenommen. Denn warum war er überhaupt tragisch? Wie kam es dazu? An der Front hatte uns doch niemand besiegt? Wir sind von innen her zugrunde gerichtet worden. Das ist passiert. Russland hat sich selbst zum Verlierer erklärt. Und zwar gegenüber wem? Einem Land, das den Krieg selbst verloren hatte. Eigentlich ein Irrsinn. Meiner Meinung nach ist das eigentlich geschichtlich einmalig. Russland hat riesige Gebiete verloren, nichts erreicht, nur ungeheure Opfer gebracht – das war's. Auch das müssen wir erkennen, wegen irgendeines politischen Kalküls ist es zu so kolossalen Verlusten gekommen. Ich bin mir nicht einmal sicher, dass wir sie je ganz ausgleichen konnten.“⁶ Erneut verwies der Präsident auf Politiker, die das Land „zugrunde gerichtet“ hätten, erneut nannte er sie nicht beim Namen.

Die Geschichtspolitik in Bezug auf die Erinnerung an den Ersten Weltkrieg, wie sie in den Reden des Präsidenten dargelegt und von einem Großteil der politischen Elite und des akademischen Establishments in Russland unterstützt wird, lässt sich so zusammenfassen: Es wird ein scharfer Bruch mit den traditionellen sowjetischen Deutungen von Ursachen und Verlauf des Kriegs verkündet. Die Aufmerksamkeit gilt ausschließlich dem Heldenmut der Soldaten und Offiziere. Andere Aspekte des Kriegsgedenkens, andere vom Krieg Betroffene – Flüchtlinge, Deportierte, Kriegsgefangene, Deserteure, Pazifisten – kommen nur am Rand vor oder werden sogar ganz dem Vergessen anheimgegeben. Diese Form der Erinnerung wird als Teil eines gesamteuropäischen Projekts gesehen. Doch steht die Idee von der beständigen Friedensliebe Russlands in offenkundigem Gegensatz zur Gedächtniskultur vieler anderer europäischer Länder, die ihre eigene Geschichte – in unterschiedlichem Ausmaß – kritisch überprüfen und dies auch von anderen erwarten.

Es ist davon auszugehen, dass ein erheblicher Teil der Akteure des politischen und öffentlichen Lebens in Russland – Wissenschaftler und Lehrende, Autoren

⁶ Vladimir Putin: Vstreča s molodymi učenyymi i prepodavatel'ami istorii, 6. November 2014. In: President Rossii, <http://kremlin.ru/news/46951> (letzter Zugriff am 18. 10. 2017).

und Regisseure – Putins Rede als Signal zur Umsetzung eines gedächtnispolitischen Projekts verstehen werden. Gleichzeitig wäre es falsch zu glauben, ein solches Projekt sei allein von oben aufgezwungen; es besteht auch eine gesellschaftliche Nachfrage danach.

Die Realisierung des Projekts stellt die professionellen Historiker vor neue Aufgaben. Sie müssen sich verstärkt mit den „Heldentaten“ der russischen Soldaten im Krieg beschäftigen. Doch führt das bloße Zitieren von Propagandaliteratur und Begründungen für Kriegsauszeichnungen nicht zu einem umfassenden Verständnis der Geschichte. Eine Untersuchung heldenhaften Verhaltens ist unvollständig, wenn dabei nicht auch andere Erscheinungen wie Gefechtsverluste, Dienstpflichtentziehungen, Desertionen und Ergebnisse in den Blick genommen werden.⁷

Die Kompetenz der Historiker ist jedoch auch wichtig, um die Realisierbarkeit des beschriebenen geschichtspolitischen Projekts einzuschätzen und es auf seine historiografische Tragfähigkeit hin zu überprüfen. In diesem Zusammenhang ist es angebracht, eine Reihe von Fragen zu stellen: War der Erste Weltkrieg in Russland wirklich vergessen? Wie geriet er in Vergessenheit? Wie sah die Politik des Vergessens aus? Wie wurde der Krieg in anderen Ländern erinnert und/oder vergessen? Wodurch unterschied sich der dortige Umgang von der in der UdSSR praktizierten Politik des Erinnerns beziehungsweise Vergessens? Kann man im heutigen Russland die Erfahrung anderer Länder und Kulturen mit der Erinnerung und dem Vergessen nutzen?

Sowjetische Erinnerungspolitik I: Der Fall Alexei Brussilow

Die umfangreiche Literatur zur Erforschung des kulturellen (und geschichtlichen) Gedächtnisses hilft, Fragen wie die oben gestellten zu beantworten. Unbedingt zu erwähnen ist dabei das bedeutende Projekt „Erinnerungsorte“, das von dem Historiker Pierre Nora initiiert wurde.⁸ Die Erinnerung an den Ersten Weltkrieg hat einen ganz besonderen Platz im Bereich der *Memory Studies*. Das hat damit zu tun, dass bereits lange vor dem Projekt Noras Studien zu diesem Thema erschienen. Hier sei nur auf das bekannte Buch von Paul Fussell verwiesen,⁹ dem Untersuchungen weiterer Autoren folgten, insbesondere die Monografie von Jay Winter.¹⁰

Von Wissenschaftlern aus Russland liegt bisher noch keine umfassende Studie zur Erinnerung an den Ersten Weltkrieg vor, wenngleich einige Historiker zu Einzelthemen geforscht haben (etwa zur Geschichte der Friedhöfe, zum Bild des

⁷ Ein Beispiel für eine Studie, die versucht, unterschiedliche Aspekte des Alltagslebens russischer Soldaten zu berücksichtigen, ist das interessante Buch von Aleksandr B. Astašov: *Russkij front v 1914 – načale 1917 goda. Voennyj opyt i sovremennost'*. Moskau 2014.

⁸ Pierre Nora (Hg.): *Les Lieux de mémoire*. 3 Bde. Paris 1984/1986/1992.

⁹ Paul Fussell: *The Great War and Modern Memory*. Oxford 1975.

¹⁰ Jay Winter: *Sites of Memory, Sites of Mourning. The Great War in European Cultural History*. Cambridge 1995.

Kriegs in der russischen Literatur, Kunst und Kultur und zu anderen Aspekten). Von Daniel Orlovsky stammen allgemeine Fragestellungen zur Erforschung des Themas,¹¹ Aaron J. Cohen hat die Erinnerung an den Ersten Weltkrieg unter den russischen Emigranten untersucht¹² und Karen Petrone beschäftigte sich mit der Erinnerung an den Ersten Weltkrieg in der Sowjetunion in den 1920er und 1930er Jahren¹³.

Ist der Erste Weltkrieg in Russland vergessen? Die Antwort darauf gibt eine Umfrage der Stiftung Öffentliche Meinung (FOM), die Ende Juli 2014 durchgeführt wurde.¹⁴ 63 % der Befragten gaben an, dass sie entweder ein Buch über den Ersten Weltkrieg gelesen oder einen Film (beziehungsweise eine Aufführung) zu diesem Thema gesehen hätten. 3 % der Befragten (der höchste Einzelwert) sagten, dass sie sich ihre Meinung über den Krieg unter Einwirkung von Michail Scholochows Roman „Der stille Don“ gebildet hätten. Allerdings gaben ebenfalls 3 % an, sie seien durch die Lektüre von „Krieg und Frieden“ beeinflusst worden. Und dies ist nicht der einzige Fall, in dem die Befragten recht eigenartige Informationsquellen zur Geschichte des Ersten Weltkriegs nannten – 1 % der Befragten erwähnte den Film „Panzerkreuzer Potemkin“ von Sergei Eisenstein.

Die Umfrage macht Folgendes deutlich:

- Viele der Befragten wissen praktisch nichts über den Ersten Weltkrieg, nehmen jedoch an, dass sie über entsprechende Kenntnisse verfügen würden. Die Bürger Russlands sind auch über andere historische Ereignisse schlecht informiert, aber der Erste Weltkrieg ist wohl stärker in Vergessenheit geraten als jeder andere Krieg.
- Die heutige russische Gesellschaft verfügt über keine grundlegende Darstellung, die die kollektive Erinnerung an diesen Krieg prägt.
- Die Erinnerung an den Krieg ist eng mit der Erinnerung an die Revolution und den Bürgerkrieg verbunden: Neben Scholochows Roman nannten die Befragten Werke von Michail Bulgakow (den Roman „Die Weiße Garde“ und das Theaterstück „Die Tage der Turbins“) sowie das Romanepos „Der Leidensweg“ von Alexei Tolstoi.

¹¹ Daniel Orlovsky: *Velikaja vojna i rossijskaja pamjat'*. In: Nikolaj N. Smirnov (Hg.): *Rossija i Pervaja Mirovaja vojna. Materialy meždunarodnogo naučnogo kollokviuma*. St. Petersburg 1999, S. 49–57.

¹² Aaron J. Cohen: *Oh, That! Myth, Memory and World War I in the Russian Emigration and the Soviet Union*. In: *SR* 62 (2003) 1, S. 69–86; ders.: „Our Russian Passport“. *First World War Monuments, Transnational Commemoration, and the Russian Emigration in Europe, 1918–39*. In: *JCH* 49 (2014), S. 627–651; ders.: *Russian Monuments to the First World War: Where Are They? Why Are They?* In: Murray Frame u. a. (Hg.): *Russian Culture in War and Revolution, 1914–1922*. Bd. 2: *Political Culture, Identities, Mentalities, and Memory*. Bloomington 2014. Vgl. auch ders.: *Commemoration, Cult of the Fallen (Russian Empire)*. In: *1914–1918-online. International Encyclopedia of the First World War*. Berlin 8.10.2014, http://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/commemoration_cult_of_the_fallen_russian_empire (letzter Zugriff am 18.10.2017).

¹³ Karen Petrone: *The Great War in Russian Memory*. Bloomington 2011.

¹⁴ *Obraz Pervoj mirovoj: Pervaja mirovaja vojna v istoričeskoj pamjati rossojan*, <http://fom.ru/Proshloe/11637> (letzter Zugriff am 18.10.2017).

- Ausländische Werke der Kunst und Literatur wurden selten erwähnt (nur 1 % der Befragten nannte den Roman „Im Westen nichts Neues“ von Erich Maria Remarque und weniger als 1 % „In einem anderen Land“ von Ernest Hemingway).
- Historiker – Wissenschaftler und Lehrende – haben kaum nennenswerten Einfluss auf die Erinnerung an den Ersten Weltkrieg: Nicht eine einzige historische Arbeit wurde genannt, und nur 1 % der Befragten gab an, dass ihre Vorstellung vom Ersten Weltkrieg durch Schulbücher geprägt sei.
- Es wurden keine literarischen und künstlerischen Werke genannt, die in Russland in den Jahren 1914 bis 1918 entstanden sind.
- Es wurden keine Werke angeführt, die von russischen Schriftstellern und Künstlern in der Emigration geschaffen wurden (der Roman „Der Leidensweg“ von Alexei Tolstoi wird zwar erwähnt, er ist den heutigen Lesern in Russland allerdings nur in der sowjetischen Fassung bekannt).

Die Umfrageergebnisse zeigen somit, dass der Erste Weltkrieg für die Bürger Russlands in der Tat ein vergessener Krieg ist. Doch kann man sagen, dass dies allein das Ergebnis einer von der Kommunistischen Partei bewusst verfolgten Politik des Vergessens ist?

Die sowjetische Gedächtnispolitik war wechselhaft, unstet und eklektisch. Die Kommunisten hatten von Anfang an eine spezifische Erinnerung an den Ersten Weltkrieg, da sich mit ihm auch die Entstehung der internationalen kommunistischen Bewegung verband. In ihrer Geschichtsdeutung nahm der Kampf der Internationalisten verschiedener Länder gegen den „imperialistischen“ Krieg eine besondere Stellung ein. Er war ein für den Gründungsmythos der Sowjetunion äußerst wichtiges Ereignis.

Die politische Kultur des Bolschewismus beinhaltete Gedankengut, das gegen den Weltkrieg gerichtet war. So wurde der Krieg als ein Produkt des Imperialismus interpretiert und scharf verurteilt. Obwohl Lenin den Pazifismus vernichtend kritisierte – sogar den revolutionären Pazifismus einiger Verbündeter –, näherte sich die sowjetische Propaganda damit stellenweise pazifistischen Ideen an. Die Erinnerung an den Ersten Weltkrieg wurde auch dadurch beeinflusst, dass einige angesehenen Kommandeure Gegner der Bolschewiki waren. In den 1920er Jahren existierten jedoch verschiedene, zuweilen entgegengesetzte Auffassungen über den Ersten Weltkrieg nebeneinander her. In zensierten Texten finden sich sogar – manchmal in verborgener Form – Elemente des patriotischen Diskurses von 1914.¹⁵

Die Romantisierung der Weltrevolution und die Glorifizierung der Roten Armee gingen mit der Ablehnung des traditionellen russischen Patriotismus einher. Junge Kommunisten benannten ihre Kinder nach Jaurès: Der Antimilitarismus des berühmten Sozialisten fiel stärker ins Gewicht als sein Opportunismus.¹⁶ Aus

¹⁵ Vgl. Petrone: Great War (wie Anm. 13), S. 20.

¹⁶ Eines dieser Kinder ist der berühmte Dissident Schores Medwedew (geboren 1925), ein weiterer der Nobelpreisträger Schores Alforow (geboren 1930).

den Bibliotheken wurde neben der „konterrevolutionären“ auch die „patriotische“ und „militaristische“ Literatur aussortiert. Prominente sowjetische Autoren stellten in ihren Texten die Desertion aus den Reihen der „imperialistischen“ Armee als „Heldentat“ dar.¹⁷

In einer anderen Form wurde die Erinnerung an den Krieg in der Emigration bewahrt. Besonders bedeutsam war es für die Emigranten in Ländern, die während des Kriegs mit Russland verbündet gewesen waren: Dort konnten Angehörige der russischen Diaspora ihren Status verbessern, indem sie an den Beitrag erinnerten, den ihre Heimat zum Sieg geleistet hatte. Es entstanden Veteranenverbände, es wurden Gedenktage begangen, Denkmäler eingeweiht und Memoiren sowie historische Studien veröffentlicht. Einige Emigranten beschrieben in ihren Publikationen den Bürgerkrieg als Fortsetzung des Weltkriegs und reproduzierten darin die Ideologie der Weißen Bewegung, die die Bolschewiki als bloßes Werkzeug der deutschen Regierung angesehen hatte. Andere Veteranen stellten beide Konflikte in Gegensatz zueinander: Im Vergleich zum Bürgerkrieg sei der Weltkrieg „echt“, „sauber“ und „gerecht“ gewesen. Sowohl das eine als auch das andere Deutungsmuster erleichterte den Autoren und ihren Lesern die kulturelle und psychologische Anpassung.¹⁸ Es ist unübersehbar, dass die derzeitige Geschichtspolitik in Russland teilweise auf die Tradition der Emigranten zurückgeht. Allerdings hat die umfangreiche Literatur der Emigration keine berühmten belletristischen Werke hervorgebracht, die sich mit dem Ersten Weltkrieg beschäftigen. Das liegt daran, dass die Erinnerung an diesen von der Erinnerung an Revolution und Bürgerkrieg überschattet war.

Im sowjetischen Weltkriegsdiskurs war der Heroismus gleichfalls bereits in den 1920er Jahren als Thema präsent. Die UdSSR musste Streitkräfte aufbauen, und es sollte ein spezifisch sowjetischer Patriotismus entstehen. Vor diesem Hintergrund unterstützte die Führung der Roten Armee – der nicht wenige Kriegsveteranen angehörten – gedächtnispolitische Projekte, in denen Beschreibungen der Kampfhandlungen von Soldaten, Offizieren und sogar Generälen der alten Armee Platz fanden. Besondere Bedeutung hatte dabei die Figur des Generals Brussilow. Der berühmteste Kommandeur des Ersten Weltkriegs kooperierte mit den Bolschewiki und erhielt einen nicht sehr einflussreichen, aber ehrenhaften Posten in der Roten Armee. Bei der Zeremonie anlässlich seiner Beerdigung 1926 standen sowjetische, zaristische und religiöse Symbole und Rituale unmittelbar nebeneinander: Der Sarg wurde von einer Rotarmisten-Ehrengarde begleitet, die Kränze waren mit Bändern in den Ordensfarben des Zarenreichs geschmückt und der sowjetische Militärkommandant nahm an der kirchlichen Trauerfeier teil.¹⁹ Brussilows Erinnerungen wurden kurz nach seinem Tod im Staatsverlag publiziert.²⁰ Fast gleichzeitig wurde das Buch auch in der Emigration herausgegeben und sehr rasch ins

¹⁷ Petrone: *Great War* (wie Anm. 13), S. 20, S. 101.

¹⁸ Vgl. Cohen: *Oh, That!* (wie Anm. 12).

¹⁹ Vgl. Petrone: *Great War* (wie Anm. 13), S. 60–67.

²⁰ Aleksej A. Brusilov: *Moi vospominanja*. Moskau 1929.

Englische und Französische übersetzt. Dies wäre kaum ohne eine Zusammenarbeit mit den sowjetischen Behörden möglich gewesen.

Auch in den darauffolgenden Jahren verband die sowjetische Erinnerungspolitik – zuweilen auf sehr eklektische Weise – die Erinnerung an den Heldenmut der Soldaten und Offiziere mit der Anprangerung des „imperialistischen“ Kriegs. Dabei stellte man dem Heroismus der Kämpfer das ineffiziente oder gar verräterische Wirken der zaristischen Regierung gegenüber – eine Argumentation, die sich auch in Brussilows Memoiren findet. Die antiimperialistische Rhetorik wurde durch Lenin-Zitate untermauert. Sie fiel je nach Zeit unterschiedlich intensiv aus, und auch die verwendeten Zitate wechselten.

In den 1930er Jahren wurde immer seltener an Brussilow erinnert. Die von ihm 1916 geleitete Offensive stieß nun auf Kritik, da sie nicht effizient gewesen sei. Eine Neuauflage von Brussilows Memoiren wurde mit der Begründung abgelehnt, sie passten nicht in die Zeit. Diese Korrektur am historischen Gedächtnis fiel zeitlich mit einer Repressionswelle gegen die alten Offiziere, die in der Roten Armee gedient hatten, zusammen. Gleichzeitig wurde die Legende vom „Verrat von oben“ in den Rang einer offiziellen Geschichtsinterpretation erhoben – sie tauchte sogar im „Kurzen Lehrgang der Geschichte der WKP (b)“ auf – einem Werk, das kanonische Geltung für das Vergangenheitsnarrativ erlangen sollte.

Dabei erzwang die wechselhafte internationale Lage auch immer wieder rasche Änderungen am Kanon. In den historiografischen Texten manifestierte sich dies etwa darin, dass Deutschland zum Hauptschuldigen am Weltkrieg erklärt wurde. Bereits Ende 1938, also noch vor Beginn des Zweiten Weltkriegs, wurde dieser als „Zweiter imperialistischer Krieg“ gedeutet.²¹ Bald bot die sowjetische Propaganda jedoch auch andere Deutungen an. Noch vor dem Angriff Deutschlands auf die Sowjetunion erschien in der führenden Zeitung der Roten Armee ein Artikel zum Gedenken an Brussilow.²²

Dem entsprach auch eine allgemeine Veränderung der Propaganda. Bereits am 1. August 1939, dem Jahrestag des Kriegsbeginns, feierte die wichtigste Zeitung der Roten Armee den Heldenmut der russischen Soldaten in den Jahren 1914 bis 1917. Nach dem Abschluss des Deutsch-Sowjetischen Nichtangriffspakts wandelte sich dieser Tonfall kurzzeitig, doch kehrte er nach dem deutschen Überfall auf die Sowjetunion wieder zurück. Die Zeitungen zogen Parallelen zwischen der Politik der Nationalsozialisten auf der einen und den Maßnahmen der deutschen Besatzungsmacht während des Ersten Weltkriegs auf der anderen Seite und hoben die Bedeutung der russischen Front in den Jahren 1914 bis 1917 hervor.²³ Das Gedenken an Brussilow wurde in hohem Maße politisch instrumentalisiert; zahlreiche einschlägige historische und historisch-propagandistische Arbeiten erschie-

²¹ Vgl. *Političeskoje Upravlenie RKKK* (Hg.): *Vtoraja imperialističeskaja vojna načalas'*. Moskau 1938, S. 31; *Sojuz voinstvujuščich bezbožnikov* (Hg.): *Vtoraja imperialističeskaja vojna i cerkov'*. Moskau 1941, S. 30.

²² Vgl. *Petrone: Great War* (wie Anm. 13), S. 222f.

²³ Vgl. *Cohen: Oh, That!* (wie Anm. 12), S. 83.

nen.²⁴ Auch fanden die Ideen des Generals bei der Ausbildung der Offiziere der Roten Armee Anwendung.²⁵ Die Bedeutung, die diesem geschichtspolitischen Projekt beigemessen wurde, unterstreicht die Tatsache, dass Broschüren über die Brusilow-Offensive in die verschiedenen Sprachen der Völker der UdSSR übersetzt wurden. Es gab Theaterstücke und Romane über Brussilow.²⁶ In den Jahren 1941, 1943 und 1946 erschienen Neuausgaben der Erinnerungen Brussilows. Sie wichen zwar von der ersten Ausgabe ab – problematische Passagen waren entfernt worden –, aber die Tatsache der Veröffentlichung zeugte sowohl vom Interesse der Leser als auch von der Bedeutung, die die Staatsmacht diesen Memoiren beimaß.

Jedoch bereitete die Heroisierung des Generals einigen sowjetischen Historikern Sorge. Es wurde darüber gestritten, wie weit seine Glorifizierung gehen sollte – eine Frage, die letztlich unentschieden blieb. Neben der Verehrung Brussilows wurden auch andere Aspekte der Erinnerung an den Ersten Weltkrieg für die Propaganda genutzt. Die im Jahr 1943 eingeführte neue Uniform der Roten Armee erinnerte an die Kleidung des zaristischen Militärs. Als Unterscheidungsmerkmale dienten wieder Schulterstücke, die zuvor als Kennzeichen des Klassenfeinds gegolten hatten. Die Reaktion der Kommandeure der Roten Armee war gemischt, aber öffentlicher Protest blieb aus. Viele Offiziere reagierten begeistert auf die Einführung der Schulterstücke und forderten die Wiederherstellung weiterer militärischer Traditionen.²⁷

Die alten Militärorden, deren Aufbewahrung in den 1930er Jahren Repressionen hatte nach sich ziehen können, durften nun wieder getragen werden. In den Zeitschriften wurden Fotos tapferer Unteroffiziere und Offiziere veröffentlicht, die mit Stolz Auszeichnungen aus zwei Kriegen trugen. Kavalleristen in der dekorativen Uniform der Kosakenregimenter tranken ihre Pferde in deutschen Flüssen, was die ältere Generation zwangsläufig an den Schlachtruf aus dem Jahr 1914 erinnern musste: „Wir werden unsere Pferde in der Spree tränken!“. Und sogar einige Aspekte der bolschewistischen Sicht auf den Ersten Weltkrieg sollten nun der Vergessenheit anheimfallen. So wurden in Neuausgaben von Scholochows Roman „Der stille Don“ die Szenen gestrichen, die die revolutionären Internationalisten positiv charakterisierten. Sie passten nicht zum Gebot der Stunde: der patriotischen Mobilmachung.²⁸

²⁴ Vgl. Jurij G. Veber: *Brusilovskij proryv*. Moskau 1941; Vladimir V. Mavrodin: *Brusilov*. Moskau 1942 (weitere Ausgaben 1943 und 1946).

²⁵ Vgl. Fëdor J. Kuznecov: *Brusilov o vospitanii i podgotovke oficerskich kadrov*. Moskau 1944, S. 22.

²⁶ Il'ja L. Sel'vinskij: *General Brusilov*. Drama. Moskau 1942; Sergej N. Sergeev-Censkij: *Brusilovskij proryv*. *Istoričeskij roman*. Moskau 1943; Igor V. Bachtjejev/Aleksandr V. Razumovskij: *Russkij general*. P'esa. Moskau 1946; Jurij L. Slezkin: *Brusilov*. Roman. Moskau 1947.

²⁷ Bezeichnend ist das Gespräch des Offiziers und später bekannten sowjetischen Historikers Pjotr Sajontschkowski mit der Kommission, die die Teilnehmer der Schlacht von Stalingrad befragte. Jochen Hellbeck: *Die Stalingrad-Protokolle*. Sowjetische Augenzeugen berichten aus der Schlacht. Frankfurt a. M. 2012, S. 460f.

²⁸ Vgl. Petrone: *Great War* (wie Anm. 13), S. 273.

Diese neuen Tendenzen beunruhigten einige Kommunisten. Die Spannung zwischen der marxistischen Ideologie auf der einen und der Tradition der militärisch-patriotischen historischen Erziehung auf der anderen Seite setzte sich auch in der Nachkriegszeit fort, die von Diskussionen, Kompromissen und Schwankungen in der offiziellen Geschichtsinterpretation geprägt war.

Der Brussilow-Kult passte zu den propagandistischen Anliegen in der Ära des Kalten Kriegs: Der Innovationsgeist des russischen militärischen Denkens und seine angebliche Überlegenheit über die Kriegskunst des Westens kam in ihm zur Geltung. Die Glorifizierung Brussilows wurde auch von akademischer Seite unterstützt. 1948 war ein Sammelband mit Dokumenten über ihn in Vorbereitung. Zur Veröffentlichung kam es jedoch nicht, da eine neue Quelle auftauchte. Der zweite Teil der Erinnerungen des Generals war seinerzeit dem Russischen Historischen Auslandsarchiv in Prag übergeben worden. Brussilow hatte als Patriot gegolten, der aufrichtig mit den Bolschewiki zusammengearbeitet hatte. Nun stellten die sowjetischen Behörden anhand des Prager Nachlasses jedoch fest, dass Brussilow antikommunistische Ansichten vertreten hatte. Das Dokumentenbandprojekt wurde daraufhin gestoppt, die Unterlagen verschwanden in geheimen Archiven und der Name Brussilows war fortan Tabu.

Im Zuge der Entstalinisierung erfolgte die „Rehabilitierung“ Brussilows. Die kommunistische Führung war Geisel ihrer eigenen Gedächtnispolitik: Viele sowjetische Patrioten hatten sich beunruhigt darüber gezeigt, dass der General in der Propaganda und in historischen Arbeiten nicht mehr erwähnt wurde. Die Zentrale Archivverwaltung der UdSSR erstellte ein Gutachten, das „nachwies“, dass es sich beim zweiten Teil der Erinnerungen um eine Fälschung handle, und der General wurde wieder in das Pantheon des sowjetischen Patriotismus aufgenommen.²⁹ Es folgte eine Neuausgabe seiner Memoiren sowie eine Biografie aus der Feder eines angesehenen Militärhistorikers.³⁰ Das Gedenken an den General wurde von Autoren instrumentalisiert, die dem imperialen Großmachtpatriotismus in der sowjetischen Ideologie mehr Geltung verschaffen wollten.

Sowjetische Erinnerungspolitik II: Jakowlews Buch und seine Folgen

Die Herausbildung des kulturellen Gedächtnisses in der UdSSR wurde auch von der Belletristik beeinflusst. Auswirkung auf die Diskussion über den Ersten Weltkrieg hatte zum Beispiel Alexander Solschenizyns Roman „August Vierzehn“. Solschenizyn ließ darin seine Gedanken durch die Figur des Obersten im Gene-

²⁹ Vgl. die Artikel des Leiters der Zentralen Archivverwaltung beim Ministerrat der UdSSR, Gennadij A. Belov: Pravda o generale Brusilove. In: Izvestija, 13.09.1962; ders.: Russkij polkovec A. A. Brusilov. In: Voenno-istoričeskij žurnal 10 (1962), S. 41–55; ders.: Kak byl rehabilitirovan general Brusilov. In: Ogonëk 31 (1964), S. 24f.

³⁰ Ivan I. Rostunov: General Brusilov. Moskau 1964.

ralstab Worotynzew zum Ausdruck kommen.³¹ Worotynzews Ansichten sind vom Geist der Reformen Pjotr Stolypins geprägt. Solschenizyn idealisierte zwar in seinem Buch die zaristische Regierung und die russische Militärführung nicht, doch gehörten seine Sympathien eindeutig den Patrioten, die ihre Heimat verteidigen wollten. Solschenizyns Werk thematisiert die Entwicklung Russlands auf dem Weg der Reformierung – einem Szenario, das von der Revolution verworfen worden war. 1971 wurde der Roman in Paris veröffentlicht. Sofort erschienen weitere Ausgaben und Übersetzungen außerhalb der UdSSR. Gleichzeitig wurde die Veröffentlichung in der sowjetischen Presse scharf kritisiert.³² Die Kritik verstärkte das Interesse an dem Buch. Zwar gelangten nur wenige Exemplare in die UdSSR, doch waren Schreibmaschinenabschriften im Umlauf. Der Rummel um Solschenizyn erzeugte von der Staatsmacht nicht erwünschte Stimmungen.

Die Leitung des KGB setzte dem Roman ein Buch des Historikers Nikolai Jakowlew entgegen. Der Geheimdienst hatte ihm hierfür Quellen zur Verfügung gestellt, die für andere Wissenschaftler nicht zugänglich waren – etwa Verhörprotokolle, die als „Erinnerungen“ bezeichnet wurden. Das Buch wurde vom Verlag *Molodaja Gwardija* in einer Auflage von 100 000 Exemplaren veröffentlicht.³³ Die KGB-Führung lenkte Jakowlew in Richtung einer „neuen“ Interpretation der Ereignisse, denn sie ging davon aus, dass die orthodoxe, kanonische sowjetische Geschichtsschreibung bei den Lesern nicht mehr auf Interesse stoßen werde. Für den Erfolg des Buches sorgte ein verschwörungstheoretisches Thema: Jakowlew widmete der konspirativen Tätigkeit russischer Freimaurer große Aufmerksamkeit und beschuldigte die liberale Bourgeoisie und die gemäßigten Sozialisten antipatriotischer Aktivitäten. Der Historiker verlieh diesem Thema den für die sowjetische Propaganda erforderlichen Unterton: Die Bolschewiki hätten mit der Entmachtung der kosmopolitischen Vertreter der Bourgeoisie, die der Armee einen „Dolchstoß in den Rücken“ zugefügt hätten, eine patriotische Mission erfüllt. Dem imperialen Antikommunismus Solschenizyns wurde ein imperialer nationalkommunistischer Mythos entgegengesetzt.

Jakowlews Buch wurde ein Bestseller. Noch im selben Jahr erschien eine weitere Auflage, erneut mit 100 000 Exemplaren. Allerdings hatte die Veröffentlichung auch einige unkalkulierbare Folgen. Die Infragestellung des offiziellen Geschichtsbildes beunruhigte die Anhänger der orthodoxen Lehre im ZK der KPdSU und in akademischen Kreisen. Der KGB konnte gerade noch die Publikation einer nega-

³¹ Andrej Nemzer: Ona uže prišla. Zametki ob „Avguste Četyrnadcatogo“. In: Aleksandr Solženicyn: *Sobranie sočinenij v tridcati tomach*. Bd. 8. Krasnoe koleso. Povestvovanie v otmerennyh srokach. Uzel 1. Avgust Četyrnadcatogo. Buch 2. Moskau 2006, S. 490f.

³² Vgl. Natal'ja Solženicyna: *Kratkie pojasnenija*. In: Solženicyn: *Sobranie* (wie Anm. 31), S. 482f.

³³ Nikolaj N. Jakovlev: 1 avgusta 1914. Moskva 1974. Zur Entstehung von Jakowlews Buch vgl. Vladimir V. Polykarpov: *Iz sledstvennyh del N.V. Nekrasova*. In: Vladimir V. Polykarpov: *Ot Cusimy k Fevralju. Carizm i voennaja promyšlennost' v načale XX veka*. Moskau 2008, S. 513–521. Auch der Autor selbst hat später über seine Zusammenarbeit mit der KGB-Führung geschrieben: Nikolaj N. Jakovlev: *Priloženie: O „1 avgusta 1914“, istoričeskoj nauke, Ju. V. Andropove i drugich*. In: ders.: 1 avgusta 1914. 3-e izd., dop. Moskau 1993, S. 286–315.

tiven Rezension in einer angesehenen Fachzeitschrift abwenden. Zudem wichen nun auch andere Autoren von der kanonischen bolschewistischen Interpretation des Kriegs ab. Der Assistent des KGB-Leiters Juri Andropow, Igor Sinizyn, veröffentlichte unter dem Pseudonym Jegor Iwanow – gleichfalls im Verlag *Molodaja Gwardija* – Romane, in denen Offiziere des russischen Geheimdienstes zur Zeit des Ersten Weltkriegs glorifiziert wurden. Die verschwörungstheoretische Geschichtsinterpretation erhielt Auftrieb und rief eine nicht öffentliche Diskussionen hervor: Orthodoxe, verdeckt nationalistische und verdeckt liberale Historiker kritisierten einander mithilfe passender Zitate aus Lenins Werken.

Während der Perestrojka wurde diese Auseinandersetzung dann offen geführt und die Notwendigkeit einer ideologischen Maskierung der Gedächtnisprojekte entfiel. Der Kult um den General Brussilow nahm eine neue Entwicklung: Straßen wurden nach ihm benannt und ein Denkmal für ihn errichtet.

Verlage starteten Initiativen, um das Gedenken an den vergessenen Krieg wiederzubeleben, Dokumentarfilme wurden gedreht, Soldatenfriedhöfe restauriert und Gedenkstätten eingerichtet. Im Jahr 2011 wurde in Paris auf Initiative der Russischen Föderation ein Denkmal für die russischen Soldaten des Ersten Weltkriegs errichtet, um die Franzosen an den einstigen Verbündeten zu erinnern. An der Eröffnungszeremonie nahm Präsident Putin teil.³⁴

Verschiedene gesellschaftliche Organisationen und Stiftungen versuchten, Einfluss auf die Geschichtspolitik zu nehmen und Lobbyarbeit für ihre Projekte zu betreiben. Es ist davon auszugehen, dass sie auch das Jubiläum 2014 beeinflusst haben.³⁵ Die Vertreter der Stiftung *Russki mir* hatten bereits 2010 darauf hingewiesen, dass das Gedenken an den Ersten Weltkrieg dazu beitragen könne, Russland mit der russischen Diaspora – einschließlich der Vertreter der „alten“ Emigration – zu vereinen.

Diese Projekte fielen zeitlich mit einer Gesetzesänderung zusammen. Am 18. Dezember 2012 verabschiedete die Staatsduma eine Novelle des Bundesgesetzes „Über die militärischen Ehrentage und Gedenkdaten in Russland“, die der Föderationsrat am 26. Dezember billigte. Der 1. August wurde damit zum „Tag des Gedenkens an die russischen Gefallenen des Ersten Weltkriegs 1914–1918“ erklärt.³⁶

Die Rückbesinnung auf den Ersten Weltkrieg sollte jedoch nicht nur als die Umsetzung von Initiativen von oben betrachtet werden. So wurde etwa in Wolgograd am 1. August 2014 das Denkmal für die „Einwohner Zarizyns – Teilnehmer des Ersten Weltkriegs 1914–1918“ eingeweiht. An der Spitze der Initiativ-

³⁴ Vgl. Aleksandr Janašev: V Pariže otkryli pamjatnik russkomu soldatu. In: Life-Novosti, 21. 6. 2011, <http://www.lifenews.ru/news/61750> (letzter Zugriff am 18. 10. 2017).

³⁵ Zu den Aktivitäten einer Reihe von Organisationen zu Beginn des 21. Jahrhunderts vgl. Vera Tolz: Modern Russian Memory of the Great War, 1914–1920. In: Eric Lohr u. a. (Hg.): The Empire and Nationalism at War. Bloomington 2014, S. 257–285.

³⁶ Federalnyi zakon ot 13 marta 1995 g. Nr. 32-FZ „O dnjach vojskoj slavy i pamjatnych datach Rossii (s izmenenijami i dopolnenijami). In Informationno-pravovoe obespečenie „Garant“, <http://base.garant.ru/1518352> (letzter Zugriff am 18. 10. 2017).

gruppe stand ein Geschäftsmann aus der Stadt, der eine wohltätige Stiftung leitete. Die Gruppe organisierte eine Geldsammlung über soziale Netzwerke. Die Errichtung des Denkmals kann als Umsetzung einer „Volksinitiative“ angesehen werden.³⁷ Auch entstand in Russland eine „Gesellschaft der Nachkommen der Teilnehmer des Ersten Weltkriegs“ (beziehungsweise des „großen Kriegs“, wie dieser zuweilen bezeichnet wird).³⁸ Und an den Tagen der Gedenkfeierlichkeiten entfalteten die Mitglieder von Reenactment-Vereinen umfassende Aktivitäten.³⁹

Die Einschätzung, der Erste Weltkrieg sei „vergessen“ und „unbekannt“, bedarf somit der Präzisierung – selbst dann, wenn sich diese Prädikate nur auf die Sowjetzeit beziehen. Völlig falsch wäre es anzunehmen, dass die Erinnerung an den Krieg in der postsowjetischen Zeit absichtlich vernachlässigt worden sei: Die vergangenen Jahrzehnte sind durch intensive Bemühungen, dieses Kriegs zu „gedenken“, gekennzeichnet. Trotzdem gilt der Erste Weltkrieg weiterhin als der „vergessene“ Krieg. Diese Situation erfordert eine Erklärung. Warum zeigt das Engagement von Politikern, Historikern, Schriftstellern, Verlegern, Journalisten, Filmemachern, Persönlichkeiten des religiösen und gesellschaftlichen Lebens, Reenactment-Gruppen sowie den freiwilligen Helfern, die Soldatenfriedhöfe pflegen, keine Wirkung?

Hochkultur der Kriegsepoche

Um die russischen Gedächtnisprojekte beurteilen zu können, wäre es angebracht, sie mit entsprechenden Projekten in anderen Ländern zu vergleichen, vor allem mit den in anderen europäischen Staaten. Diese unterscheiden sich stark voneinander – trotz der Bemühungen der Europäischen Union, die Erinnerungspolitik zu koordinieren und ihr eine Form zu geben, die zur europäischen Integration beiträgt. Selbst bei den Siegermächten des Ersten Weltkriegs unterscheidet sich das kollektive Gedächtnis sehr stark voneinander. Dafür ausschlaggebend sind die verschiedenartigen Erfahrungen im Zweiten Weltkrieg und die Besonderheiten der politischen, sozialen und kulturellen Entwicklung. So folgen etwa in Belgien das Gedenken der Flamen und das der Wallonen einer jeweils eigenen Entwicklungslogik. Zudem wurden in den vergangenen hundert Jahren in den verschiedenen Entwicklungsphasen der nationalen kollektiven Erinnerungskulturen jeweils unterschiedliche Aspekte der Kriegsgeschichte thematisiert.

³⁷ Tat'jana Danilova: Pamjatnik otkryt. My vernulis' v Caricyn, <https://web.archive.org/web/20150926152736/http://memorial.oblvesti.ru/node/44> (letzter Zugriff am 18.10.2017).

³⁸ Vorbild ist vermutlich die früher gegründete „Gesellschaft der Nachkommen der Teilnehmer des Kriegs von 1812“.

³⁹ Interessanterweise haben die Denkmäler und Gedenkpraktiken in anderen Ländern einen gewissen Einfluss auf einige der an solchen Projekten beteiligten Personen in Russland ausgeübt. So waren es russische Auslandstouristen, die beklagten, dass das historische Gedächtnis ihres Landes lückenhaft sei.

Die Erinnerung an den Ersten Weltkrieg wird in den Ländern Europas nicht nur durch Denkmäler, staatliche Zeremonien und Schulbuchtexte geprägt; sie ist auch von Werken der Literatur und der bildenden Kunst beeinflusst. Gebildeten Europäern sind die Romane von Erich Maria Remarque, Jaroslav Hašek und Ernst Jünger ebenso ein Begriff wie die Bilder von Otto Dix. Sie kennen den Krieg durch die von Schriftstellern und Künstlern verschiedener Länder geschaffenen Texte und Bilder.

Für die Aufarbeitung des Großen Kriegs waren die 1920er und 1930er Jahre besonders wichtig. Die Versuche, die eigenen Positionen und Handlungen im Krieg zu rechtfertigen, die Notwendigkeit, das Trauma des Kriegs zu überwinden, das Interesse von Zuschauern und Lesern an Schilderungen und Deutungen sowie die spezifischen zeitgenössischen, mit dem Gedächtnisprojekt verbundenen (politischen) Absichten und Ziele – all dies stimulierte das Entstehen von Texten, Bildern und Ritualen.

Die Situation in Russland war jedoch besonders: Der ideologische Rahmen brachte für die Künstlern spezifische Zensurbedingungen mit sich, unter denen das Erscheinen eines „sowjetischen Hašek“ oder eines „sowjetischen Remarque“ (das erste Buch Remarques hatte in der UdSSR begeisterte Aufnahme gefunden, doch wurde der Autor anschließend als „bourgeoiser Pazifist“ gebrandmarkt) nur schwer vorstellbar war; erst recht unvorstellbar wäre ein „sowjetischer Jünger“ gewesen.

Diese Unterschiede in der künstlerischen Aufarbeitung des Ersten Weltkriegs lassen sich jedoch nicht allein mit den spezifischen Bedingungen der kommunistischen Zensur erklären: Auch die vielfältige Kultur der russischen Diaspora schuf keine einigenden Texte und Bilder des Ersten Weltkriegs. Das lag vor allem daran, dass – auch für die Emigranten – das Trauma des Bürgerkriegs tief saß. Die „Wirren“ der gewaltsamen inneren Auseinandersetzung überschatteten das, was sich vor 1917 ereignet hatte.

Die Erinnerung an den Ersten Weltkrieg ist aber nicht nur mit künstlerischen Werken verbunden, die nach dem Krieg entstanden. Sie wird auch von Texten und Bildern geformt, die bereits in den Jahren 1914 bis 1918 geschaffen wurden. Um die Prozesse des Erinnerns und des Vergessens in Russland zu verstehen, ist es deshalb wichtig, die Entwicklung der russischen Kultur in den Kriegsjahren mit der in anderen Ländern zu vergleichen. Die Geschichte des Kriegs ist seit Langem ein Gegenstand vergleichender Studien. Allerdings geht es dabei vor allem um Großbritannien, Frankreich und Deutschland. Russland wird bei vergleichenden Projekten in der Regel ausgeklammert.⁴⁰ Daher sind Beispiele für künstlerische Werke, die noch während des Kriegs entstanden, beziehungsweise für Künstler, die vom Krieg geprägt wurden, Legion:

⁴⁰ Eine wichtige Ausnahme ist ein von Richard Stites und Aviel Roshwald herausgegebener Sammelband mit Aufsätzen. Vgl. zur russischen Kultur darin den Aufsatz von Richard Stites: *Days and Nights in Wartime Russia. Cultural Life, 1914–1917*. In: ders./Aviel Roshwald (Hg.): *European Culture in the Great War. The Arts, Entertainment and Propaganda (1914–1918)*. Cambridge 1999, S. 8–31.

Der vom Militärdienst befreite Dichter Nikolai Gumiljow schloss sich freiwillig einem Garde-Ulanen-Regiment an. Er wurde mit zwei Georgskreuzen ausgezeichnet und in den Offiziersrang erhoben. Gumiljow schickte seine Frontberichte an eine Petersburger Zeitung, und seine Gedichte aus der Kriegszeit fanden Eingang in den Band „Koltšchan“ („Der Köcher“).

Auch andere Schriftsteller waren an der Front. Einige von ihnen wurden verwundet und erhielten militärische Auszeichnungen. Manche Autoren setzten in der Armee ihre literarische Arbeit fort. Es erschienen mehrere Lyriksammlungen von Frontdichtern. Bezeichnenderweise enthielten diese Bücher jedoch keine Gedichte über den Krieg.⁴¹ Entsprechend konnten sie auch die kollektive Erinnerung an den Krieg nicht beeinflussen.

Die Künstler Mikhaïl Le Dentu, Wladimir Burljuk und Swjatoslaw Nagubnikow fielen im Kampf. Bekannte Schriftsteller wie Waleri Brjussow und Alexei Tolstoi arbeiteten als Kriegsberichterstatter. Ihre Reportagen beeinflussten die öffentliche Meinung. Der Krieg wirkte sich aber auch auf das Schaffen der Autoren aus, die im Hinterland oder weiterhin in der Heimat tätig waren.

Markante Plakate namhafter Künstler wie Kasimir Malewitsch, Wladimir Majakowski und Georgi Narbut stellten den Krieg visuell dar. Jewgeni Lansere und Mstislaw Dobuschinski schufen auf ihren Reisen an die Front eine Reihe von Arbeiten. Einen besonderen Platz in der Kunst der Kriegszeit nimmt das Bild „In der Feuerlinie“ („Angriff“) von Kusma Petrow-Wodkin ein, das Ende 1916 fertiggestellt wurde.

Zudem fand sich der Krieg auch in der russischen Massenkultur wieder.⁴² Zu Kriegsbeginn gab es viele patriotische Texte, deren Qualität jedoch so schlecht war, dass die Bezeichnung „Trommelliteratur“ aufkam. Der Begriff „Kriegsliteratur“ wurde schon nach kurzer Zeit herabsetzend gebraucht, manchmal schrieb man sogar von „Feldmakulatur“.

Einige Autoren, die selbst nicht an der Front waren, hielten es für unmöglich, das Thema „Krieg“ zu behandeln: Streitigkeiten um das Recht, über den Krieg zu schreiben, waren ein Zug dieser Zeit.

Zu den grundsätzlichen Kriegsgegnern zählten der berühmte Schriftsteller Maxim Gorki sowie der Künstler und Kunstkritiker Alexander Benois. Wladimir Majakowski, der den Krieg zunächst begeistert begrüßt hatte, wechselte später ins Lager der Kriegsgegner.

Der Dichter Igor Sewerjanin akzeptierte die Notwendigkeit des Einzugs zum Militärdienst, bezeichnete jedoch den freiwilligen Eintritt in die Armee als „Pose“ und sogar „Scheußlichkeit“. Er brachte offen die Ansichten derer zum Ausdruck, die sich dem Krieg zwar nicht entzogen hatten, aber auch nicht freiwillig an die Front eilten. Mit seinem Gedicht „Eschtschjo ne snatschit Byt ismennikom“ rief er eine lebhaftere öffentliche Diskussion hervor:

⁴¹ Vgl. Anatolij I. Ivanov: *Pervaja mirovaja vojna v russkoj literature 1914–1918 gg.* Tambov 2005, S. 243.

⁴² Vgl. Hubertus Jahn: *Patriotic Culture in Russia during World War I.* Ithaca/London 1995, S. 229.

Es heißt noch nicht, Verräter zu sein,
wenn man heiter und jung ist,
ohne Gefangenen Schmerz zuzufügen
und in den Rauch der Schrapnelle zu eilen. [...]

Im Wunsch zu leben sind die Herzen befestigt ...
Lebe, hoffe und schweige ...
Aber wenn die Reihe an uns ist,
werden wir die Blumen gegen Schwerter tauschen!⁴³

Einige Schriftsteller und bildende Künstler wendeten sich in ihren Arbeiten bewusst vom Krieg ab und anderen Themen zu. Wenn man Natan Altmans großartiges Porträt von Anna Achmatowa sieht, kann man sich nur schwer vorstellen, dass es während des Kriegs entstanden ist. Leser und Sammler, Verleger und Galeristen sorgten für eine entsprechende Nachfrage an künstlerischen Werken, die den Krieg vergessen lassen sollten.

All dies erinnert an die anderen Krieg führenden Länder: Überall gab es Freiwillige und Verweigerer, Befürworter und Gegner des Kriegs, und überall wich die anfängliche Kriegsbegeisterung anderen Stimmungen. In vielen Ländern lehnten die Frontkämpfer die Kriegsdarstellungen der im Hinterland verbliebenen Schriftsteller und Künstler empört ab. Pazifisten brachten ihre Ansichten auch in anderen Ländern nicht immer offen zum Ausdruck. Eine innere Abkehr vom Krieg, die sich auf die Themenwahl und auf den Kunstmarkt auswirkte, war auch in anderen Staaten zu beobachten.

Anders als in Großbritannien, Deutschland, Italien oder Frankreich existierte jedoch in Russland keine Gruppe von Frontschriftstellern. Nikolai Gumiljow war eine einsame und isolierte Erscheinung: Er war zwar nicht der einzige russische Schriftsteller, der während des Kriegs veröffentlichte, doch von einer Frontkämpferkultur, die Leser und Schriftsteller verband, kann nicht die Rede sein.⁴⁴ Auch war der Tod von Schriftstellern und Künstlern auf dem Schlachtfeld in Russland nicht Gegenstand künstlerischer Reflexion und öffentlicher Debatten. Das ist ein bezeichnender Unterschied zur Situation in anderen Ländern. Der berühmte französische Dichter Charles Péguy fiel bereits 1914 an der Front. Sein Tod war ein europäisches Ereignis: Die Titelseite der deutschen Zeitschrift „Die Aktion“ zeigte ein Porträt Péguy von dem österreichischen Künstler Egon Schiele.⁴⁵ Der Krieg verlieh auch alten Texten neue Bedeutung. Zeitgenossen und Nachfahren erinnerten sich an Péguy's Zeilen: „Selig sind, die in großen Schlachten fielen. Sie liegen auf der Erde vor dem Antlitz Gottes.“⁴⁶ Die russischen Leser wussten vom

⁴³ Igor V. Severjanin: *Polnoje sobranie stichotvorenij*. Moskau 2015, S. 820.

⁴⁴ Vgl. Stites: *Days* (wie Anm. 40), S. 28.

⁴⁵ Peter Jelavich: *German Culture in the Great War*. In: Stites/Roshwald (Hg.): *Culture* (wie Anm. 40), S. 32-57, hier: S. 48.

⁴⁶ „Heureux ceux qui son morts dans les grandes batailles, / Couchés dessus le sol à la face de Dieu.“ Charles Péguy: *Eve* (1913), zitiert nach <http://www.lettresvolees.fr/degaulle/peguy.html> (letzter Zugriff am 18.10.2017).

Kriegstod vieler französischer Schriftsteller. Maximilian Woloschin und Ilja Ehrenburg schrieben in ihren Kriegsberichten darüber.⁴⁷

In den englischsprachigen Ländern formte sich die kollektive Erinnerung an den Ersten Weltkrieg nicht zuletzt unter dem Einfluss der Lyrik von Frontsoldaten. Dabei erlangten einige Verse bereits während des Kriegs Bekanntheit und zu ihren Lesern zählten viele Frontkämpfer. Der tragische Tod der Dichter beeinflusst bis heute die Rezeption ihres Werks.

In anderen Ländern war die Kriegserfahrung für die Künstler von großer Bedeutung. Man könnte hier noch weitere Bestseller anführen und an andere tragische Schicksale erinnern. Von den 24 bekanntesten deutschen und österreichischen Künstlern des Expressionismus zogen 13 die Uniform an (nicht zum Militär einberufen wurden die älteren Künstler, die Frauen sowie die Ausländer – Wassily Kandinsky kehrte nach Russland zurück und Alexej von Jawlensky emigrierte in die Schweiz). Vier von ihnen fielen im Krieg.⁴⁸ Bereits dieser kurze kunstgeschichtliche Überblick zeigt, welchen Stellenwert der Erste Weltkrieg im kulturellen Gedächtnis anderer Länder hat.

Der Eintritt Italiens in den Krieg ist fest mit den Werken von Gabriele d'Annunzio, Filippo Tommaso Marinetti und anderen Künstlern verbunden. Als in Frankreich während des Kriegs Henri Barbusse den *Prix Goncourt* für seinen Antikriegsroman erhielt, war dies ein wichtiges öffentliches Ereignis. In England wühlten die Skandale um den Dichter und Frontkämpfer Siegfried Sassoon und seine Auftritte die intellektuelle Elite auf. In der russischen Kulturgeschichte sind ähnliche Episoden für die Zeit des Ersten Weltkriegs kaum zu finden.

In der Entwicklung der Literatur und bildenden Kunst sind Generationenkonflikte wichtig: Sie führen häufig dazu, dass neue Themen aufkommen und eine neue künstlerische Sprache erarbeitet wird. Während des Kriegs manifestierten sich diese Konflikte oft in der – auch generationellen – Konfrontation der Frontkämpfer mit denjenigen, die im Hinterland beziehungsweise in der Heimat geblieben waren. Dabei verlief der Gegensatz nicht immer zwischen Befürwortern und Gegnern des Kriegs; häufig wurde darum gestritten, *wie* der Krieg zu beschreiben sei.

Den russischen Lesern waren diese Streitigkeiten bekannt. Diskussionen über den Krieg und die Sprache, in der er beschrieben werden könne, wurden auch in Russland geführt, aber nicht in Gestalt eines Konflikts zwischen den Künstlern „an der Front“ und denen „in der Heimat“. Die diskursive Auseinandersetzung zwischen „Frontkämpfern“ und „Hinterländern“ konnten zwar unterschiedliche Formen annehmen – davon zeugen die in Briefen von Soldaten und Offizieren zu findenden Bezeichnungen wie „Plünderer aus dem Hinterland“ „Drückeberger“, „Verräter“, „Bourgeois“, „dunkle Mächte“ oder „innere Deutsche“. Diese Spannung schlug sich jedoch nicht in gesellschaftlich bedeutsamen Werken der Literatur und Kunst nieder.

⁴⁷ Zur Teilnahme europäischer Schriftsteller am Krieg vgl.: Christophe Prochasson: *Intellectuals and Writers*. In: John Horne (Hg.): *A Companion to World War I*. Oxford 2010, S. 323–337.

⁴⁸ Vgl. Dietmar Elger: *Expressionismus. Eine deutsche Kunstrevolution*. Köln 1994.

Das hängt vermutlich damit zusammen, dass die künstlerische Haltung der russischen Kulturschaffenden durch ihre Taten nicht gestützt wurde. Majakowski unterstützte den Krieg zunächst und sagte freudig ein „enormes Wachstum des nationalen Bewusstseins“ voraus, entzog sich jedoch erfolgreich dem Dienst in der Armee. Dabei erkannte der Dichter zutreffend, dass es einer neuen künstlerischen Sprache bedurfte, um das beispiellose Geschehen zu beschreiben: „Man braucht nicht über den Krieg zu schreiben, man muss aber durch den Krieg schreiben!“⁴⁹ Majakowskis Verhältnis zum Krieg änderte sich. Der Umstand, dass er sich in seinen Gedichten deutlich gegen das Verhalten der Heimat und dann gegen den Krieg ausgesprochen hatte, hinderte ihn nicht daran, sich bei einer erneuten Mobilisierungswelle einziehen zu lassen und seinen Dienst in einer Hinterlandeinheit, die in der Hauptstadt disloziert war, zu leisten.

Majakowski war damit keine Ausnahme: Nicht wenige russische Schriftsteller und Künstler bekundeten öffentlich ihren Patriotismus, konnten es jedoch vermeiden, an die Front geschickt zu werden, oder wurden gar nicht erst eingezogen. Dies war etwa durch Beziehungen zu Personen möglich, die Einfluss auf die Entscheidung der Einberufungskommission nehmen konnten. Darin zeigte sich das Bestreben der Gebildeten, ihre schmale Schicht zu erhalten. Man ging stillschweigend davon aus, dass die Millionen von Bauernburschen die Hauptlast des Kriegs tragen sollten. Diese opportunistische Flexibilität erschwerte es, Texte und Bilder zu schaffen, die die Erinnerung an den Ersten Weltkrieg wachhalten konnten.

Doch es gab noch weitere Gründe, die der Entstehung einer allgemeinen Frontkämpferkultur im Weg standen. Ein erheblicher Teil der Soldaten hatte nicht die Gewohnheit, regelmäßig zu lesen, viele waren gar Analphabeten. Auch das Offizierskorps war nicht besonders homogen. Ein Absolvent eines St. Petersburger Gymnasiums, ein Seminarist aus Pensa, ein Student aus Warschau und der Inhaber eines Diploms der Rigaer Handelsschule konnten Unteroffiziere desselben Regiments werden. Ihr kultureller Hintergrund und die Bücher, die sie lasen, unterschieden sich jedoch stark voneinander. Zudem war die Schicht der Gebildeten so dünn, dass manchmal auch Bauernjungen, die gerade einmal lesen und schreiben konnten, die Schulterklappe eines Offiziers erhielten. So unterschieden sich all diese Fähnriche der Kriegszeit erheblich von den regulären Offizieren der Friedenszeit.⁵⁰

Diese kulturellen Diskrepanzen bekam Gumiljow zu spüren. Er besang die Kampfgemeinschaft der Kavalleristen, aber selbst seine Regimentskameraden waren von seinen Werken befremdet: Manchen passte seine Form der Romantisierung und Exotisierung des Kriegs nicht, andere fanden seinen poetischen Stil und sogar seine Art, Gedichte zu rezitieren, abstoßend.

Hinzukam, dass die offizielle Propaganda in Russland schlecht organisiert war. Selbst in Bulgarien – von England und Deutschland ganz zu schweigen – nutzte

⁴⁹ Vladimir V. Majakovskij: *Stichotvorenija, poemy, stat'i 1912–1917*. Moskau 2014, S. 333.

⁵⁰ Vgl. Astašov: *Front* (wie Anm. 7), S. 303–312.

die Kriegspropaganda die Schriftsteller und Künstler geschickter: Dort arbeitete die Kulturabteilung des Generalstabs eng mit der künstlerischen Intelligenz zusammen.⁵¹

Doch zurück zum wichtigsten Grund für die geringe künstlerische Verarbeitung des Kriegs in Russland: Zahlreiche Schriftsteller und Künstler bekundeten zwar lauthals (und nicht immer uneigennützig) ihren Patriotismus und schufen Werke, die in einem anderen biografischen Kontext zu wichtigen Ressourcen für die kollektive Erinnerung an den Krieg hätten werden können; dabei taten sie jedoch alles, um sich dem Dienst an der Front zu entziehen. Darin unterschied sich das Verhalten der kulturellen Eliten in Russland von dem derjenigen in Großbritannien, Deutschland, Italien und Frankreich. Eine vergleichbare Situation gab es allenfalls in Österreich: Viele Patrioten, die bequem im Hinterland saßen, bekundeten dort ihre Kriegsbegeisterung.⁵²

Die Besonderheiten bei der kulturellen Mobilmachung in Russland lassen sich durch eine Reihe von Faktoren erklären. Längst nicht alle Intellektuellen und Künstler standen in Opposition zum bestehenden Regime, aber viele waren der Politik entfremdet und hatten sich vor dem Krieg nicht am politischen Leben beteiligt. Dies war eine der Ursachen der „Kriegsflucht“. Während in den westeuropäischen Ländern die Zivilgesellschaft eine äußerst wichtige Rolle spielte, war sie in Russland hingegen vergleichsweise schwach und fragmentiert.⁵³

Perspektiven des Gedächtnisprojekts

Die in Russland in den Jahren 1914 bis 1917 entstandenen literarischen und künstlerischen Werke sind heute für die Herausbildung einer zeitgemäßen kulturellen Erinnerung an den Ersten Weltkrieg nur begrenzt brauchbar. Bei der Konzeption von Gedächtnisprojekten zu Beginn des 21. Jahrhunderts ist eine gewisse Vorsicht angebracht. Man sollte sich bei der Konstruktion von Vergangenheitsvorstellungen nicht allein auf die Möglichkeiten der ideologischen Einwirkung und politischen Manipulation sowie den Einsatz materieller Ressourcen und den Einfallsreichtum der Autoren verlassen. Ein entsprechendes Projekt muss den zwangsläufig zu erwartenden Dekonstruktionsversuchen, dem Nachweis „weißer Flecken“

⁵¹ Vgl. Evelina Kelbetcheva: *Between Apology and Denial. Bulgarian Culture during World War I*. In: Stites/Roshwald (Hg.): *Culture* (wie Anm. 40), S. 215–242.

⁵² Vgl. Steven Beller: *The Tragic Carnival. Austrian Culture in the First World War*. In: Stites/Roshwald (Hg.): *Culture* (wie Anm. 40), S. 127–161, hier: S. 139. Zugleich traten einige angesehene österreichische Künstler in die österreichische Armee ein. Hugo Zuckermann, der Autor eines der bekanntesten Gedichte der Kriegszeit, fiel an der Front.

⁵³ Die aktuelle Forschung gelangt zu dem Schluss, dass sich die Zivilgesellschaft in Russland während des Kriegs merklich fortentwickelt habe. Vgl. Anastasija S. Tumanova: *Obščestvennye organizacii Rossii v gody Pervoj mirovoj vojny. 1914 – Fevral' 1917 g.* Moskau 2014, S. 308. Um den Entwicklungsstand der Zivilgesellschaft beurteilen zu können, müssen allerdings die Prozesse in verschiedenen Ländern miteinander verglichen werden.

im gesellschaftlichen Bewusstsein, standhalten können. Dies bedeutet, dass es in historiografischen Diskussionen überprüft werden muss. Es darf Probleme nicht einfach ignorieren, die später als „weiße Flecken“ oder „schwarze Löcher“ wahrgenommen werden könnten.

Bei der Wiederbelebung der Erinnerung an den Krieg sollte man auch die Gründe dafür, weshalb der Krieg in Vergessenheit geriet, nicht außer Acht lassen. Die Analyse der patriotischen Mobilisierung muss die Vielfalt der Ausdrucksformen des Patriotismus berücksichtigen. Schon beim ersten Ansatz eines Quellenstudiums zeigt sich, dass die bipolare Unterscheidung zwischen „Patrioten“ und „Verrätern“ nicht haltbar ist.

Bei der Konstruktion eines Vergangenheitsnarrativs ist man auf die bereits vorhandenen Bilder und Texte angewiesen und muss deren Entstehungsgeschichten in Rechnung stellen. So wird etwa das großartige Gemälde „In der Feuerlinie“ von Kusma Petrow-Wodkin heute oft als Sinnbild für die Beteiligung Russlands am Ersten Weltkrieg rezipiert. Wenn ein neugieriger Betrachter allerdings der Genese dieses Werks nachgeht, wird sich seine Wahrnehmung des Gemäldes erheblich verändern. Petrow-Wodkin hatte den Kriegsausbruch begeistert begrüßt, doch nachdem er selbst zur Armee eingezogen worden war, wandelte sich seine Stimmung grundlegend. Dank seiner Beziehungen gelang es ihm, dem Reservebataillon des Ismailow-Garderegiments zugeteilt zu werden. Eine ganze Kompanie dieses Regiments bestand aus Künstlern. Ein Kamerad von Petrow-Wodkin war Sergei Sudejkin. Das Tagebuch von Sudejkins Frau gibt Einblick in das Leben der Soldatenkünstler: Ihr Kriegsalltag drehte sich vor allem um die Ausführung rentabler Aufträge, den Ankauf von Antiquitäten und die Reise zu einer Ausstellung nach Moskau. Schon eine Übernachtung in der Kaserne galt als außergewöhnlich. Die privilegierte Stellung der Künstler verärgerte die einfachen Soldaten. Nach der Februarrevolution wurde die Künstlerkompanie an die Front geschickt. Das passierte Sudejkin; Petrow-Wodkin hingegen konnte in der Hauptstadt bleiben, weil er in das Regimentskomitee gewählt worden war. Das Bild von Petrow-Wodkin kann nur in die „heroische“ kollektive Erinnerung an den Ersten Weltkrieg aufgenommen werden, wenn man seine Biografie ignoriert. Und damit wird dieses Projekt sehr angreifbar.

Allein schon die Fachkompetenz des Historikers motiviert zu kritischer Quellenlektüre, erweiterter Kommentierung und Kontextualisierung. Dies führt wiederum zur Dekonstruktion der gedächtnispolitischen Projekte. Einige Entwicklungstendenzen der aktuellen Geschichtsschreibung geben Anlass zu der Vermutung, dass parallel zur Konstruktion des Gedächtnisprojekts unweigerlich auch seine Dekonstruktion erfolgen wird.

Russlands Beteiligung am Ersten Weltkrieg wurde lange entsprechend der Einteilung nach Fachrichtungen erforscht: „Weltgeschichte“ getrennt von der „vaterländischen Geschichte“. Heute wird dies von Historikern, die zur russischen Geschichte forschen, reflektiert, und man bemüht sich darum, den Vergleich mit anderen Ländern einzubeziehen, Ansätze und Methoden von ausländischen Kollegen zu nutzen sowie ihre Erkenntnisse und Beobachtungen in die eigene Arbeit

zu integrieren.⁵⁴ Diese Tendenz ist sogar bei den Auftritten gesellschaftlicher und politischer Akteure zu beobachten: Auch Präsident Putin vergleicht ja das russische Kriegsgedächtnis mit der Geschichte anderer Länder, „der ganzen Welt“.

Dieses Aufeinander-Zugehen erfolgt nicht nur aus einer Richtung: Viele ausländische Forscher erkennen, dass der Erste Weltkrieg auch für sie ein „vergessener Krieg“ ist, was die Beteiligung Russlands anbelangt. Man stellt fest, dass Russland bei den großen internationalen Projekten zur Erforschung des Kriegs nicht ausreichend berücksichtigt wurde.

In dieser Situation ist eine „historiografische Konvergenz“ unausweichlich. Und dies lässt ein Gedächtnisprojekt fraglich erscheinen, das sich vor allem auf Heldentum und patriotische Mobilmachung konzentriert: In vielen europäischen Ländern wurden solche Projekte in den 1920er bis 1930er Jahren umgesetzt, zu einer Zeit also, als die Erinnerung an den Krieg noch „brannte“. Heute hingegen sind die Probleme und Gefahren, die bei der Realisierung entsprechender Projekte auftreten, deutlich erkennbar.

Ein weiterer interessanter Trend in der Geschichtsschreibung hängt mit der Idee des „langen“ Weltkriegs zusammen: Einige Länder führten bereits vor 1914 blutige Kriege und taten dies auch noch nach der Unterzeichnung des Waffenstillstands im November 1918. So wird der Erste Weltkrieg beispielsweise in der Türkei als der „Zehnjährige Krieg“ bezeichnet. Für Russland hat dieser Ansatz eine besondere Bedeutung: Nach der zuvor erwähnten Klassifikation wurde die nationale Geschichte in die „vorsowjetische“ und die „sowjetische“ unterteilt. Sowohl die sowjetische Gedächtnispolitik als auch die Gedenkprojekte der Emigration und die heutigen offiziellen Interpretationen stellen den Weltkrieg in einen Gegensatz zur Revolution und zum Bürgerkrieg. Diese Interpretationsmodelle werden in absehbarer Zeit auf dem Prüfstand stehen: Der hundertste Jahrestag der Revolution wird die Themen Krieg und Revolution unweigerlich wieder auf die Tagesordnung bringen.

Wird das vorgeschlagene offizielle Gedächtnisprojekt in der Lage sein, die Mehrheit der Russen zu vereinen? Werden die russischen Historiker im Jahr 2017 nach dem Vorbild François Furets sagen können: „Die Revolution ist beendet“? Wird die vorgeschlagene Interpretation des Kriegs und der Revolution überzeugen können? Eignet sie sich als Grundlage für die „Entparteilichung“ der Geschichte des frühen 20. Jahrhunderts? Auf jeden Fall hat die angestrebte neue Erinnerungspolitik eine unbestreitbare Folge: Sie wird hitzige Debatten provozieren.

In dieser Situation sollten professionelle Historiker nicht nur die offizielle Geschichtspolitik kommentieren, sondern auch Interpretationen der Geschichte vorlegen, die den intellektuellen Herausforderungen des 21. Jahrhunderts gerecht

⁵⁴ Als Beispiel kann die bereits angeführte Studie von Alexander Astaschow genannt werden (siehe Anm. 7). Auch eine Untersuchung zu den russischen Kriegsgefangenen in Deutschland verdient hier erwähnt zu werden: Oksana S. Nagornaja: *Drugoj voennyj opyt. Rossijskie voennoplennnye Pervoj mirovoj vojny v Germanii. 1914–1922*. Moskau 2010. Die Autorin stützt sich auf umfassende Literatur über die Kriegsgefangenen verschiedener Länder.

werden. Die skizzierte historiografische Situation erfordert es, dass die Geschichte Russlands in den globalen Kontext einbezogen wird – und die Geschichte der Revolution in den weiten Kontext des Ersten Weltkriegs. Von besonderem Interesse ist hier das Buch von Peter Holquist, einem der führenden zeitgenössischen Forscher zur Geschichte des Ersten Weltkriegs und der Revolution.⁵⁵ Entsprechende Ansätze werden auch in einem internationalen Projekt umgesetzt, an dem viele Forscher aus Russland beteiligt sind.⁵⁶

Der vorgeschlagene Zuschnitt stellt eine wichtige Erweiterung des methodischen Instrumentariums der russischen Historiker dar, die sich mit dem Ersten Weltkrieg und der Revolution befassen. Er ermöglicht es unter anderem, die klassische Forschung zur Geschichte des Kriegs zu nutzen, um neue Fragen zu stellen und alte Fragen neu zu formulieren. So hat der bekannte französische Forscher Jean-Jacques Becker die Frage aufgeworfen, warum Frankreich anders als Russland in der Lage war, die enorme Anspannung zu verkraften, die der Krieg verursacht hatte.⁵⁷ Schließlich gab es auch in Frankreich Not, soziale Konflikte, Aufstände in den Truppen, eine starke sozialistische Antikriegsbewegung und die Agitation von Pazifisten. Auch andere Länder konnten mit großer Anstrengung bis zum Kriegsende durchhalten, wobei die Situation der Sieger sich zuweilen nicht stark von derjenigen der besiegten Länder unterschied. So wurde etwa Italien als „im Lager der Sieger besiegt“ bezeichnet.

In diesem Kontext erscheint Russland nicht als Ausnahme. Die traditionelle russische Frage „Wer ist schuld?“ wird heute auf die Geschichte projiziert und lautet: „Wer ist schuld, dass Russland den Krieg nicht gewonnen hat?“ Wenn man die Schärfe der wirtschaftlichen und sozialen Probleme und die Tiefe der sozialen und ethnischen Konflikte berücksichtigt, sind jedoch auch andere Fragen angebracht – etwa: „Wie hat Russland bis 1917 durchhalten können?“

Abstract

In today's Russia, World War I is often characterized as the “forgotten” war, and the purpose of “bringing it back into memory” shapes the official politics of memory as well as initiatives undertaken by members of society. In this context, major heed is paid to the Russian soldiers' valour. The fact that the war was lost in memory is largely explained by a conscious effort by the Communist party to establish a policy of memory or, respectively, to eliminate any such memory. In this article, the author demonstrates that this explanation is insufficient. Reasons for the “oblivion” of World War I in Russia are rather to be found in the special cir-

⁵⁵ Peter Holquist: *Making War, Forging Revolution. Russia's Continuum of Crisis. 1914-1921*. Cambridge, MA 2002.

⁵⁶ *Russia's Great War & Revolution*, <http://russiasgreatwar.org/index.php> (letzter Zugriff am 18.10.2017).

⁵⁷ Jean-Jacques Becker: *Les Français dans la Grande Guerre*. Paris 1980.

circumstances involved in the patriotic mobilisation and the artistic-cultural development of the country in the years of 1914 till 1916. The authors' and artists' artistic and social views as they were expressed in their work did not always reflect their life strategies. The prospects of success of any commemorative political policy focusing exclusively on the subject of "valour" must, from a cultural-historical perspective, be considered as limited.

Nikolaus Katzer

Wem gehört Babel?

„Rote Reiter“ in der sowjetischen Kultur

In den Bücherregalen der Bibliotheken und der älteren Generation von Forschern und Liebhabern der russischen Literatur reihen sich Lehrwerke, Handbücher und Enzyklopädien aneinander. Über Jahrzehnte angesammelt, strahlten sie einst die Gewissheit aus, definitiv sagen zu können, was „Sowjetliteratur“ eigentlich sei. Geordnet nach Raum, Zeit und Personen ergab sich das Bild eines relativ geschlossenen kulturellen Kosmos. Getrennt von diesem überwältigenden Massiv an Druckerzeugnissen folgten die deutlich weniger beachteten Werke aus der Emigration und dem Samisdat. Mit dem Ende der Sowjetunion schien sich diese Hinterlassenschaft über Nacht erledigt zu haben. Das Interesse an ihr sank schlagartig, namhafte Autoren wurden aus den Schullesebüchern verbannt, auf Trödelmärkten boten Händler Gesamtausgaben zum Papierwert an.¹

Ein Vierteljahrhundert später ist dieser beispiellose Vorgang selbst Geschichte und die Werke sind Gegenstand einer wenig spektakulären, dafür aber substanziellen Hinwendung der historischen und der literaturwissenschaftlichen Forschung zum sowjetischen Erbe. Diese steht im Zeichen einer Neubesichtigung des 20. Jahrhunderts insgesamt. Allenthalben verschieben sich die Koordinaten der Geschichtswahrnehmung. Anfang und Ende des Zeitalters werden gedehnt, vertraute Zäsuren abgeschwächt, Verflechtungen vermeintlich scharf getrennter Bereiche sichtbar gemacht. Innovative biografische Herangehensweisen, die von erstmals erschlossenen persönlichen Nachlässen und inzwischen zugänglichen Archivbeständen zehren, haben dabei wichtige Anregungen gegeben.

Der Zyklus „Konnaja armija“ („Die Reiterarmee“) erschien auszugsweise 1923 und 1924 als Vorabdruck in Zeitschriften, jedoch wurde er erst 1926 in erweiterter Form als Buch veröffentlicht. Er begründete Isaak Babels Ausnahmestellung als Autor und öffentliche Person. Am Fall „Babel“ lässt sich beispielhaft nachvollziehen, wie eine reiche und vielfältige literarische Tradition zu einem idealtypischen „ganzheitlichen“ Modell wurde. Was bei diesem Vorgang an Widersprüchen zutage trat, ist kennzeichnend für den Verlauf der gesamten sowjetischen Kulturgeschichte. Es beginnt mit dem phänomenalen Erfolg eines noch wenig bekannten

¹ Siehe dazu die Sammlung verstreuter Beiträge aus sowjetischen Periodika: Dagmar Kassek/Peter Rollberg (Hg.): *Das Ende der Abstraktionen. Provokationen zur „Sowjetliteratur“*. Leipzig 1991.

Schriftstellers beim Lesepublikum. Ausschlaggebend dafür war, dass dieser ein zeitgeschichtliches Thema behandelte, auf dessen Einordnung in den postrevolutionären Kontext Parteifunktionäre jenseits künstlerischer Erwägungen ein exklusives Recht beanspruchten. Ein Skandal wurde inszeniert, der den weiteren Aufstieg Babels zunächst aber nicht zu beeinträchtigen schien. Gleichwohl wurden radikale Kritiker von anonymer Seite ermächtigt, den Autor zu verleumden und das Feld der Literatur für künftige politische Manöver zu sondieren. Zur Verhandlung stand nicht weniger als die historische Verortung des Revolutionsprojekts, seine Ursprünge und die Erinnerung daran. Wie sollte die jüngste Vergangenheit „wahrhaftig“ und „richtig“ erzählt werden, wem oblag die Deutung für die Gegenwart und was folgte daraus für die Zukunft?

Erstaunlich für heutige Betrachter ist, dass ausgerechnet Reiter und Pferde solches Aufsehen erregten, war es doch gerade die Tradition der agrarischen Gesellschaft, die überwunden werden sollte, um den Weg in das Maschinenzeitalter zu ebnen. Tatsächlich berührte Babel einen sensiblen Bereich des frühsowjetischen Erinnerungsdiskurses. Seit Einführung der Neuen Ökonomischen Politik, die den weiteren Verlauf des revolutionären Prozesses ins Ungewisse verschob, wurden politische Machtkämpfe bevorzugt auf dem Feld der Literatur ausgetragen. Babel ahnte zunächst nicht, dass er sich auf vermintem Gelände befand. Er war sowohl Zeitzeuge des Bürgerkrieges wie des Polnisch-Russischen Krieges gewesen und ermuntert worden, seine Erfahrungen zu Literatur zu machen. Seine Sorglosigkeit war charakteristisch für die ungeklärte Situation vor 1924, als Lenin schwer erkrankt und handlungsunfähig war, die Nachfolgefrage und der künftige Kurs der Partei aber offenblieben.

Wie Babels Werk und Vita zu verorten sind, beschäftigt eine stetig wachsende internationale Wissenschaftsgemeinde.² Die Frage tangiert grundsätzliche Probleme wie etwa Entstehung, Ausbau und Erosion des sowjetischen Kanons, die Mechanismen von Zensur und Publikumsinteresse sowie die Konjunkturen von Autoren zwischen Präsenz und Unsichtbarkeit, Repression und Rehabilitierung, Erinnerung und Vergessen. Darüber hinaus geht es um interkulturelle und transnationale Bezüge, die im Kontext der Weltliteratur des 20. Jahrhunderts zu erörtern sind.

Versteht man, wie lange Zeit üblich, die Sowjetliteratur als normatives System, als relativ konsistenten Block idealer Vorstellungen beziehungsweise als dogmatischen Kanon, der durch Leitinstanzen und beispielhafte Werke „klassischer“ Autoren gekennzeichnet ist, so wäre sie Ergebnis eines zentral gesteuerten Vorgangs gewesen: Was Autoren und Kritiker, die nach dem Bürgerkrieg im Land blieben oder ihr Schaffen erst begannen, an überkommenen oder neuartigen literarischen Motiven, Stilen und Praktiken in den schwer erschütterten Literaturbetrieb ein-

² Zum Stand der Forschung: Elena I. Pogorel'skaja (Hg.): *Isaak Babel' v istoričeskom i literaturnom kontekste: XXI vek. Sbornik materialov*. Moskau 2016; Efraim Sicher: *Babel' in Context. A Study of Cultural Identity*. Boston 2012; Gregory Freidin (Hg.): *The Enigma of Isaac Babel. Biography, History, Context*. Stanford 2009.

brachten, hätte demnach einer Transformation und Reglementierung durch kulturpolitische Behörden und Parteiinstanzen unterlegen oder sich schrittweise und mehr oder weniger bewusst dem wachsenden Konformitätsdruck gebeugt. Für diese traditionelle Sichtweise bildet die Russische Revolution den entscheidenden Ankerpunkt. Sie legitimierte den Sonderweg, den Literaturbeauftragte der bolschewistischen Partei zu gehen beanspruchten. Zunächst in den Metropolen, danach an der Peripherie setzten sie schrittweise und unter politischer Kontrolle ein genuin „sowjetisches“ Kulturkonzept und damit die Deutungshoheit über die jüngste Vergangenheit und den künftigen Kurs durch. Diese Sicht, die unweigerlich in die internationale Forschung ausstrahlte, wurde durch den Umstand genährt, dass sich das kommunistische System stabilisierte, schwere Krisen und Bedrohungslagen überstand und sich anschickte, von langer Dauer zu sein.

Unabhängig davon, ob die Sowjetliteratur auf den Schild einer bahnbrechenden multinationalen, „proletarischen“ Innovation gehoben oder als Instrument zur Manipulation der Massen abgelehnt beziehungsweise wegen ihrer ästhetischen Verarmung kritisiert wurde, blieb der Bezug zur Revolution konstitutiv. Wie hoch aber ihr Stellenwert zu taxieren war, manifestierte sich erst in den erbitterten kulturpolitischen Debatten der 1920er Jahre. Die Literatur bildete – in Fortsetzung einer vorrevolutionären, nun stärker differenzierten und politisierten Tradition – ein Forum zur Klärung weltanschaulicher, sozialer und politischer Fragen.³ Vertreter rivalisierender Parteiliten drängten in den Kulturbetrieb, um sich Vorteile im Meinungsstreit und Machtkampf zu verschaffen. Noch war unklar, wie eine neue, dem revolutionären Staat verpflichtete Literatur aussehen könnte und welche Gruppe sich durchsetzen würde. Doch boten ihre dynamischen Anfänge jungen, angehenden Schriftstellern zunächst ungeahnte Entfaltungsmöglichkeiten. Deren Erstlingswerke prägten mehr als die reiferen, aber weniger experimentellen Texte der älteren Autorengeneration die Vorstellung der Zeitgenossen von einer postrevolutionären Erzählkunst. An ihrem Form-, Motiv- und Bildreichtum schulten sich die Kritiker, um daraus schrittweise ein strenges Regelwerk für konformes „sowjetisches“ Schaffen abzuleiten.⁴ Nachdem seine Teilnehmer in ihren Reden noch einmal – wengleich formelhaft verkürzt – die Vielfalt künstlerischen Ausdrucks hatten Revue passieren lassen, beschloss der Allunionskongress der sowjetischen Schriftsteller 1934, den Literaturbetrieb künftig einer zentralen und

³ Vgl. Natal'ja Kornienko: Literaturnaja kritika i kul'turnaja politika perioda NĖPA: 1921–1927. In: Evgenij Dobrenko/Galin Tichanov (Hg.): Istorija russkoj literaturnoj kritiki: sovsckaja i postsovsckaja ėpochi. Moskau 2011, S. 69–141. Zu vorrevolutionären Praktiken vgl. Abram I. Rejtblat: Russkaja literatura kak social'nyj institut. In: ders.: Pisat' poperĕk. Stat'i po biografike, sociologii i istorii literatury. Moskau 2014, S. 11–32.

⁴ Vgl. Evgenij Dobrenko: Stanovlenie instituta sovsckoj literaturnoj kritiki v ėpochu kul'turnoj revoljucii: 1928–1932. In: ders./Tichanov (Hg.): Istorija (wie Anm. 3), S. 142–206. Am Beispiel des Theaters untersucht Violetta Gudkova im Rahmen einer Morphologie sowjetischer Bühnenwerke die Herausbildung neuer Helden wie des „Kommunisten“ und des „Tscheckisten“, variabler Charaktere wie den „Komsomolzen“ und dem „Arbeiter“ oder ambivalenter Typen wie den *Nepman*, den „Bauern“ und den „Intellektuellen“. Violetta Gudkova: Roždenie sovsckich sjužetov: tipologija otečestvennoj dramy 1920-ch – načala 1930-ch godov. Moskau 2008.

umfassenden Steuerung zu unterwerfen.⁵ Nach den stürmischen Jahren der gewaltsamen Kollektivierung und des ersten Fünfjahresplans bedurfte das Land der Beruhigung. Es sollte zu den „Traditionen“ zurückkehren, die Jahre der „Utopie“ abschließen und einem neuen „Realismus“ folgen.⁶ An die Stelle des „Proletariats“, das für die Kampfzeit stand, trat das transnationale, klassenlose „Sowjetvolk“, das gleichwohl ein Zentrum, die russische Kernnation, besaß. In gemeinsamer Anstrengung und einer nüchternen, pragmatischen Rückbesinnung auf die ältere Geschichte baute es den „Sozialismus in einem Land“ auf, das nun nach dem Willen Stalins und seiner Gefolgschaft *rodina* („Heimat“) und *otetschestwo* („Vaterland“) aller werden konnte.⁷

Babels Œuvre ist fragmentarisch. Lange Zeit war es nur in Bruchstücken oder in teils nicht autorisierten Fassungen verfügbar. Eine historisch-kritische Ausgabe fehlt bis heute. Namentlich „Die Reiterarmee“ erweist sich als ein Werk an der Schwelle zum Nonkonformismus: Es wurde gedruckt, zensiert, verboten, schrittweise wiederentdeckt, in der Schule auszugsweise gelesen und wieder ausgeklammert.⁸ Erst posthum und teilweise erst in jüngster Zeit wurden wesentliche werks-geschichtliche und biografische Tatsachen bekannt. Doch liegt vieles noch immer im Dunkeln. Aus einem frühsowjetischen Autor wird ein Wiedergänger, der auch in spät- und postsowjetischer Zeit noch Rätsel aufgibt. Babel verstand es virtuos, Stationen seines Lebensweges zu mystifizieren – etwa das abenteuerliche Leben unter den Kosaken – und andere so kunstvoll zu inszenieren, dass sie – wie etwa „sein“ Odessa – als gültiger Ausdruck der untergegangenen Welt des Judentums in den Städten des südlichen Zarenreiches wahrgenommen wurden.⁹ Im Topos des „Roten Reiters“, wie er in „Die Reiterarmee“ geschaffen wurde, bündeln sich modernistische und folkloristische Motive, die im historischen Gedächtnis isoliert und getrennt voneinander erinnert wurden.

„Rote Reiter“ im Bürgerkrieg – wie Babel sie sah

Babel trat der Ersten Reiterarmee in doppelter Funktion bei. Er sollte als Kriegskorrespondent für die Zeitung „Krasny kawalerist“ vom Westfeldzug 1920 gegen

⁵ Vgl. Ivan K. Luppol'/Stanislav S. Lesnevskij (Hg.): *Pervyj Vsesojuznyj S"ejzd Sovetskich Pisatelej 1934. Stenografičeskij otčet*. Moskau 1934 (ND: Moskau 1990).

⁶ Vgl. Hans Günther: *Socialist Realism and Utopianism*. In: Nina Kolesnikoff/Walter Smyrniw (Hg.): *Socialist Realism Revisited. Selected Papers from the McMaster Conference*. Hamilton 1994, S. 29–41.

⁷ David Brandenberger: *National Bolshevism. Stalinist Mass Culture and the Formation of Modern Russian National Identity, 1931–1956*. Cambridge 2002, S. 28, S. 44f., S. 53.

⁸ Vgl. Boris Dubin: *K probleme literaturnogo kanona v nynešnej Rossii (tezisy)*. In: ders.: *Klassika, posle i rjadom. Sociologičeskije očerki o literature i kul'ture*. Moskau 2010, S. 66–75, hier: S. 73.

⁹ Vgl. Rebecca J. Stanton: *Isaac Babel and the Self-Invention of Odessan Modernism*. Evanston 2012, S. 17–42; Rostislav Aleksandrov: *Volšebnik iz Odessy. Po sledam Isaaka Babelja*. Odessa 2011.

Polen berichten, zugleich übernahm er die Führung eines Diensttagebuchs. Dies ist insofern ungewöhnlich, als Letzteres aus Gründen der Geheimhaltung mit Ersterem in der Regel nicht vereinbar war. Einzelheiten des Vorgangs sind nicht bekannt, selbst der Entschluss, sich den Kosaken anzuschließen, bleibt unerklärt.¹⁰ Gewalt und Krieg waren schon früh in Babels Horizont getreten. Inmitten des Russisch-Japanischen Krieges 1904/1905 entging die Familie des Zehnjährigen in Nikolajew einem Pogrom. Als der Erste Weltkrieg ausbrach, war Babel zwanzig Jahre alt, stand noch im Studium und wurde mit seinem Institut von Kiew nach Saratow evakuiert. Das Diplom in der Tasche wechselte er 1916 nach Petrograd (St. Petersburg), suchte das Milieu der Schriftsteller und begegnete Maxim Gorki, der ihn förderte und einige frühe Erzählungen in seiner Monatsschrift „Letopis“ publizierte. Obwohl also der Krieg von Beginn an seinen Lebensweg begleitete und damit einen wesentlichen Kontext seiner Schriftstellereexistenz ausmachte, wurde er bei Babel erst spät zum Thema seines Schaffens.¹¹

Wichtiger als der Stoff an sich waren für ihn die Literatur als Lebensform und das Schreiben als Modus der Weltaneignung. Als die Erste Reiterarmee Ende Mai 1920 an der Südwestfront in die Kämpfe der Roten Armee gegen Polen eintrat, verstieß Babel gegen die Pflichten, die ihm als Verfasser von militärischen Diensttagebüchern auferlegt waren: Er begann, ein persönliches Tagebuch zu führen.¹² Es sollte vor allem den Zweck erfüllen, Beobachtungen im Detail festzuhalten, um sie später literarisch weiterzuverarbeiten. Babel sammelte Stoffe, skizzierte Motive, formulierte Aufgaben für weitere Nachforschungen und legte einen Fundus geglückter sprachlicher Sequenzen an. Diese Aufzeichnungen waren weder zur Veröffentlichung noch zur autobiografischen Selbstvergewisserung gedacht. Und doch macht gerade der bedingte Zweck die Notizen zu einem intimen Zeugnis ersten Ranges. Babel gewährt dem Leser darin einen unmittelbaren Blick über seine Schulter und lässt ihn am Prozess der Verschriftlichung subjektiver Wahrnehmungen teilhaben – allerdings erst seit 1990, als die erhaltenen Teile entdeckt und veröffentlicht wurden.¹³ Der Eigenwert des Tagebuchs wird offenkun-

¹⁰ Jüngst wurde im Russischen Staatlichen Militärarchiv eine Instruktion der Ersten Reiterarmee von Anfang Juli 1920 gefunden. Ein Autograf darauf belegt eindeutig, dass Babel tatsächlich mit der Führung eines Diensttagebuchs beauftragt war. Vgl. Elena I. Pogorel'skaja: Čto delal Isaak Babel' v Konarmii? Kommentarij k konarmejskomu dnevniku 1920 goda. In: Voprosy literatury (2014) 6, S. 218–227.

¹¹ Siehe etwa die vier Erzählungen, die unter dem Titel „Na pole tschesti“ („Auf dem Feld der Ehre“) zusammengefasst sind. Sie bilden nach Angaben des Erzählers „den Anfang meiner Aufzeichnungen über den Krieg“ und stammen angeblich aus Büchern französischer Teilnehmer des Ersten Weltkrieges. Vgl. Isaak Babel': Sobranie sočinenij v četyrech tomach. Bd. 3. Moskau 2006, S. 87.

¹² Es ist nur unvollständig erhalten und beginnt mit einem Eintrag vom 3. Juni 1920 in Schitomir. Die ersten 54 Seiten fehlen. Vgl. Babel': Sobranie (wie Anm. 11). Bd. 2, S. 222–334. Deutsche Ausgabe: Isaak Babel: Tagebuch 1920. Hg. von Peter Urban. Berlin 1990.

¹³ Vgl. die sorgfältige Analyse von Stiv Levin/Elena I. Pogorel'skaja: „Vo vremja kampanii ja napisal dnevnik ...“. Prostranstvenno-vremennye koordinaty v „Konarmii“ i konarmejskom dnevnike Isaaka Babelja. In: Voprosy literatury 5 (2013), S. 166–202.

dig, wenn man es mit dem Erzählzyklus „Die Reiterarmee“ vergleicht. Babel hat ganze Passagen transferiert, ausgearbeitet und variiert, ohne den Reichtum der Aufzeichnungen auszuschöpfen.

Dies wirft die Frage auf, welcher Gattung beide Texte zuzuordnen sind. Sie liegen an der Grenze zwischen Selbstzeugnis, Historiografie und Literatur, da sie sowohl faktische als auch fiktionale Elemente enthalten. Genügt es, auf das Tagebuch zu verweisen, um die in den Erzählungen beschriebenen Begebenheiten für tatsächlich geschehen zu halten?¹⁴ Was sich 1920 in Galizien ereignete, ist hier wie dort in ein Zwielflicht getaucht. Die „Roten Reiter“ sind sonderbare Geschöpfe, abschreckend und bewundernswert zugleich. Ihnen waren alle Mittel heilig, um eine „Mission“ zu erfüllen. Worin indessen die Botschaft ihres Feldzuges bestand, konnten selbst die Politischen Kommissare nur vage erklären. Vom Verteidigungskrieg des „sozialistischen Vaterlandes“ war die Rede, von der Overtüre zum europäisch-globalen Revolutionskrieg.

Babels „Rote Reiter“ faszinieren und verbreiten Grauen. Sie erinnern in Auftreten und Erscheinung an die Gemeinschaften der Kosaken, die im Bürgerkrieg eine zentrale Rolle spielten. Die Kosaken kämpften allerdings meist aufseiten der Weißen und verfolgten dabei doch ganz eigene Ziele. Im Polnisch-Sowjetischen Krieg von 1920 exponierten sie sich aufseiten der Bolschewiki und übten eine unwiderstehliche Anziehungskraft aus, selbst auf einen jüdischen Intellektuellen wie Babel, den sie wegen seiner Brille als „Vierauge“ verhöhnen: „Auf den Rastplätzen mit den Kosaken, Heu für die Pferde, jeder hat eine lange Geschichte – Denikin, der eigene Hof, die eigenen Anführer, Budennyjs und Knigas, Feldzüge mit 200 Mann, Raubüberfälle, das reiche freie Kosakenleben, wieviele Offiziersköpfe sind gerollt. Sie lesen die Zeitung, aber wie schlecht sich die Namen einprägen, wie leicht ist alles wieder umkehrbar. Großartige Kameradschaft, Zusammengehörigkeit, sie sind wie miteinander verschweißt, die Liebe zu den Pferden, auf das Pferd wird $\frac{1}{4}$ des Tages verwandt, unendliche Tauschgeschäfte und Gespräche.“¹⁵

Ließ Babel sich von diesen Draufgängern blenden, weil er mit der Revolution sympathisierte? Er war fast 26 Jahre alt, als er der unter dem militärischen Oberbefehl Semjon Budjonnyjs und der politischen Aufsicht Kliment Woroschilows stehenden Reiterarmee beitrug. Zuvor hatte er niemals auf einem Pferd gesessen. Mit den Kosaken drang er, der aufgeklärte, bisweilen etwas naiv wirkende Odesiter Jude, der sich in den Erzählungen des Pseudonyms Kirill Wassiljewitsch Liutow bedient, ins polnische Galizien ein, ins Herzland jüdischer Tradition und Orthodoxie. Konfrontiert mit Chassidismus, Rabbinern uralter Dynastien und kleinstädtisch-dörflicher Kultur, fühlt er sich trotz seiner Herkunft fremd und überrascht. Wie würden sich die Kosaken verhalten, die ob ihres Antisemitismus

¹⁴ So argumentiert Urban in seiner Einleitung zur deutschen Edition des Tagebuchs. Peter Urban: „Wie wir die Freiheit bringen – schrecklich.“ [Vorwort]. In: Babel: Tagebuch (wie Anm. 12), S. 5–15, hier: S. 9.

¹⁵ Eintrag vom 18. Juli 1920, zitiert nach: Babel: Tagebuch (wie Anm. 12), S. 47f.

berüchtigt waren?¹⁶ Babel erwartete wohl, dass „Rote Kosaken“ anders auftraten, zogen sie doch wie er im Namen der Revolution gen Westen. Sie würden den Juden Galiziens wie allen unterjochten Völkern letztlich die „Freiheit“ bringen. Es wird indessen rasch klar, worauf sich der Kriegsberichterstatter eingelassen hatte: Zwischen tschechischen, deutschen, ukrainischen und polnischen Siedlungen fand er einen jüdischen Friedhof, von Gras überwuchert, die Grabsteine umgestürzt: „[E]r [der Friedhof] hat Chmelnickij gesehen, und jetzt Buděnyj, unglückliche jüdische Bevölkerung, alles wiederholt sich, jetzt diese Geschichte – Polen – Kosaken – Juden – mit bestürzender Genauigkeit wiederholt sich alles, das Neue ist der Kommunismus.“¹⁷ Aufkommende Zweifel unterdrückt der Chronist.

Liest man Babels Tagebuch und „Die Reiterarmee“ parallel, so überwiegt im Erstgenannten die Verstörung über das Erlebte. Ein Bruch mit den Revolutionären, die ihre hehren Ziele verraten, erscheint nicht ausgeschlossen. In Letztgenanntem dagegen obsiegt die beharrliche Selbstversicherung, schlussendlich auf der richtigen Seite zu stehen. Das unbändige, vorwärts stürmende Leben unter den Kosaken und der scharfe Kontrast seiner städtischen Erfahrung mit der archaischen Welt Galiziens lassen ein Zurück in die erinnerte geordnete Welt seiner Kindheit unmöglich erscheinen. In der „Reiterarmee“ ist von einem Befehl die Rede, die Bevölkerung gut zu behandeln. Es folgt die Beschreibung, was daraus wurde: „Wir kommen nicht in ein erobertes Land, das Land gehört den Arbeitern und Bauern Galiziens und nur ihnen, wir kommen, um ihnen zu helfen, die Rätemacht zu errichten. Ein wichtiger und vernünftiger Befehl, werden die Marodeure ihn ausführen? Nein“.¹⁸ Einzelne jüdische Bewohner teilen dennoch den Optimismus des Erzählers. In Schitomir, am Vorabend des Sabbats, trifft der Erzähler auf den frommen, ärmlichen Ladenbesitzer Gedali, dem die „Rote Kavallerie“ die Erlösung von allem Übel verspricht. Der Ladenbesitzer bleibt skeptisch: „Die Revolution, sagen wir zu ihr ja, aber sagen wir darum zum Sabbat nein? [...] Ja, rufe ich der Revolution zu, ja, rufe ich ihr zu, doch sie versteckt sich vor Gedali und sendet voraus nur immer Schießen. [...] Aber die Revolution ist doch ein Vergnügen. Und es ist ein schlechtes Vergnügen, das Waisen im Haus zurücklässt. Gute Taten begeht ein guter Mensch. Die Revolution ist eine gute Tat von guten Menschen. Aber gute Menschen töten nicht. Also machen die Revolution böse Menschen. [...] Wer also sagt Gedali, wo ist die Revolution und wo ist die Konterrevolution?“¹⁹ Gedali ist überzeugt, dass eine „Internationale der guten Menschen“, in der „jede Seele zählt“, „unerfüllbar“ bleiben wird. Wie zuvor geht er deshalb in die Synagoge zu seinem *otstawnoi bog* („pensionierten Gott“) und

¹⁶ Zur Frage der Judenfeindlichkeit in der Roten Armee vgl. Oleg V. Budnickij: *Rossijskie evrei meždu krasnymi i belymi* (1917–1920). Moskau 2005, S. 438–493.

¹⁷ Eintrag vom 18. Juli 1920, zitiert nach Babel: *Tagebuch* (wie Anm. 12), S. 47.

¹⁸ Zitiert nach Isaak Babel: *Konnaja armija*. Moskau/Leningrad 1926, S. 46 (Übersetzung durch den Verfasser).

¹⁹ Babel: *Konnaja armija* (wie Anm. 18), S. 39–43 (Übersetzung durch den Verfasser).

betet für die Erlösung von den grausamen Polen durch die Revolutionäre, die gewaltlos sein und nicht plündern sollen.

Nach Ansicht des Erzählers Liutow, des säkularisierten Juden, muss aber der Fortschritt mit Pulver und Blut kommen; der fromme Jude hingegen, permanent von Pogromen bedroht, stellt sich auf ein Weiterleben in den Widersprüchen der Geschichte ein. Beide sprechen eine gemeinsame Sprache, das Jiddische, teilen die Bilderwelt der jüdischen Kultur, finden aber dennoch nicht zueinander. „[I]ch erzähle [den Bewohnern besetzter Dörfer und Städte] meine Märchen über den Bolschewismus, das Aufblühen, die Schnellzüge, die Moskauer Manufaktur, die Universitäten, kostenlose Speisung [...] und versetze alle diese gepeinigten Menschen in Begeisterung“, notiert Babel im Tagebuch.²⁰ Daraus spricht der gläubige Jünger der Revolution, der im nächsten Augenblick nüchtern wie ein Ethnograf das chaotische Geschehen an der westlichen Peripherie beobachtet: das Leben und den Alltag der jüdischen, ukrainischen und polnischen Bewohner, die Scharmützel versprengter Verbände, die sozialen Konflikte unter den Reitern, die Plünderungen, Vergewaltigungen und Metzereien.²¹

Moderne Literatur – Skandal – Zeitgeschichte

Zu Beginn der 1920er Jahre gab es für das, was mit dem Russischen Reich im Ersten Weltkrieg, in der Revolution und im Bürgerkrieg geschehen war, ein Gewirr an Bildern, Metaphern, Begriffen und Narrativen. Darin reflektierten die neuen Realitäten wie in einem gebrochenen Spiegel. Nichts schien mehr so zu sein, wie es die Zeitgenossen kannten. Nach der Katastrophe bedurfte auch die politische Sprache der Sieger einer Revision. Sie hatte der Mobilisierung im Kampf gedient, fing aber die lebendigen Erinnerungen der erschöpften Überlebenden nicht ein. Vielen Erzählungen der zahllosen Verlierer des Epochenbruchs haftete etwas Nostalgisch-Unzeitgemäßes an. Schlagworte, Bekenntnisformeln, Wertbegriffe wie „Aufklärung“, „Demokratie“, „Gleichheit“, „Freiheit“ erwiesen sich im Augenblick des Innehaltens nach den ideologischen Schlachten der Bürgerkriegszeit als semantisch nicht eindeutig, zumal sie über die Frontlinien hinweg in Umlauf gewesen waren. Im Vakuum des Übergangs zwischen alter und neuer Zeit, Tradition und Moderne, Regression und Fortschritt entstand ein neuer Sprachcode.²² Was im Kulturbetrieb Gehör und Beachtung finden wollte, musste bewusst oder intuitiv gegen Normen, Konsens, stillschweigendes Einvernehmen und Main-

²⁰ Eintrag vom 24. Juli 1920, zitiert nach Babel: Tagebuch (wie Anm. 12), S. 65.

²¹ Dieser noch immer unzureichend erforschten Seite der Geschichte der „Roten Reiter“ ist das von Christoph Dieckmann bearbeitete Forschungsprojekt „Jüdische Diskussionen im Exil in den zwanziger Jahren: Die Pogrome 1918–1921 und der ‚jüdische Bolschewismus‘“ gewidmet, das vor allem jüdische Rekonstruktionsversuche untersucht.

²² Vgl. Orlando Figes/Boris Kolonitskii: *Interpreting the Russian Revolution. The Language and Symbols of 1917*. New Haven 1999; Donald J. Raleigh: *Languages of Power. How the Saratov Bolsheviks Imagined Their Enemies*. In: SR 57 (1998) 2, S. 320–349.

stream verstoßen.²³ Das „Andere“, aber auch das Ungewohnte, von dem noch niemand wusste, wie es in den Kontext der neuen Zeit einzuordnen war, wurde entweder banalisiert oder skandalisiert.

So geschah es mit Babels Erzählungen, die ein imaginäres Terrain besetzten, indem sie die weitgehend unbekannte Geschichte der Ersten Reiterarmee ins öffentliche Bewusstsein hoben. Der Skandal, den sie 1923/1924, also noch vor Erscheinen der Buchausgabe, und dann noch einmal 1928 auslösten, wirft ein Licht auf die Mechanismen, die für die Sowjetliteratur und die Durchsetzung eines neuen kulturellen Paradigmas konstitutiv wurden. Zwar fehlen systematische Studien zur Funktion des Skandals im sowjetischen Kontext, doch gibt es eine Reihe von Vergleichsfällen.²⁴ Diese Kontextualisierung kann helfen, die in vielerlei Hinsicht begrenzte *obschtschestwenmost* („Öffentlichkeit“) der 1920er Jahre genauer zu erfassen. Jedenfalls scheint der Skandal bei der Konstituierung des *publitschnoe prostranstwo* (des „öffentlichen Raums“) nach dem Bürgerkrieg eine wesentliche Rolle gespielt zu haben.²⁵ Dies entsprach durchaus der Entwicklung in den Literaturen anderer Länder, wenngleich auch dies vorbehaltlich genauer komparativer Studien gelten muss.²⁶

Der Skandal war ein Mittel, die Erklärungshoheit über Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft zu gewinnen. Die Initiatoren, die versuchten, einen „Fall Babel“ zu konstruieren, suggerierten, der Autor verstoße gegen ein bestehendes Regelsystem. Dieses besagte angeblich, dass die Geschichte der „Roten Reiter“ die ei-

²³ Zur Theorie und Begrifflichkeit des (literarischen) Skandals vgl. Wolfgang Asholt: Skandal als Programm? Funktionen des Skandals in der historischen Avantgarde und Funktion der historischen Avantgarde als Skandal. In: Andreas Gelz u. a. (Hg.): Skandale zwischen Moderne und Postmoderne. Interdisziplinäre Perspektiven auf Formen gesellschaftlicher Transgression. Berlin 2014, S. 149–166. Vgl. Volker Ladenthin: Literatur als Skandal. In: Stefan Neuhaus/Johann Holzner (Hg.): Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen. Göttingen 2007, S. 19–28.

²⁴ Siehe etwa die Kontroversen um Boris Pilnjaks Erzählung „Powest' nepogaschennoi luny“ („Geschichte vom unausgelöschten Mond“; 1926), in welcher der frühe und überraschende Tod des Volkskommissars für Verteidigung Michail Frunse 1925 spekulativ in die Nähe eines Komplotts gerückt wird, oder um die angeblich „konterrevolutionäre“ Tendenz in Michail Bulgakows Roman „Belaja gwardija“ („Die Weiße Garde“; verfasst 1922–1924, erstmals vollständig veröffentlicht in Paris 1927–1929, in der Sowjetunion 1966) beziehungsweise dessen überaus erfolgreicher Bühnenfassung unter dem Titel „Dni Turbinych“ („Die Tage der Turbins“; Premiere 1926), oder um den vermuteten Plagiatsfall „Tichij Don“ („Der stille Don“; 1928–1940) von Michail Scholochow.

²⁵ Wichtige Vorleistungen, etwa Einzelstudien und Dokumentationen zur Geschichte der Zensur, der Presse und des Literaturbetriebs, liegen vor. Vgl. weiterhin Stuart Finkel: On the Ideological Front. The Russian Intelligentsia and the Making of the Soviet Public Sphere. London/New Haven 2007; Gábor T. Rittersporn/Jan C. Behrends/Malte Rolf: Öffentliche Räume und Öffentlichkeit in Gesellschaften sowjetischen Typs. Ein erster Blick aus komparativer Perspektive (Einleitung). In: dies. (Hg.): Sphären von Öffentlichkeit in Gesellschaften sowjetischen Typs. Zwischen partei-staatlicher Selbstinszenierung und kirchlichen Gegenwelten. Frankfurt a. M. 2003, S. 7–21.

²⁶ Vgl. Neuhaus/Holzner (Hg.): Literatur (wie Anm. 23); Andrea Bartl/Martin Kraus (Hg.): Skandalautoren. Zu repräsentativen Mustern literarischer Provokation und Aufsehen erregender Autorinszenierung. Würzburg 2014.

nes heldenhaften Siegeszuges gewesen sei und allein in diesem Duktus erzählt werden dürfe. Ebendies war aber strittig. Der Erinnerungsdiskurs über den Bürgerkrieg war gerade erst in Gang gekommen und es kursierten zahlreiche Episoden, die ganz widersprüchliche Assoziationen weckten. Babels originäre sprachliche Bildmotive waren ebenso einprägsam wie polyvalent. Sie zu skandalisieren, zeugte davon, dass das Ergebnis der Debatte offen war und dem literarischen Sektor eine hohe Signifikanz für politische und gesellschaftliche Wandlungsvorgänge zufiel. Zwischen dem Autor der „Reiterarmee“ und den Lesern bestand eine aktive Wechselbeziehung.

Um seine Wirkung entfalten zu können, musste der Skandal personalisiert sein und gleichsam eine Duellsituation simulieren: Gegen Isaak Babel wurde Semjon Budjonny in Stellung gebracht – gegen den Kriegsreporter der Frontzeitung „Krasny kawalerist“, der in der Politischen Abteilung der 6. Division gedient hatte und sich nun anschickte, ein populärer Schriftsteller zu werden, wurde der Kommandeur der Ersten Reiterarmee aufgeboten. Es wurde der Eindruck erweckt, Budjonny fühle sich mitsamt seinen Recken durch Babel bloßgestellt. Ob Budjonny die Erzählungen tatsächlich gelesen hatte, als die erste Kampagne gegen Babel eröffnet wurde, ist nicht belegt. Gewiss ist, dass die Polemiken in der Presse nicht aus seiner Feder stammten, sondern lediglich unter seinem Namen erschienen.²⁷

So viel war klar: Zwischen der veröffentlichten fiktionalen „Reiterarmee“ des Schriftstellers und der postulierten Fiktion seiner anonymen politischen Kritiker bestand fortan ein nicht auflösbares Spannungsverhältnis. Babels Zyklus verstieß nicht gegen ein gültiges normatives Muster, sondern gegen eine idealistische Projektion, die im Zuge des Skandals erst Konturen annahm. Die Gegenlegende besagte: Der Schriftsteller maße sich an, Alltag, Mentalität, Überzeugungen und Gewohnheiten (umschrieben mit den ethnografischen Begriffen *byt*, *uklad* und *tradizii*) in der Ersten Reiterarmee darzustellen, ohne ihren „heldenhaften Kampf“ an der polnischen Front zu würdigen. Dazu könne er gar nicht instande sein, weil er weder „Dialektiker“ noch „marxistischer Künstler“ sei. Wer sich lediglich im *tyl* („Hinterland der Front“) herumtreibe, teile nicht die „schrecklichen, unmenschlichen Leiden und Entbehrungen“ der Frontkämpfer. Ihm müsse das Geschehen „von Natur aus [...] ideologisch fremd“ bleiben. Heraus komme *babji spletni* („Altweiber-Klatsch“). Wenn „ein hungriger Rotarmist irgendwo einen Laib Brot und ein Huhn genommen hat“, erschrecke er, denke sich *nebylizy* („Märchen“) aus und überschütte „die besten kommunistischen Kommandeure mit Schmutz“. Kurzum: Babel „fantasiert und lügt“.²⁸ Ästhetische Fragen berühr-

²⁷ Eine minutiöse Rekonstruktion der politischen Hintergründe der beiden Skandalwellen 1923/1924 und 1928 (in die zweite war auch Maxim Gorki als entschiedener Fürsprecher Babels involviert) bieten Jurij V. Parsamov: *Polemika o političeskich ocenkach cikla novell „Konarmija“ I. Ė. Babelja v sovjetskoj žurnalistike 1923–1928 gg.* [Avtoreferat dissertacii] Moskau 2011, S. 1–22; ders./David M. Fel'dman: *Grani skandala: cikl novell I. Babelja „Konarmija“ v literaturno-političeskom kontekste 1920-ih godov.* In: *Voprosy literatury* 6 (2011), S. 229–286.

²⁸ Semen Budennyj: *Babizm Babelja iz „Krasnoj novi“.* In: *Oktjabr'* 3 (1924), S. 196f. (Übersetzung durch den Verfasser).

te der Streit nicht. Nicht der Sprachkünstler unterlag der Kritik, sondern der Interpret des historischen Stoffes. Paradoxe Weise wurde ihm vorgeworfen, er schreibe fiktional und zugleich Geschichte, indem er dem Leser weismachen wolle, die Revolution werde nicht von einer Klasse gemacht, sondern „von einem Haufen Banditen, Plünderer, Räuber und Prostituiertes“. Dieses „Lied“ bestätige, wie „schmutzig und verkommen“ die „alte, verfaulte, degenerierte Intelligenzija“ sei. Ihre Angehörigen würden die Welt „durch das Prisma des Sadismus und der Degeneration“ betrachten, so der Vorwurf.

Der Skandal um „Die Reiterarmee“ gehört zu den Urszenen des sowjetischen Diskurses über „Lüge“ und „Wahrheit“, der fortan wellenartig die Jahrzehnte durchzog.²⁹ Bemerkenswert ist, dass die Presse nicht unisono in die Kritik einstimme. Sie war noch nicht „sowjetisiert“ und verhielt sich gegenüber dem Stigmatisierungsversuch reserviert.³⁰ In ihr wurden einzelne Erzählungen Babels gedruckt oder zumindest anerkennend erwähnt. Das erste sowjetische „dicke Journal“, „Krasnaja now“, betrieb geradezu eine Werbekampagne für Babel. Hier erschien ein Teil der Erzählungen 1924 als Vorabdruck. Sein kommunistischer Redakteur, der Parteiveteran Alexander Woronski, hatte den Auftrag erhalten, aktiv und federführend die Grundlagen einer neuartigen, „sowjetischen“ Literatur zu schaffen.³¹ Er verteidigte „Die Reiterarmee“ ausdrücklich als „Epos“ und den Autor als loyalen Mitstreiter, der „ein neues Wegzeichen auf dem verschlungenen, schwierigen Weg der zeitgenössischen Literatur zum Kommunismus“ setze.³² Das Projekt einer „proletarischen Literatur“ hingegen, das den Kritikern Babels vorschwebte, erschien ihm ästhetisch fragwürdig.

Die fundamentale Kontroverse um „Die Reiterarmee“ wurde nicht konsequent ausgetragen. Der Skandal endete 1924 und 1928 so abrupt, wie er begonnen hatte. Gleichwohl war er Bestandteil der Strategie, die entstehende Sowjetliteratur mit der Kanonisierung normativer Geschichtsbilder zu verknüpfen. Historiker traten im konkreten Fall nicht in Erscheinung, obwohl hier um das Paradigma einer sowjetischen Zeitgeschichtsschreibung gerungen wurde. Babels spektakulärer Stoff forderte die junge „rote“ Historiografie heraus.³³ Da sie weder gefestigt noch exklusiv war, empörten sich insbesondere Publizisten radikal linker Zeitschriften. Sie drängten in die Rolle orthodoxer Exegeten der Vergangenheit. Hinter ihnen

²⁹ Sheila Fitzpatrick vertritt die These, die sowjetische Bevölkerung habe sich erst seit den 1950er Jahren mit der offiziellen Lüge auseinandergesetzt, also in einer Zeit, als das Regime um mehr Aufrichtigkeit bemüht gewesen sei. Vgl. Sheila Fitzpatrick: Lüge und Wahrheit in der Sowjetunion. In: Jörg Baberowski u. a. (Hg.): Dem anderen begegnen. Eigene und fremde Repräsentationen in sozialen Gemeinschaften. Frankfurt a. M./New York 2008, S. 235–249, hier: S. 235.

³⁰ Vgl. dazu allgemein Matthew Lenoe: Closer to the Masses. Stalinist Culture, Social Revolution, and Soviet Newspapers. Cambridge, MA 2004.

³¹ Vgl. Efim A. Dinerštejn: A. K. Voronskij. V poiskach živoj vody. Moskau 2001, S. 67–85.

³² Aleksandr K. Voronskij: I. Babel?. In: ders.: Literaturnye tipy. Moskau 1925, S. 99–118, hier: S. 101 (Übersetzung durch den Verfasser).

³³ Vgl. Frederick C. Corney: Telling October. Memory and the Making of the Bolshevik Revolution. Ithaca/London 2004.

standen führende Mitglieder der Partei, des Zentralkomitees beziehungsweise des Politbüros – allen voran Kliment Woroschilow, dann wohl auch Nikolai Bucharin, der leitende Redakteur der Parteizeitung „Prawda“, in jedem Fall sein Stellvertreter Dmitri Manuilski. Stalins Einmischung ist schwer zu belegen, aber wahrscheinlich, insbesondere 1928, als der von ihm als Galionsfigur der Sowjetliteratur favorisierte Gorki die Kritiker Babels in die Schranken weisen durfte.³⁴ Die Literatur war zum Medium verdeckter politischer Positionskämpfe geworden. „Zeitzeugen“ sollten sich konform zur Gruppenmeinung erinnern und auch in jenen „Abschnitt der literarischen Front“ hineinwirken, den die radikalen Kritiker für vernachlässigt hielten: die Schule.³⁵

Der historische Sachverhalt, die „Roten Reiter“ im Polenfeldzug, bot jenseits des inszenierten Streits um Fakten und ihre Deutung beträchtliches romantisch-populäres Potenzial. Daraus ließ sich ein heroisches Leitbild für die postrevolutionäre Zukunft erstellen. Allerdings erregten die Kosaken Anstoß. Sie waren ambivalent, charakterlich labil und verständigten sich in deformierter Sprache. Ihr Leben, wie Babel es darstellte, ließ sich nicht zu einem musterhaften Gesamtentwurf fügen. Es war „modern“ erzählt, gleich einer Collage aus Episoden, wie Sergei Eisenstein sie in seinen Filmen montierte.³⁶

Budjonny, ein sowjetischer Recke

Die Integration kosakischer Traditionen in den bolschewistischen (sowjetischen) Staatsgründungsmythos war ein schwieriges Unterfangen. Deshalb erstreckt sich die Entwicklung, wie aus der „Roten Kavallerie“ und insbesondere der Ersten Reiterarmee tadellose Helden wurden, über einen sehr langen Zeitraum. Sie reicht bis in die Gegenwart. Es ist eine Geschichte von Verlust und Neuaneignung, Zerstörung und symbolischer Restitution. In der Person Budjonny erhielt sie Gestalt und Gesicht, in der Kopfbedeckung der Rotarmisten (ursprünglich *bogatyрка*, nach und nach dann *budjon(n)owka* genannt) ein dauerhaftes Symbol.

Der Kult um die „Roten Reiter“, der von einem Nebenkriegsschauplatz ins Zentrum der Erinnerungskultur rückte und alle Säuberungen der Stalin-Zeit überstand, war eng mit der Person des Reitergenerals verknüpft. Noch im Zweiten Weltkrieg brach dieser eine Lanze für das Pferd, obwohl auch ihm bewusst war, dass die große Zeit der Kavallerie als Waffengattung mit dem Bürgerkrieg zu Ende gegangen war und Panzer sowie Militärtechnik den Krieg der Zukunft prägen

³⁴ Vgl. Parsamov/Fel'dman: Grani (wie Anm. 27), S. 285f.

³⁵ Vgl. B. Michajlov: Za perestrojku literatury v škole. O škol'nych programmach po literature. In: Na literaturnom postu (1931) 3, S. 40–44. Vgl. Brandenberger: National Bolshevism (wie Anm. 7), S. 63–76.

³⁶ Vgl. Marc Schreurs: Procedures of Montage in Isaak Babel's Red Cavalry. Amsterdam 1989, S. 25–35.

würden. Budjonny trotzte der Entstalinisierung und starb 1973 hochdekoriert im Alter von 90 Jahren.³⁷

Ein solcher Werdegang ist signifikant, weil hier jemand zu Ehren kam, der von der egalitären Sozialstrategie der Bolschewiki profitierte. Aufsteiger dieses Typs hüteten sich, an Stalins „Reiterhof“ eine Führungsrolle spielen zu wollen. Bereits im Bürgerkrieg ordnete sich Budjonny willig dem politischen Kommissar Woroschilow unter. Wie viele seiner Mitstreiter war er – streng genommen – kein Kosak, sondern bäuerlicher Abkunft. Seine Familie war dem Strom anderer Bauern aus den Mangelregionen gefolgt, die im Don-Gebiet eine neue Existenz aufbauen wollten. Auf diese *inogorodnie* („Zugereiste“) schauten die Mitglieder der elitären Reiterheere herab und empfanden sie als „auswärtig“, „fremd“ sowie „sozial randständig“. Schon die Zarenregierung hatte um Siedler für anbaufähige Landstriche in der Steppe geworben. Die Bolschewiki forcierten die Migration, schürten den sozialen Konflikt und betrieben die bäuerliche Majorisierung der Kosakengebiete. Es war absehbar, wann diese „verbauert“ sein würden.³⁸

Budjonny stieg zum sowjetischen Vorzeigekosaken auf. Er genoss die Rolle und spielte sie ganz nach dem Willen des Regimes. Instinktsicher setzte er in entscheidenden Momenten auf das richtige Pferd – 1919 und 1926 auf Stalin, nicht auf Trotzki, 1937 auf Woroschilow, nicht auf Tuchatschewski, 1957 auf Chruschtschow, nicht auf Molotow. Ihm eilte der Ruf eines unerschrockenen Reiterführers voraus. Die frühe Kampfzeit blieb dank seiner auffälligen Erscheinung gegenwärtig. Budjonny war einer der ersten fünf sowjetischen Marschälle, erhielt im Zweiten Weltkrieg aber nur kurzfristig verantwortungsvolle Posten. Gleichwohl repräsentiert er einen „Roten Kosaken“, dessen offizielle Biografie im schwankenden sowjetischen kulturellen Währungssystem konvertierbar und auf lange Sicht sogar wertstabil blieb. Über Generationen hinweg verkörperte Budjonny den Behauptungswillen der „Sieger“. Seine *vita activa* umspannt alle Epochen der Sowjetzeit – von der Revolution unter Lenin bis zur Epoche des „entwickelten Sozialismus“ unter Breschnew, von der „wilden“ Gründungsphase des neuen Staates, über die existenzielle Bedrohung durch den Faschismus bis hin zum systematischen Ausbau der Weltmachtstellung. Auf wundersame Weise, einem unerschrockenen Recken aus alter Zeit gleich, hatte sich Budjonny im Sattel gehalten. Als historischer Akteur mochte er austauschbar sein, als Zeichenträger war er es nicht.

Dies erklärt in gewisser Hinsicht auch die partielle Rehabilitierung der Kosaken im Jahr 1936. Gemäß einem Beschluss des Zentralen Exekutivkomitees vom 20. April 1936 und dem nachfolgenden Befehl Nr. 67 des Volkskommissars für Verteidigung Woroschilow vom 23. April 1936 sollten erstmals wieder geson-

³⁷ Eine wissenschaftliche Biografie liegt nicht vor. Erste Orientierung bieten die Arbeiten von Boris Sokolow; vgl. insbesondere Boris V. Sokolov: *Budennyj. Krasnyj Mjurat*. Moskau 2007.

³⁸ Vgl. Aleksandr V. Belikov: *Inogorodnee naselenie Kubani vo vtoroj polovine XIX veka. [Avtoreferat dissertacii]* Majkop 2002; Peter Holquist: *Making War, Forging Revolution. Russia's Continuum of Crisis, 1914–1921*. Cambridge, MA 2002, S. 166–205.

derte Kosakendivisionen innerhalb der Roten Armee aufgestellt werden.³⁹ In der bedrohlich instabilen innenpolitischen Lage setzte die Führung um Stalin auf altertümlichen Korpsgeist, erlaubte Paraden in Rostow am Don und förderte folkloristische Tänze sowie Reitkunst im Zirkus. NKWD-Berichten zufolge nahmen junge Kosaken diese Wende „enthusiastisch“ auf. Ältere hingegen verhielten sich wegen der vorherigen brutalen Verfolgung eher skeptisch oder verbittert.⁴⁰

Budjonny begründete allerdings den Mythos der „Roten Kosaken“ nicht. Vielmehr war er selbst ein Produkt der sowjetischen Mythenfabrik, die ihn nach eigenen Regeln formte und ausstellte, ohne dass seine Inszenierung freilich mit den Dimensionen des Führerkults um Stalin vergleichbar war.⁴¹ 1938 erschien im Staatsverlag ein Prachtband, der mit Zitaten und knappen Texten visuell zusammenfügte, was den Nimbus der „Roten Recken“ ausmachte.⁴² Er bildet den Höhepunkt beim Transfer eines populären Motivs aus der anspruchsvollen Literatur in die Ikonografie der Macht. Hier wurde es neu arrangiert, ins Kino und auf die Bühne gebracht, in Gedichte und Lieder gefasst, für Kinder aufbereitet.⁴³ Babel wurde mit diesem massiven Aufgebot gleichsam seiner Schöpfung enteignet – seine „Reiterarmee“ wurde umgedeutet, trivialisiert und für die serielle Reproduktion aufbereitet. Didaktisch reduziert, reihte sich der Stoff in verständlicher Sprache in jene Massensliteratur ein, die seit den 1930er Jahren alle Wissensbereiche

³⁹ Vgl. Pravda, 21. 4. 1936; Krasnaja Zvezda, 24. 4. 1936.

⁴⁰ NKWD-Bericht über die Reaktionen der Kosaken im Rajon Migulin nach Aufhebung der Restriktionen für den Armeedienst, 26. 4. 1936, GARF, f. 1235, op. 141, d. 1789, Bl. 74–79.

⁴¹ Es ist strittig, ob beziehungsweise inwieweit die unter Budjonny's Namen veröffentlichten Schriften tatsächlich von ihm selbst verfasst wurden. Unbeschadet dessen gehören sie zum Bestand der Legendenbildung um die Erste Reiterarmee. Vgl. Semen M. Budennyj: Krasnaja konnica. Sbornik statej. Moskau/Leningrad 1930. Zur Phänomenologie stereotyper Merkmale einer „literarischen Figur“ und ihrer Kanonisierung vgl. Ursula Justus: Literatur als Mythenfabrik. I. V. Stalin als literarische Figur in ausgewählten Werken der Stalinzeit. Bochum 2002, <http://webdoc.sub.gwdg.de/ebook/dissts/Bochum/Justus2002.pdf> (letzter Zugriff am 18. 10. 2017).

⁴² [o. Verf.]: Pervaja Konnaja. Moskau 1938, [o. Pag., 141 Bl.]. Die künstlerische Gestaltung lag in den Händen von Alexander Rodtschenko und Warwara Stepanowa.

⁴³ Vgl. etwa das frühe Poem von Nikolai Assejew „Budjonny“ (Moskau 1922) und die Verfilmung der Erzählung für Kinder „Budjonyschi“ von Lew Kasil aus dem Jahr 1934 unter dem gleichnamigen Titel (Regie: Jewgenija Grigorowitsch; Musik: Pawel Tolstjakow). Produziert wurde der Kurzfilm von der Gesellschaft *Ukrainfilm*. Er ist nicht erhalten geblieben. Premiere war im Februar 1935. Das Theaterstück „Perwaja konnaja“ von Wsewolod Wischnewski, der selbst als Maschinengewehrschütze in der Reiterarmee gedient hatte, war nicht in Akte und Szenen gegliedert, sondern in „Zyklen“ und „Episoden“. Dies verwies unausgesprochen auf Babels Kompositionsprinzip. Das Stück erschien 1930 in Moskau als Einzelausgabe und wurde in hoher Auflage mehrfach nachgedruckt. 1941 wurde es auch verfilmt, durfte aber nicht gezeigt werden. Vgl. den Nachdruck: Vsevolod V. Višnevskij: Pervaja konnaja. In: ders.: P'esy. Moskau, Leningrad 1949, S. 7–78. Ein von Budjonny gezeichnetes Vorwort zur Erstausgabe (Semen M. Budennyj: O p'ese pulemetička Višnevskogo. In: Vsevolod V. Višnevskij: Pervaja konnaja. Moskau 1930, S. 5–8) unterschied Wischnewskis „echte und ungeschönte“ Darstellung der Ereignisse von Babels „Tross-Eingebungen“ und „Erfindungen“ (S. 5). In den Ausgaben ab 1939 war Babels Name getilgt.

erfasste – von der Geschichte, über die Naturwissenschaften bis hin zur Technik und Ingenieurskunst. Wäre es nach dem Willen von Aufklärungsenthusiasten wie Gorki gegangen, so hätte sich das sowjetische Projekt vornehmlich jungen Lesern zugewandt und sie belehrt – ohne „grob tendenziös“ zu sein.⁴⁴

Der Begriff „Kosak“ war in dem Werk von 1938 nur ein einziges Mal erwähnt worden – und zwar in der Wortverbindung *bednjak-kasak* („verarmter Kosak“). Nicht die Kultur der Kosaken war also zwei Jahre zuvor wieder erlaubt worden, sondern die Zugeständnisse richteten sich an die soziale Unterschicht der Region, auf die die Bolschewiki schon in der Revolution am ehesten hatten zählen können. Angesichts der existenziellen Bedrohung im Zweiten Weltkrieg verschwanden diese Bruchlinien hinter den Formeln einer patriotischen Einheitsfront. Die kosakische Kavallerie reihte sich in die Sowjetarmee ein. Sie repräsentierte jenen Teil der im Lande verbliebenen Nachfahren der Reiterheere, der von der Rehabilitierung 1936 profitiert hatte. Indessen stellte auch das antibolschewistische Exil Reiterformationen auf. Sie dienten an der Seite des Gegners, in Verbänden der Wehrmacht, weil sie sich der Hoffnung hingaben, dafür mit einer Restitution ihrer alten Privilegien und einem eigenen Staat belohnt zu werden.⁴⁵

Archaik und Anachronie

Budjonny repräsentierte als Nicht-Kosak die kosakische Tradition. Keiner der rechtmäßigen Atamanen beziehungsweise Hetmanen des frühen 20. Jahrhunderts fand Eingang in die sowjetische Erinnerungskultur. Sie waren aus der Zeit herausgefallen und gehörten einer untergegangenen Epoche an. Ihre archaischen Werte existierten gleichwohl fort – in einer hybriden Steppenromantik und im Pferdekult, verkörpert von einem Aufsteiger, einem *homo novus* der postrevolutionären Nomenklatur. Seine mediale Präsenz überdeckte das tatsächliche Schicksal der Kosaken.

Schon während des Bürgerkrieges und erneut Anfang der 1920er Jahre hatte die Sowjetregierung eine massive Kampagne eingeleitet, um die Reste des Widerstandes in den Territorien, aus denen die Reiterheere kamen, zu brechen. Es wird kontrovers diskutiert, ob diese *raskasatschiwanie* („Entkosakisierung“) auf die vollständige Vernichtung der regionalspezifischen Steppenkultur zielte oder ob diese unabhängig von den Intentionen der Bolschewiki in den eigendynamischen Gewaltexzessen zugrunde ging. Schwer zu bestimmen ist deshalb auch, ob und welche Elemente der jahrhundertealten Tradition überdauerten, nachdem ihre so-

⁴⁴ Maksim Gor'kij: *Literatura – detjam!* [1933], zitiert nach Maxim Gorki: *Wie ich schreibe. Literarische Porträts, Aufsätze, Reden und Briefe.* München 1978, S. 509–513.

⁴⁵ Vgl. Andrej N. Artizov u. a. (Hg.): *General Vlasov. Istorija predateľ'stva.* 2 Bde. in 3 Büchern. Moskau 2015; Rolf-Dieter Müller: *An der Seite der Wehrmacht. Hitlers ausländische Helfer beim „Kreuzzug gegen den Bolschewismus“ 1941–1945.* Berlin 2007, S. 207–212; Samuel J. Newland: *Cossacks in the German Army 1941–1945.* London/New York 1991.

zialen und wirtschaftlichen Grundlagen zerstört waren.⁴⁶ Was die Repressionen im Bürgerkrieg und zu Beginn der 1920er Jahre nicht erreichten, besorgten – nach Ansicht einiger Forscher – die „Entkulakisierung“ im Zuge der Kollektivierung und die nachfolgende Hungersnot.⁴⁷ Doch fehlen ethnografische Feldstudien, Interviews und Analysen autobiografischer Zeugnisse, um genauer ermessen zu können, was letztlich übrig blieb. Analog zum Verschwinden der bäuerlichen Kultur im 20. Jahrhundert halten sich bis heute gegensätzliche Ansichten über das Schicksal der Kosaken. Die Wertungen reichen von „Tragödie“ über „Kreuzweg“ oder gar „Genozid“ bis hin zum Postulat einer „Wiedergeburt“, das sich auf Phasen der Erholung in den 1920er Jahren, im Zweiten Weltkrieg und in postsowjetischer Zeit stützt.

Babels „Reiterarmee“ erschien, als die ersten Wellen dieses „Strafgerichts“ gegen die Reiterheere bereits abgeebbt waren. Eigentlich passte sie nicht in die Zeit der Vergeltung. Doch stießen sich die Kritiker gar nicht an den rauen Sitten und an der Gewalt der „Roten Reiter“, sondern daran, dass diese negativ konnotiert waren. Die „alten“ Kosaken hätten unter den Zaren wie auch noch im Bürgerkrieg für falsche Ziele gekämpft und seien deshalb zu Recht untergegangen, während die „neuen“ Kosaken auf der richtigen Seite stünden und ihnen die Zukunft gehöre. Wie ließ es sich aber vereinbaren, dass ihre Geschichte zwar allen verständlich sein, emotional anrühren und positive integrative Signale setzen, zugleich aber dem kritischen Anspruch einer revolutionären Historiografie Rechnung tragen sollte? Babel traf mit der „Reiterarmee“ diesen wunden Punkt. Vermeintlich Überwundenes lebte fort, das Erwünschte gab es noch nicht.

Die Schärfe der Debatte um Babel zeigt, dass die Entscheidung darüber, ob die Sowjetliteratur einem vorgegebenen Konzept folgen oder sich in einem relativ offenen Prozess entwickeln sollte, in der politischen Elite als dringlich empfunden wurde. Wenn Fragen von Gattung, Genre und Stil, Stoffen, Sujets und Motiven als so grundsätzlich wie die Klärung politischer Konflikte angesehen wurden, dann galt umgekehrt, dass Literatur nicht unpolitisch sein konnte beziehungsweise durfte. Beide Sphären – Literatur und Revolution, Utopie und politische Praxis – bilde-

⁴⁶ Vgl. etwa Vladimir L. Genis: Raskazačivanie v Sovetskoj Rossii. In: Voprosy istorii (1994) 1, S. 42–55; Evgenij N. Oskolkov: Sud'by krest'janstva i kazačestva: Raskrest'janivanie, raskazačivanie. In: Valerij Nikolaevič Ratušnjak: Problemy istorii kazačestva. Sbornik naučnych trudov. Volgograd 1995, S. 150–163; Peter Holquist: „Conduct Merciless Mass Terror“. Decossackization on the Don, 1919. In: CMR 38 (1997) 1–2, S. 127–162; Aleksandr P. Skorik/Vitalij A. Bondarev: Raskazačivanie na Juge Rossii v 1930-ch gg. Istoričeskie mify i real'nost'. In: Otečestvennaja istorija (2008) 5, S. 97–108. Seit Beginn der 1990er Jahre steht der historischen Forschung, in der zwischen ethnischen, sozialen, klassenideologischen und repressiv-terroristischen Motiven in der Politik der Bolschewiki unterschieden wird, ein wachsendes Bemühen um Brauchtumpflege und Gemeinschaftsbildung gegenüber, das nicht selten mit politischen Bekenntnissen einhergeht. Darin manifestieren sich Anknüpfungsversuche sowohl an ältere Traditionen als auch an die spezifisch sowjetische Erfahrung.

⁴⁷ Vgl. Jurij G. Volkov (Hg.): Donskie kazaki v prošlom i nastojaščem. Rostov am Don 1998, S. 322. Vgl. Sergej A. Kislicyn: Gosudarstvo i raskazačivanie, 1917–1945 gg. Učebnoe posobie po speckursu. Rostov am Don 1996.

ten eine unauflösbare Interrelation, wenngleich nicht alle beteiligten Akteure dieses Feld so gut kannten wie Trotzki und so offen wie er Stellung bezogen.⁴⁸

Babels Verständnis von Literatur als autonomer Lebensform widersprach aber dem Kurs des Lavierens in der Partei. Als 1928 die zweite Attacke gegen ihn und sein Werk lief, hatte sich der Streit um die Haltung der Partei in der Literaturpolitik weiter zugespitzt. Schärfer noch als zuvor wurden künstlerische Verfahren gegeneinander ausgespielt. Modernistischen Autoren wurde mit realistischen Klassikern zu Leibe gerückt, dem Naturalismus mit „revolutionärer Romantik“ und der „bourgeois“ Dekadenz mit farbenfroher „proletarischer Folklore“.⁴⁹ An dieser ästhetischen Sprachverwirrung hatte Gorki nicht unerheblich Anteil. Er wurde nicht müde zu betonen, dass es für den kulturellen Aufbau notwendig sei, vormalis unverbundene Segmente miteinander zu verknüpfen und sich ihr synergetisches Potenzial anzueignen. Da ihn Stalin aus dem italienischen Exil ins Land zurückholen wollte, wurde er gegen radikale Vereinigungen in Schutz genommen, die ihn wegen seines traditionalistisch-realistischen Literaturkonzepts ablehnten. Ende der 1920er und Anfang der 1930er Jahre musste Gorki sich schon nicht mehr auf dem Buchmarkt behaupten, sondern wurde mit großzügigen Auflagen beschenkt. Die Aussicht, Leitinstanz des Literaturbetriebs zu werden, ermutigte ihn, seinen Eklektizismus offensiv zu verfechten. So beabsichtigte er, alle Errungenschaften der Weltliteratur zu einem höheren Ganzen zu verschmelzen.⁵⁰ In der Vergangenheit war Gorki weder durch künstlerischen noch durch ideologischen Purismus aufgefallen. Mit Lenin war er sich allerdings – trotz kaum überbrückbarer Gegensätze hinsichtlich des Umgangs mit der „alten“ Intelligenz – wenigstens darin einig gewesen, Kernbestände des „bürgerlichen Kulturerbes“ in die künftige „proletarische Kultur“ zu überführen.⁵¹ Trug bereits sein Frühwerk romantisierende Züge, so verquickte er sie nun mit dem, was er unter proletarischer Literatur verstanden wissen wollte.⁵²

Das Plädoyer für eine „revolutionäre Romantik“ und eine „proletarische Folklore“ deckte sich mit der verbreiteten Vorstellung von dem, was vermeintlich den Geschmack des Massenlesers ausmachte.⁵³ Alle neu definierten Stilelemente der

⁴⁸ Lev Trockij: *Literatura i revoljucija*. Moskau 1923. Die Erstausgabe erschien im Verlag *Krasnaja now*. Siehe die sorgfältige Analyse der polemischen Debatte in der von Frederick Corney eingeleiteten, annotierten und herausgegebenen Dokumentation; Frederick Corney: *Trotsky's Challenge. The „Literary Discussion“ of 1924 and the Fight for the Bolshevik Revolution*. Leiden 2015.

⁴⁹ Vgl. Justus: *Literatur* (wie Anm. 41), S. 510–528.

⁵⁰ Maksim Gor'kij: *Vsemirnaja literatura* (1919), zitiert nach Gorki: *Wie ich schreibe* (wie Anm. 44), S. 326–333. Was hier programmatisch niedergelegt ist, variierte Gorki später, zuletzt in seiner Rede vor dem Schriftstellerkongress 1934.

⁵¹ Irina A. Revjakina: *M. Gor'kij i Lenin. (Neizdannaja perepiska)*. In: *M. Gor'kij i ego epocha. Materialy i issledovanija*. Vyp. 4. Moskau 1995, S. 78–85.

⁵² Vgl. Hans Günther: *Der sozialistische Übermensch. M. Gorkij und der sowjetische Heldenmythos*. Stuttgart/Weimar 1993, S. 104–117.

⁵³ Zum Konzept eines „neuen Lesers“ und zum Problem des *srednij vkuss* („Durchschnittsgeschmacks“): Evgenij Dobrenko: *Formovka sovetskogo čitatelja. Social'nye i èstetičeskie predposylki recepcii sovetskogo literatury*. St. Petersburg 1997, S. 28–35, S. 81–93.

Sowjetliteratur zeichneten sich – nach Ansicht Gorkis – dadurch aus, dass sie zukunftsorientiert und – im Unterschied zur bürgerlichen Literatur – den Leser optimistisch stimmen sollten.⁵⁴ Der dialektische Parforceritt durch Genres, Gattungen und Epochen der Weltliteratur kulminierte 1934 in den Reden auf dem Allunionskongress der sowjetischen Schriftsteller. Gorki warb wortreich für eine Ehrenrettung des Märchens. Er setzte es gleich mit Fantasie, Erfindungsreichtum und Intuition der Schriftsteller – soweit es nicht durch das „Gift“ des „Kleinbürgerlichen“ verdorben sei, das die junge proletarische Literatur und den sozialistischen Realismus zersetzen könne.⁵⁵ Babel, der sich wenigstens hier als gelehriger Schüler seines langjährigen Fürsprechers zeigen wollte, forderte seinerseits emphatisch die Erziehung des Lesers zu einem „bolschewistischen Geschmack“, zugleich kokettierte er in seiner Rede mit dem eigenen „Schweigen“, dem Verstummen seiner Stimme in der Literatur.⁵⁶ In der durch Zensur und politischen Druck bedrängten Lage verordnete er sich selbst öffentliche Zurückhaltung. Ervin Sinkó, ein ungarischer Freund, notierte unter dem Datum 9. Februar 1936 in sein Tagebuch: „Das sowjetische Witzblatt ‚Krokodil‘ sowie die ‚Literaturnaja Gaseta‘ fragen unentwegt: ‚Wo bleibt Babel?‘ – ‚Was ist mit Babel?‘ ‚Warum hat Babel so lange nichts mehr produziert?‘ Man stellt Babel wegen seines Schweigens mal hänselnd, mal scheltend zur Rede. Da wir eine gemeinsame Telefonnummer haben, bin ich Tag für Tag – gewollt oder ungewollt – Zeuge, wie verschiedene Redaktionen [...] Babel suchen, sprechen möchten und regelrecht verfolgen. Babel spielt indessen mit ihnen Versteck: er läßt sich verleugnen oder verspricht Manuskripte, um die betreffende Redaktion dann doch um Aufschub zu bitten, erfindet Ausreden und Hindernisse, macht Witze und kommt schließlich wieder mit Versprechungen. [...] Babel wirkte im Gegensatz zu mir nicht so sehr bekümmert, sondern mehr nervös und mißmutig.“ Obwohl er angestrengt weiterarbeitete, hielt er seine Texte zurück, und zwar mit der Begründung: „Solange ich nicht publiziere, wirft man mir lediglich Faulheit vor. Wenn ich jedoch publiziere, so wird sich plötzlich ein wahrer Katarakt schwerwiegender und gefährlicher Anklagen über mein kahles Haupt ergießen. Ich fühle mich wie ein schönes Mädchen auf dem Ball, das jeder zum Tanz holen möchte. Liefße ich mich aber erweichen, wür-

⁵⁴ Rede Gorkis auf dem Ersten Allunionskongress der sowjetischen Schriftsteller am 17. August 1934 unter dem Titel „Die sowjetische Literatur“. Vgl. Gorki: *Wie ich schreibe* (wie Anm. 44), S. 559–593, hier: S. 566. Unter Verweis auf die letzten, bereits in Berlin verfassten Einträge Walter Benjamins in sein Moskauer Tagebuch analysiert Michail Ryklin die Neigung westeuropäischer Reisender, nur die helle Seite des sowjetischen Lebens, ihre „revolutionär-folkloristische“, wahrnehmen zu wollen. Fasziniert von der „kollektiven Kehrseite des Bürgerlichen“, seien sie nicht bereit oder fähig gewesen, mit der Revolution zu brechen. Vgl. Michail Ryklin: *Räume des Jubels. Totalitarismus und Differenz*. Frankfurt a. M. 2003, S. 152f.

⁵⁵ Rede Gorkis vom 17. August 1934, zitiert nach Gorki: *Wie ich schreibe* (wie Anm. 44), S. 560f., S. 589. Vgl. die Artikel „O skazkach“ (Über Märchen, 1929) und „O socialističeskom realizme“ (Über sozialistischen Realismus, 1933), zitiert nach Gorki: *Wie ich schreibe* (wie Anm. 44), S. 398–400, S. 501–508.

⁵⁶ Rede Babel's vom 23. August 1934. In: *Babel': Sobranie* (wie Anm. 11). Bd. 3, S. 35–40, hier: S. 37, S. 39.

de sich das ganze Ballpublikum, würden sich auch die Freier wie ein Mann gegen mich wenden. Sobald ich zu tanzen begänne, würde es sich herausstellen, daß man mich nur so lange für schön hielt, als ich abseits stand. Auf diesem Ball so tanzen wie ich – das ist doch eine herausfordernde Ungehörigkeit, ja ein wildes und gefährliches Beispiel!“⁵⁷

Sowjetischer Kanon und Sozialistischer Realismus

Nach Stalins Tod erfuhr der literarische Kanon mehrfach Revisionen. Verfemte Autoren wurden vollständig oder teilweise rehabilitiert, zum Druck zugelassen, offiziell anerkannt. Umgekehrt entdeckten Literaturwissenschaftler bei genauerer Betrachtung im Werk einiger Autoren mehr oder weniger offenkundige „Sowjetismen“, was ihren Rang als Nonkonformisten relativierte.⁵⁸ Babels Werke gehören zwar nicht in das Verzeichnis kanonischer Texte des Sozialistischen Realismus, jedenfalls nicht in den drei ersten Phasen seiner Herausbildung und praktischen Durchsetzung,⁵⁹ gleichwohl verfügt auch Babel über eine spezifische *sowjetskost* („Sowjetischsein“). Das erleichterte – ebenso wie es die Erosion des Sozialistischen Realismus tat – seine schrittweise Rehabilitierung nach 1953. Von der Dekanonisierung profitierten in unterschiedlichem Maße auch andere „Klassiker“, also non- beziehungsweise halbkonformistische Autoren wie etwa Michail Bulgakow, Michail Soschtschenko oder Andrei Platonow. Sie zeichnete aus, dass sie einerseits ihre Epoche meisterhaft abbildeten, andererseits auch „die Ängste, Versuchungen und Strategien“ der Zeitgenossen teilten.⁶⁰

Relativ vollständig liegt das Gesamtwerk Babels erst seit 1990 vor, also in postkanonischer Zeit. Dies hat zahlreiche Gründe. So machte zunächst die Skandalisierung eine Aufnahme der „Reiterarmee“ in die Reihe beispielhafter Texte (nahezu) unmöglich. Hinderlich war desgleichen, dass Babel überzeugt war, die Kurzerzählung sei die adäquate Form, die in Revolution und Krieg segmentierte Welt darzustellen. Ein Zyklus kompositorisch aufeinander abgestimmter Erzählungen ersetzte aus seiner Sicht das Epos – eine entsprechende Zusammenstellung war sein „Roman“. Mit der protokanonischen Großerzählung, etwa Gorkis „Mat“ („Die Mutter“; 1906), Fjodor Gladkows „Zement“ („Zement“; 1925), Alexander Fadejews „Rasgrom“ („Die neunzehn“; 1925/1926), hatte sein Werk nichts gemein, erst recht nichts mit den kanonischen Roman-Epopöen der 1930er Jahre,

⁵⁷ Ervin Sinkó: Roman eines Romans. Moskauer Tagebuch 1935–1937. Berlin 1990, S. 313f.

⁵⁸ Vgl. Aleksandr K. Žolkovskij: K pereosmysleniju kanona: sovetskie klassiki-nonkonformisty v postsovetskoj perspektive. In: NLO (1998) 29, S. 55–68, hier: S. 55.

⁵⁹ Hans Günther unterscheidet insgesamt fünf Phasen. Die ersten drei umfassen den Proto-Kanon, die Phase der Kanonisierung im engeren Sinne und die Anwendung ihrer Mechanismen. Sie enden mit der einsetzenden Dekanonisierung in der Zeit des kulturellen „Tauwetters“ in den 1950er Jahren. Vgl. Chans Gjunter: Žiznennye fazy sočrealističeskogo kanona. In: ders./Evgenij Dobrenko (Hg.): Sočrealističeskij kanon. St. Petersburg 2000, S. 281–288.

⁶⁰ Žolkovskij: K pereosmysleniju (wie Anm. 58), S. 68 (Übersetzung durch den Verfasser).

wie sie Nikolai Ostrowski („Kak sakaljalas stal“, „Wie der Stahl gehärtet wurde“; 1932) oder Michail Scholochow („Podnjataja zelina“, „Neuland unterm Pflug“, 1932/1934) schufen.

Babels Œuvre fehlten das Pathos, die „revolutionäre Romantik“ und der „positive Held“. Trotz des kriegerischen Stoffs verrieten seine Motive wenig vom erhabenen „Kampf gegen den Feind“ und dem hohen Grad an „Bewusstheit“, von der stetigen „Überwindung von Hindernissen“ und der unermüdlichen „Bewältigung des Mangels“. ⁶¹ Im Gegenteil: Die Erzählungen der „Reiterarmee“ verstießen – wie bereits einige frühe Kritiker behaupteten – mit ihren „modernistischen“ Abweichungen und den „pornografischen“ Szenen gegen die Regeln der „literarischen Hygiene“. Sie reihten grausame und „absurde“ Details aneinander, waren – was erst etwas später indiziert wurde – „formalistisch“, „naturalistisch“, „subjektivistisch“ oder „objektivistisch“. ⁶²

Wesentliche Stilelemente Babels waren die Verknappung, die Andeutung und das verbale Signal. Mehr als Sujets faszinierten ihn Schlüsselwörter, rhythmische Redewendungen sowie schlagende Metaphern und Mosaik aus Lauten. Der so entwickelte Stil schöpfte aus Sprachexperimenten der Revolutionszeit, ohne dass der Schriftsteller sich einer avantgardistischen oder überhaupt einer Gruppe annäherte hätte. „Linien“ durchzogen die Texte, „Farben“ strukturierten sie. ⁶³ Mit seinem Credo als Autor fiel Babel aus der Zeit der historischen Projektionen heraus: „Wenn ein Satz das Licht der Welt erblickt, ist er zugleich gut und schlecht. Das Geheimnis liegt in einer kaum spürbaren Wendung. Der Hebel muss in der Hand liegen und warm werden. Umlegen darf man ihn genau einmal, ein zweites Mal gibt es nicht.“ ⁶⁴ Jemand fragte ihn, wie er arbeite. Da sprach er „von der Armee der Wörter, einer Armee, in der sich sämtliche Waffengattungen tummeln. Kein Eisen vermag so schneidend kalt ins menschliche Herz zu dringen wie ein zur rechten Zeit gesetzter Punkt.“ ⁶⁵

Babel war weder ein realistischer Schriftsteller noch ein um präzise Details besorgter Historiker. Eloquenz schätzte er nicht um der Genauigkeit oder der Dichte faktischer Darstellung willen. *Skaz*, Montagetechnik, Dialektismen und Mixturen unterschiedlicher Sprachebenen erzeugten eine Bilderwelt, die letztlich nicht nachprüfbar war und doch wirkliches Geschehen einzufangen schien. Damit re-

⁶¹ Vgl. die Erörterung normativer Kategorien bei Katerina Clark: *The Soviet Novel. History as Ritual*. Bloomington ³2000, S. 68–89.

⁶² Li Su Ėn: *Spor estetiki i politiki (polemika 1920–1930-ch gg. vokrug „Konarmii“ i „Odesskich rasskazov“ I. Babelja)*. In: *Russkaja literatura* (2004) 3, S. 211–220 (Übersetzung durch den Verfasser).

⁶³ Vgl. dazu Victor Terras: *Line and Color. The Structure of Isaac Babel's Short Stories in „Red Cavalry“*. In: Charles Rougle (Hg.): *Red Cavalry. A Critical Companion*. Evanston 1996, S. 115–134.

⁶⁴ Isaak Babel': *Guy de Maupassant [1920–1922]*, zitiert nach der neuen deutschen Übersetzung von Bettina Schaibach: *Isaak Babel: Mein Taubenschlag. Sämtliche Erzählungen*. München 2014, S. 75–85, hier: S. 77.

⁶⁵ Ebd., S. 78.

volutionierte Babel die Kriegsliteratur. Wie später Stephen Crane oder Ernest Hemingway war er den Kämpfen sehr nahe. Er war aber nicht so distanziert wie der erste und weniger pathetisch als der zweite.⁶⁶ Mehr als diesen Autoren ähnelt Babels Schreibweise dem kurz vor der „Reiterarmee“ erschienenen Werk „Tschapajew“ (1923) von Babels Redakteur Dmitri Furmanow. Dieser führte ebenfalls ein Tagebuch. Über seinen Titelhelden schrieb er: „Die Frage ist, soll ich Tschapajew tatsächlich mit all seinen Fehlern und Schwächen, mit seinem ganzen menschlichen Eingeweide zeigen oder, wie üblich, daraus eine Gestalt der Phantasie machen?“ Das Porträt eines wilden Draufgängers, das „wie ein Spiegel die typischen, halb partisanenhaften Züge der Kämpfer jener Zeit in sich vereinigte: ihre grenzenlose Verwegenheit, ihre Entschlossenheit und Ausdauer, ihre unvermeidliche Grausamkeit und ihre rohen Sitten“, erzeugte unter den Lesern große Identifikationseffekte.⁶⁷ Bis heute zählt „Tschapajew“ zu den populärsten Erinnerungsfiguren der Sowjetzeit. Babels „Reiter“ repräsentieren dagegen ein ganz anderes, weniger personalisiertes Moment des kollektiven Gedächtnisses: das Wissen um anonyme menschliche Gewalt in abgeschiedenen Räumen.

Nur wenige Jahre währte das Experiment, einen „neuen Typus von Literatur“ durch regulative Eingriffe in den Kulturbetrieb zu schaffen. Woronski hatte noch an dem Kriterium festhalten wollen, dass Auflagenziffern neben Leserinteresse auch literarische Qualität indizieren. Kunstwerke sollten nicht durch Normsetzung erzwungen werden. Doch am Ende der 1920er Jahre wurde ein „sowjetischer“ Autor nicht mehr am Publikumserfolg gemessen, sondern am erwünschten Inhalt und der angemessenen Form. Er wurde in die Pflicht eines vorausgesetzten Lesergeschmacks genommen. Folklore war nun Inbegriff einer „Literatur des Volkes“, die von ihren bauerlichen Bezügen abstrahierte.⁶⁸ Sie hatte den Erwartungen des Massenpublikums entgegentzukommen, nicht aber, den Leser auf die Ebene der Kunst zu heben.⁶⁹

Wie also wurden aus vormalis „reaktionären“ Kosaken Sowjetmenschen und aus gewendeten „Roten Kosaken“ sowjetische Patrioten? Die Integration eines regressiven Erbes in den Wertekodex einer intentional fortschrittlichen Gesell-

⁶⁶ Vgl. die Verweise bei Sicher: *Babel'* (wie Anm. 2), S. 207, S. 285, Anm. 50.

⁶⁷ Zitiert nach Jürgen Rühle: *Literatur und Revolution. Die Schriftsteller und der Kommunismus. München/Zürich 1960*, S. 44. Babel schätzte das Werk, meinte aber, es sei noch weitgehend im Rohzustand und hätte redaktioneller Bearbeitung bedurft, so Furmanow in einem Tagebucheintrag vom 20. Juli 1924. Auch Anatoli Lunatscharski hielt es eher für Memoiristik als für Belletristik. Vgl. Michail Micheev: *Dnevnik kak ego-tekst (Rossija, XIX–XX)*. Moskau 2007, S. 56. Vgl. auch Ljudmila K. Kuvanova: *Furmanov i Babel'*. In: *Literaturnoe nasledstvo* 74 (1965), S. 500–512.

⁶⁸ Justus: *Literatur* (wie Anm. 41), S. 510. Zur Konstruktion einer spezifisch stalinistischen Folkloretradition vgl. das Werk eines der führenden Folkloristen der Zeit Jurij M. Sokolov: *Russkij fol'klor. Učebnik dlja vysšich učebnych zavedenij*. Moskau 1938. Vgl. auch die gemeinsam mit seinem Zwillingbruder herausgegebene Materialsammlung Boris M. Sokolov/Jurij M. Sokolov (Hg.): *Russkij fol'klor*. Moskau 1930–1931.

⁶⁹ Evgeny Dobrenko: *The Making of the State Writer. Social and Aesthetic Origins of Soviet Literary Culture*. Stanford 2001, S. 180f.

schaft verlangte künstlerische Verfahren, die an die Populärkultur des späten 19. Jahrhunderts anknüpften. Im Schatten der ökonomischen und sozialen Umwälzung unter Stalin dienten Klischees, stereotype Merkmale und einfache Sprachmuster dem Ziel, die harte Realität zu verbrämen. Die Grenze zwischen Literatur und Kitsch wurde fließend. Nachdem die Staatsmacht die Massenkultur unter Kontrolle gebracht hatte, eröffneten sich neuartige Möglichkeiten, den Kunstgeschmack zu manipulieren sowie die Unterscheidung zwischen ethischem und ästhetischem Urteil beziehungsweise zwischen Populär- und Elitenkultur zu erschweren.⁷⁰ Die alte Auseinandersetzung mit *meschtschanstwo* („Spießertum“) und *poschlost* („Banalität“) trat zugunsten einer Kampagne, die das allgemeine Kulturniveau auf eine mittlere Ebene zu heben helfen sollte, zurück.

Die zeitgeschichtliche Debatte um Babel und „Die Reiterarmee“ verweist auf anachronistische Elemente in der bolschewistischen Selbstlegitimation. Pferd und Reiter hatten den epochalen Erfolg im Bürgerkrieg gesichert. Ohne flexible Kavallerieverbände wären die Weißen Armeen, in denen Kosaken den Kern bildeten, an den lang gestreckten Fronten nicht zu schlagen gewesen. Einige Panzerzüge machten noch keinen Sieg. Ein letztes Mal kam eine Vergangenheit zu Ehren, die faktisch verloren war.⁷¹ Doch verweist das Motiv von Pferd und Reiter darüber hinaus auf symbolische Kontexte, die in der russischen kulturellen Tradition tief verwurzelt waren und sind. Es appelliert, jenseits der politischen Instrumentalisierung, stets auch an intime Gefühle und entlegene Erinnerungssedimente der Zeitgenossen. Mit ihm verbinden sich ebenso Dynamik wie Endzeiterwartung, Aufbruchsstimmung wie Untergangsfantasien, Zuversicht wie Furcht.⁷² Trotz medialer Reduktion konnte der sowjetische Kulturbetrieb solche assoziativ wirksamen Beiklänge niemals ganz ausschließen.

Allerdings muss zwischen dem Sachinteresse zeitgenössischer Ethnografen und dem öffentlichen Spiel mit volkstümlichen Stoffen und ihrer politischen Instrumentalisierung unterschieden werden.⁷³ „Authentische“ Folklore war nicht beliebig reproduzierbar, doch auch nicht jede Manifestation der Stalin-Zeit kann per se als simuliert gelten. Sicherlich wirken die meist pathetisch-heroischen „neuen Lieder“ (*nowiny*) der 1930er und 1940er Jahre wie Nachahmungen traditioneller epi-

⁷⁰ Svetlana Bojm: „Za chorošij vkus nado borot'sja!“ Socrealizm i kitč. In: Gjunter/Dobrenko (Hg.): Socrealističeskij kanon (wie Anm. 59), S. 87–100. Zu den Wandlungen des Geschmacks in der Sowjetzeit vgl. Eva Hausbacher: Vom Schicksal des Gummibaums im sowjetischen Klima. Kitsch im Kontext kulturpolitischer Paradigmen der Sowjetzeit. In: Kathrin Ackermann/Christopher F. Laferl (Hg.): Kitsch und Nation. Zur kulturellen Modellierung eines polemischen Begriffs. Bielefeld 2016, S. 223–245.

⁷¹ Bojm: Socrealizm (wie Anm. 70), S. 99.

⁷² Exemplarisch zu diesem produktiven kulturgeschichtlichen, literaturwissenschaftlichen und kunsthistorischen Untersuchungsfeld vgl. Elisabeth von Erdmann: Pferd und Reiter der russischen Symbolisten. Akteure einer ästhetischen Apokalypse. In: Miorita Ulrich/Dine de Rentiis (Hg.): Animalia in fabula. Interdisziplinäre Gedanken über das Tier in der Sprache, Literatur und Kultur. Bamberg 2013, S. 199–232.

⁷³ Vgl. Frank J. Miller: Folklore for Stalin. Russian Folklore and Pseudofolklore of the Stalin Era. New York 1991.

scher Gesänge (*byliny*),⁷⁴ gleichwohl schöpften auch ihre Autoren aus alten Beständen der Volksüberlieferung.⁷⁵ So bestand die Schwierigkeit beim Kult um die „Roten Kosaken“ darin, diese unverwechselbar zu machen und mit Attributen auszustatten, die dem Massenpublikum einzigartig erschienen. Denn oftmals war schwer auszumachen, worin sie sich von den historischen Kosaken oder auch von den Freischärlern der Bürgerkriegszeit unterschieden. Auch die „Banden“ der Warlords (die sich in Anlehnung an kosakische Ehrentitel *atamany* oder *otamany* nannten), der „Grünen“ und der Anarchisten oder die vielfältigen unabhängigen Partisanengruppen bekannten sich zu minimalistischen Wertkodizes, die ihr Tun rechtfertigen sollten, etwa zu „Ehre“, „Freiheit“, „Gerechtigkeit“, „Kameradschaft“, „Kampf um die Existenz“ und „Revolution“.⁷⁶ Da sie im permanenten Ausnahmezustand lebten, wiesen Lebensstil und Normen dieser zahlreichen männlichen Kampfgemeinschaften untereinander Ähnlichkeiten auf.

Wie vormals die Reiterheere das späte Zarenreich mit seinen „wilden“ Anfängen, so verklammerte nun die „Rote Kavallerie“ die Sowjetepoche mit der Kampfzeit des Bürgerkrieges. Sie hielt – mit der Macht der Folklore – zusammen, was nicht unbedingt zusammengehören wollte: Peripherie und Zentrum, Autonomie und Diktatur, „Wildheit“ und Ordnung, Natur und Technik. Aus Aufständischen wurden Wächter, aus Freischärlern Soldaten, aus Traditionalisten Patrioten. Mit der Reiterfolklore verbanden sich Geschichten vom Leben in der Steppe, von verwegenen Helden und geschlossenen Kollektiven, von nächtlichen Lagerfeuern und bunten Trachten.⁷⁷

In diesem Gemisch von Assoziationen, das entwurzelten Regionalkulturen entstammte und dem hybride Formen des Sowjetisch-Nationalen eingewebt wurden, glaubten sich sowjetische Russen und Ukrainer, Bolschewiki und Nationalisten, stalinistische Falken und breschnewsche „Versöhnler“ wiederzufinden. Es repräsentierte einen ambivalenten, eklektischen Teil der sowjetischen Populärkultur. Visuell stützte es den Heldenkult um die „Dompteure“, denen es gelang, die „wilden“ Kosaken für den Sozialismus zu zähmen. In Budjonny's Reiterarmee, einer

⁷⁴ So etwa die „Bylina o Tschapajewe“ („Byline über Tschapajew“) von Pjotr Rjabinin-Andrejew oder die „Bylina o krasnom slawnom bogatyre Semjone Michailowitsche Budjonnom i ego rati krasnopartisanskoi“ („Byline vom ruhmreichen roten Recken Semjon Michailowitsch Budjonny und seine Schar roter Partisanen“) von M. Tschuchrijarow. Vgl. Elena A. Samodelova: Folklor 1920-ch – načala 1930-ch godov. In: Ol'ga A. Kaznina (Hg.): V poiskach novej ideologii: Socio-kul'turnye aspekty russkogo literaturnogo processa 1920–1930-ch godov. Moskau 2010, S. 155–190, hier: S. 184.

⁷⁵ Vgl. Margaret Ziolkowski: Soviet Heroic Poetry in Context. Folklore or Fakelore. Lanham 2013, S. 91–122.

⁷⁶ Vgl. Joshua Sanborn: The Genesis of Russian Warlordism. Violence and Governance During the First World War and the Civil War. In: CEH 19 (2010) 3, S. 195–213; Christopher Gilley: The Ukrainian Anti-Bolshevik Risings of Spring and Summer 1919. Intellectual History in a Space of Violence. In: Revolutionary Russia 27 (2014) 2, S. 109–131.

⁷⁷ Vgl. Igor' N. Suchich: O zvezdach, krovj, ljudjach, lošadjach (1923–1925. „Konarmija I. Babelja“). In: Zvezda (1999) 12, S. 222–232; Žuža Cheteni: Folklorne elementy v „Konarmii“ Babelja. In: StSl 34 (1988), S. 237–246.

Schule des Bolschewismus, bürgte der politische Kommissar Woroschilow für die Umerziehung der ungebärdigen Kämpfer zu loyalen Rotarmisten.⁷⁸ So verstanden war das „Kosakentum“ ein buntes Spektakel, eine sekundäre Integrationsideologie. Sie drängte sich nicht vor, blieb abrufbar, konnte „wiedergeboren“ werden.

Babel – der bebrillte „Jude zu Pferde“⁷⁹ – trug also eher unfreiwillig zu diesem Nimbus der „Reiterarmee“ bei. Doch war er es, der sie im historischen Diskurs verankerte und als Symbol popularisierte. Während er mit modernistischen Stilelementen experimentierte und nach der vollkommenen literarischen Form strebte, beförderte der Erfolg seines Kosakenbuchs letztlich auch die folkloristische Nostalgie. Insofern lag dem Skandal um den Inhalt ein (gewolltes) Missverständnis zugrunde. Die Kritiker stigmatisierten den Autor für etwas, das ihm fernlag. Weder desavouierte er die Krieger, noch propagierte er einen Antiheroismus. Seine Kosaken waren vielmehr zwiespältig, letztlich unrettbar in ein widersprüchliches kollektives Selbstbild verstrickt. Sie versöhnten sich untereinander nach internen Konflikten, indem sie an ihre Gruppenidentität und Vorurteile gegen Außenstehende appellierten, etwa wenn sie sich von Juden oder Intellektuellen abgrenzten, wenn sie ihr säkulares, materielles Weltbild der Religion für überlegen hielten oder wenn sie die leuchtende Zukunft gegen die elende Gegenwart ausspielten. Babels Figuren sind gut und böse zugleich, Muster einer bipolaren Anthropologie, deren Sprache selbst „Unsagbares“ einfängt. Sie läuft Gefahr, Gewalt schön zu reden und Ethik durch Ästhetik zu relativieren. Nur so kam Babel aber der Mentalität der Kosaken auf die Spur. Im Tagebuch notierte er: „Was für ein Mensch ist unser Kosak? Mehrere Schichten: Angeberei, Verwegenheit, Professionalismus, revolutionäre Einstellung, viehische Grausamkeit. Wir sind die Avantgarde, aber wovon? Die Bevölkerung erwartet den Erlöser, die Juden die Freiheit – und geritten kommen die Kuban-Kosaken ...“⁸⁰

Babelesk

Wem und wohin gehört nun Babel? Sein Werk auf den Begriff zu bringen, ist angesichts dessen Genese, der Geschichte seiner Veröffentlichung und der Komplexität seiner Rezeption schwierig. Babel war ein umtriebiger Zeitgenosse und pflegte enge Kontakte zur sowjetischen Elite. Er stand nicht am Rande, schrieb nicht in Quarantäne, sondern gestaltete seine Autorschaft vielmehr als dialektischen Prozess zwischen Erfahrung und Schreiben. Leben war ihm Literatur, Schreiben eine Daseinsform. Davon bleibt auch der heutige Leser nicht unberührt.⁸¹

⁷⁸ Vgl. Stephen Brown: *Communists and the Red Cavalry: The Political Education of the Konarmii in the Russian Civil War, 1918–1920*. In: SEER 73 (1995) 1, S. 82–99.

⁷⁹ Sicher: Babel' (wie Anm. 2), S. 39 (Übersetzung durch den Verfasser).

⁸⁰ Eintrag vom 21. Juli 1920, zitiert nach Babel: *Tagebuch* (wie Anm. 12), S. 54f.

⁸¹ Originell vorgeführt von Elif Batuman: *The Possessed. Adventures with Russian Books and the People Who Read Them*. New York 2010, S. 27–81.

Weder die Quellenlage noch Babels Strategie der Selbstinszenierung erleichtern einen biografischen Zugang zum Werk. Babels Leben bildet eine Konfiguration von Rätseln, die schwer in eine zeitlich und räumlich bestimmte „Realität“ einzuordnen sind.⁸² Es bereitete dem Schriftsteller Vergnügen, seine Person, sein Leben und einzelne Episoden zu mystifizieren. Im Telegrammstil erzählte er, er sei „von 1917 bis 1924 unter Leute gegangen“. Damit wollte er ausdrücken, dass er im Weltkrieg „Soldat an der Rumänischen Front“ gewesen sei, dann „in der Tschecha gedient“ habe, ebenso im Volkskommissariat für Bildung, bei „Expeditionen zur Getreidebeschaffung“ und im Kampf gegen den „weißen“ General Judenitsch, dass er Mitglied im Gouvernement-Parteikomitee von Odessa gewesen sei, dort auch als Endredakteur in einer Druckerei gearbeitet und als Reporter aus Petrograd und Tiflis berichtet habe – „und so weiter“: „Erst 1923 hatte ich gelernt, meine Gedanken klar und nicht sehr lang auszudrücken.“⁸³ Babel schlüsselte seine Vita gemäß einem gesellschaftlich sanktionierten Muster auf. Sie ergibt eine revolutionäre Kavaliertour, die das meiste der Fantasie des Lesers überlässt.⁸⁴

Ähnlich fragmentarisch ist auch das Wissen um sein Werk.⁸⁵ Die Erstausgabe der „Reiterarmee“ bildet den Kernbestand einer größeren Anzahl thematisch zugehöriger, teils anderweitig publizierter, teils geplanter Erzählungen, die der Idee eines monumentalen Ganzen verpflichtet sind. Ein Vergleich der Varianten einzelner Erzählungen der „Reiterarmee“ mit dem Tagebuch lässt die Konturen dieses imaginären Ganzen erahnen. Zensor, Autor und Redaktor sind schwer unterscheidbar, ihre Eingriffe in ein und denselben Text liegen unter einem Schleier. In mehrfacher Hinsicht unvollständig ist schließlich auch Babels Gesamtwerk. Manuskripte und Autografen, wesentliche Indizien der Materialität gedruckter beziehungsweise nachgelassener Texte, liegen nur teilweise vor. Von anderen sind nur Notizen und Bruchstücke erhalten oder es finden sich bloß vage Hinweise auf größere Vorhaben. Aufzeichnungen gingen verloren oder wurden konfisziert. Überraschend tauchten später dann verloren geglaubte und bislang unbekanntes Schriften auf. Babels Liebe zu den Tatsachen war generös, sein ironischer Witz in Zeiten großer Bedrängnis frappant. Er wurde dafür bewundert, im Chaos des Krieges nach Büchern zu stöbern. Jeder Tag war ihm eine Geschichte wert, unbegrenzt floss ihm Material zu, das es verdiente, festgehalten zu werden.⁸⁶

⁸² Luc Boltanski: Rätsel und Komplote. Kriminalliteratur, Paranoia, moderne Gesellschaft. Berlin 2013, S. 24.

⁸³ Avtobiografija. In: Babel': Sobranie (wie Anm.11). Bd.1, S.35f., hier: S.36 (Übersetzung durch den Verfasser).

⁸⁴ Vgl. Alois Hahn: Biographie und Lebenslauf. In: ders.: Konstruktionen des Selbst, der Welt und der Geschichte. Aufsätze zur Kultursoziologie. Frankfurt a. M. 2000, S. 97-115.

⁸⁵ Fragen einer fächerübergreifenden Theorie des Fragments erörtern die Herausgeber in der Einleitung des Sammelbandes Kay Malcher u. a. (Hg.): Fragmentarität als Problem der Kultur- und Textwissenschaften. München 2013, S. 9-26.

⁸⁶ Viktor Šklovskij: Isaak Babel'. (Kritičeskij romans). In: Lef 2 (1924) 6, S.152-155; ders.: Čelovek so spokojnym golosom. In: A. N. Pirožkova/N. N. Jurgeneva (Hg.): Vospominanija o Babele. Moskau 1989, S.184-190.

Glaut man Babel, so wollte er ein freier *russischer* Schriftsteller sein, obgleich er polyglott war, und das Jiddische ebenso wie das Hebräische, Ukrainische, Polnische und Französische beherrschte. Zunächst war es wichtiger, ein loyaler Bolschewik zu sein. Der Verfasser des Tagebuchs und der „Reiterarmee“ ebenso wie deren Erzähler bekannten mal offen, mal indirekt, dass sie den Bekenntnissen der Roten Revolutionäre sehr nahestanden. Mindestens deren Aufklärungsimpetus und deren Botschaft der Befreiung teilten sie. Doch stießen die begeisterungsfähigen Intellektuellen mit ihren Zweifeln an den Praktikern der gewaltsamen Umwälzung auf blankes Unverständnis. Sie zeigten Schwäche und gefährdeten den Zusammenhalt der verschworenen Gemeinschaft.⁸⁷ Die Sieger wollten ihre Geschichte selbst schreiben, eindeutig und rechtfertigend. Babel sympathisierte mit ihnen, verstand seine Rolle als „Augenzeuge“ und teilnehmender Beobachter aber künstlerisch und nicht politisch.

In einem allgemeinen Sinne gehört Babel zur sowjetischen Literatur, begriffen als weiter Mantel, der sehr gegensätzliche Autoren sowie unterschiedliche ästhetische Niveaus und variable Identitäten umschließt. So verstanden unterliegt die sowjetische Kultur insgesamt einer kontroversen retrospektiven Prüfung und sollte unvoreingenommen nach ihrem Einfluss auf die Gegenwart befragt werden. Ob sie überhaupt als abgeschlossen gelten kann, ob der Wunsch, sie partiell zu bewahren, lediglich einer nostalgischen Stimmung oder ernsthafter archivarischer Vernunft entspringt und worin neben utopischen Erwartungen, Paradoxien und Verirrungen tatsächlich respektable Leistungen lagen, sind Fragen einer nun schon über zwei Jahrzehnte währenden Debatte.⁸⁸ Ohne umfassende Rekonstruktion dürfte eine abschließende Bewertung kaum möglich sein.

Unverzichtbar für eine Einordnung Babels ist der Bezug seines Werks zur jüdischen Tradition und Literatur.⁸⁹ Zionisten warfen ihm das Kokettieren mit der russischen (bolschewistischen) Kultur vor. Gerade diese Aufgeschlossenheit befähigte ihn indessen dazu, den revolutionären Enthusiasmus und die virulente Gewaltbereitschaft von innen zu erfassen. Pogrome kommentierte er gelegentlich überheblich oder registrierte sie gleichmütig. Doch wie kein anderer besaß er die Gabe, dem Grauen scheinbar beiläufig Ausdruck zu verleihen. Das Drama einer schutzlosen Minderheit, die von vielen Seiten angefeindet und verfolgt wurde, rekonstruierte er nicht ausschließlich wegen seiner jüdischen Herkunft, sondern weil er neben der Vertrautheit mit der Tradition auch eine gewisse Distanz zu ihr hielt. Er wollte sich von dieser Erblast emanzipieren, ohne den Zweifel verbergen zu können, es könnte misslingen.⁹⁰ Er betrat Galizien als säkularisierter Aktivist

⁸⁷ Zur Funktion der Disziplin in geschlossenen Gruppen vgl. Heinrich Popitz: Soziale Normen. Frankfurt a. M. 2006, S. 175–186.

⁸⁸ Vgl. Ljudmila A. Bulavka: Fenomen sovetskoj kul'tury. Moskau 2008, S. 107–141; Michael David-Fox: Crossing Borders. Modernity, Ideology, and Culture in Russia and the Soviet Union. Pittsburgh 2015.

⁸⁹ Vgl. Carol J. Avins: Isaac Babel and the Jewish Experience of Revolution. In: Freidin (Hg.): Enigma (wie Anm. 2), S. 82–99.

⁹⁰ Vgl. Efraim Sicher: The Jewishness of Babel?. In: Jack Miller (Hg.): Jews in Soviet Culture. New Brunswick/London 1984, S. 167–182; Yuri Slezkine: The Jewish Century. Princeton/Oxford 2004, S. 105–203.

der Revolution, und verließ es indifferent gegenüber festen Bekenntnissen. Seine Erziehung, die ausgeprägten Kenntnisse des Hebräischen und des Talmud, verleugnete er nicht. Eher hatte ihn die Begegnung mit der im Vergleich zu Odessa archaischen und ärmlichen jüdischen Kultur darin bestärkt, dieses Gepäck nicht vollends abzuwerfen. Deutlicher als andere Autoren, etwa Boris Pasternak oder Ossip Mandelstam, akzeptierte Babel das jüdische Kulturerbe als Voraussetzung seines Schaffens.⁹¹

Babels jüdische Identität und sein säkulares Judentum verweisen auf ein Sediment, das einer eindimensionalen Sicht auf die Sowjetliteratur zuwiderläuft. Es fällt nicht unter das Postulat der „Multinationalität“, das mehr verschleiert als erklärt. Jedenfalls ist es mit der antireligiösen Rhetorik des vorherrschenden Diskurses schlechterdings unvereinbar.⁹² Allein die geheimnisvolle Chiffre vom „pensionierten Gott“ verweist auf eine alte philosophische Tradition, aus der zugleich das Motiv der Verlassenheit des modernen Menschen, seiner abgründigen Existenz, anklingt. Nicht zufällig zählen Rabbiner in Babels Kurzgeschichten zu den eindrucksvollsten Charakteren. Ihre Weisheit und praktische Lebenserfahrung bewegten Autor wie Erzähler.⁹³

In gewisser Weise entzieht sich Babel aber jeder kategorialen Zuordnung. Die Wendung „Babel sein“ fängt diese Verflechtung von Autorschaft und Biografie ein.⁹⁴ Schriftstellerei war ebenso riskant wie das Handwerk des Kriegsreporters. Sie verlangte Tarnung, Täuschung, Simulation.⁹⁵ Kosaken amüsierten sich über die Skrupel des Intellektuellen. Selbst die Tötung einer Gans kostete ihn starke Überwindung. Wenig verband ihn mit den Tschekisten, den Kommissaren, Propagandisten und Milizionären, die wie Trotzki, Kaganowitsch, Swerdlow, Jagoda, Radek, Mechlis, Sinowjew oder Kamenjew ebenfalls jüdischer Herkunft waren, aber das Geschäft des Terrors besser beherrschten.⁹⁶ Und doch bewegte er sich unter ihnen unbefangend und neugierig.

⁹¹ Vgl. Efraim Sicher: *Jews in Russian Literature after the October Revolution*. Cambridge 1995, S. 112–164.

⁹² Paul Froese erörtert das Konzept (den „Traum“) der Bolschewiki, die Bevölkerung rasch und radikal zu säkularisieren, indem religiöse Praktiken, hierarchische Strukturen und transendentale Orientierungen durch alternative Angebote ersetzt würden. Vgl. Paul Froese: *The Plot to Kill God. Findings from the Soviet Experiment in Secularization*. Berkeley 2008, S. 22–39.

⁹³ Vgl. dazu Christina Pareigis: *Searching for the Absent God. Susan Taube's Negative Theology*. In: *Telos* 150 (2010), S. 97–114.

⁹⁴ Sergei Powarzew wählt diesen glücklichen Ausdruck, um das Problem zu umschreiben, die Eigenart Babels gegen vorherrschende Klischees zu bestimmen. Vgl. Sergej N. Povarcov: *Byt' Babelem*. Krasnodar 2012, S. 4.

⁹⁵ Vgl. Bernhard Fetz: *Schreiben wie die Götter. Über Wahrheit und Lüge im Biographischen*. In: ders./Hannes Schweiger (Hg.): *Spiegel und Maske. Konstruktionen biographischer Wahrheit*. Wien 2006, S. 7–20.

⁹⁶ Vgl. Benedikt M. Sarnov: *Stalin i Babel'*. In: ders.: *Stalin i pisateli*. Bd. 4. Moskau 2011, S. 5–216; Boris J. Frezinskij: *Pisateli i sovetские voždi: Izbrannye sjužety 1919–1960 godov*. Moskau 2008, passim; Vitalij A. Šentalinskij: *Raby svobody. V literaturnych archivach KGB*. Moskau 1995, S. 26–81.

Als Babel in den 1950er und 1960er Jahren teilweise rehabilitiert wurde, war sein „Fall“ keineswegs gelöst. Es kehrte nicht einfach ein verfehmter Autor zurück. Vielmehr störte sein Werk die fortdauernde Mythologisierung der „Roten Kosaken“. Veteranen schrieben erbittert und empört Briefe an die politische Führung.⁹⁷ Wie widersprüchlich diese Zeit der Korrekturen war, zeigt auch die ironische Koinzidenz, dass parallel zum Abdruck einiger Erzählungen Babels in den 1950er Jahren erstmals Budjonnyjs konformistische „Memoiren“ erschienen.⁹⁸ Diese zwei Varianten einer wirkungsmächtigen „Geschichte“, einer innovativen und einer epigonalen, blieben unvereinbar.

Babel war als Intellektueller und als Jude unter den Kosaken deplatziert, als revolutionärer Agitator und Korrespondent einer Frontzeitung indessen in seinem Element. Mit der „Reiterarmee“ schuf er ein Schlüsselwerk, das tief in die wohl extremste Gewaltzone des 20. Jahrhunderts führt – und zwar bevor sie zum Aufmarschgebiet der Diktatoren wurde.⁹⁹ Ohne sich streng an die Fakten zu halten, leistete er einen wesentlichen Beitrag zu einer spezifisch russisch-jüdischen Geschichtsschreibung vor dem Holocaust.¹⁰⁰ Es geht um einen Nicht-Ort, ein Sperrgebiet, in dem sich Unerhörtes zutrug, dem man nur als Eindringling wieder entfliehen konnte. Wen es dorthin verschlug, für den verloren die vertrauten Koordinatensysteme ihre Gültigkeit. Hier herrschten eigene Regeln und Gesetze, hier gaben nicht Gebildete und Schöngeister den Ton an. Babel hat dieser abseitigen Welt eine moderne literarische Form gegeben – aus russisch-jüdischer Perspektive.¹⁰¹ Die Eindringlichkeit, mit der er die Verlassenheit, Ohnmacht und Verlorenheit des Menschen in diesem Reservat der Moderne gestaltete, legt nahe, das „Babeleske“ an Kafka zu messen.

Abstract

By analysing the example of the colourful history of the narrative cycle “Konnaja Armija” (“Red Cavalry”, 1926), the article scrutinizes the contradictions inherent

⁹⁷ Solche Ausfälle wiederholten sich bis in die späten 1960er Jahre. Vgl. Pogorel'skaja: Babel' (wie Anm. 10), S. 219, Anm. 4. Parallel erschienen in hohen Auflagen Broschüren, die das aus den 1930er Jahren überkommene Bild des Zuges der Reiterarmee gegen Polen bekräftigten, etwa Vasilij P. Račkov: Pervaja Konnaja. Moskau 1958, S. 42–56.

⁹⁸ Semen M. Budennyj: Projdennyj put'. Kniga pervaja. Moskau 1958 (Bd. 2 u. 3 erschienen 1965 u. 1973).

⁹⁹ Vgl. Dietrich Beyrau: Schlachtfeld der Diktatoren. Osteuropa im Schatten von Hitler und Stalin. Göttingen 2000; Norman Naimark: Die Killing Fields des Ostens und Europas geteilte Erinnerung. In: Transit 30 (2005/06), S. 57–69; Timothy Snyder: Bloodlands. Europe Between Hitler and Stalin. New York 2010.

¹⁰⁰ Von Babel als „Zeugen hinter einer Maske“ spricht Polly M. Zavadivker: Blood and Ink. Russian and Soviet Jewish Chroniclers of Catastrophe from World War I to World War II. [PhD] Santa Cruz 2013, S. 158.

¹⁰¹ Vgl. die Perspektivwechsel bei Dariusz Tolczyk: Crossing into Poland. On the Projection of Cultural Stereotypes in the Narration of Isaac Babel's „The Church at Novograd“. In: Pol Rev 35 (1990) 3–4, S. 241–248; Efraim Sicher: On Both Sides of the Front. Isaac Babel and Israel Rabon in the Polish Soviet War. In: Shvut 19 (1996) 3, S. 147–158.

to the Soviets' cultural heritage. The archaic theme of the "red riders" bore up even to the Stalin era's extensive cult of technology. It is derived from Babel's complex presentation of characters, depriving it of its religious and philosophical allusions, and – enriched by elements of "revolutionary-romantic" folklore – adapting it to the needs of modern mass culture. The author himself and his experiments with stylistic devices and literary images, however, are scandalized, and finally, his opus is prohibited. Meanwhile, thanks to his patrons, the commander of the first cavalry army, Semjon Budjonny, rose to the position of Marshal of the Soviet Union. In contrast to the civil war's other heroes, he survives all purges and regime changes. In his vita, presenting him as victorious conqueror and composed in the form of stylized "memoirs", the beginnings of Soviet history are merged with socialism's late period. Taking the shape of a multimedia event, it fulfils the function of an "anti-Babel" within the Soviet canon.

Kulturideale

Galina Yankovskaya

Egalitäre Ideale und korporative Interessen der bildenden Künstler im Zarenreich und in der Sowjetunion auf den Tagesordnungen der Künstlerkongresse von 1894 bis 1957

„Künstlerkongress“ – das ist eine wertbeladene, sonderbare Wortkombination und fast schon ein Widerspruch in sich.¹ Dieses Wort und die durch es bezeichnete Sache stehen im Widerspruch zu den Annahmen, dass Künstler für die schöpferische Arbeit keine bürokratischen Strukturen bräuchten und dass der kreative Prozess keine offiziellen Institutionen benötigen würde. Sogleich stellt sich die Assoziation ein, dass die großen Künstlerorganisationen bürokratische Apparate seien, die im Dienst der Macht und des Marktes stünden. Wenn von einem Kongress bildender Künstler (oder Schriftsteller, Musiker, Filmschaffender) die Rede ist, weckt das Vorstellungen von einer „Sowjetisierung“ der Kultur, von einer „Verbandifizierung“ – der Überführung einer heterogenen Landschaft schöpferischer Berufe in nationsweite, einheitlich organisierte Künstlerverbände und in das institutionelle System der sowjetischen Kunst. Mit anderen Worten: Künstlerkongresse werden oft als typisch „sowjetisch“ aufgefasst – man verbindet sie mit der Tradition der Zensur, dem staatlichen Paternalismus, der Einparteienherrschaft und dem ideologisch mobilisierten Kunstestablishment.

Soziale Engagiertheit der Künstler

Kongresse stellen traditionell ein Mittel zur Lösung von Problemen dar. Zugleich gelten sie aber auch als Ausweis der „sozialen Engagiertheit“ und der „sozialen Integration“ ihrer Teilnehmer – hier: der Künstler. Allerdings werden diese Begriffe heute neu interpretiert. So arbeiten etwa die Vertreter der französischen Kulturosoziologie an theoretischen Modellen, in denen „Engagiertheit“ als eine äußerst wichtige inhaltliche Konstante kreativer Berufe fungiert. Sie gilt

¹ Der vorliegende Beitrag wurde von Anselm Bühling, dem ein ganz herzlicher Dank gebührt, aus dem Russischen ins Deutsche übersetzt. Von ihm stammen auch – sofern nicht anders angegeben – die Übersetzungen der russischen Zitate.

nicht mehr als „Aufgeben der künstlerischen Freiheit, Niedergang des schöpferischen Prinzips, Verrat an den Interessen der Künstlergemeinschaft, Apologie des Zynismus“². Man betrachtet sie im Gegenteil als Norm und Bedingung für die Existenz von Kunst – als eine Möglichkeit, deren Ambitionen und deren Platz in der Gesellschaft zu rechtfertigen und ein System, das dazu dient, die Kluft zwischen künstlerischer Darstellung, Alltagswissen und Fachkenntnissen zu überbrücken.³

Im Verlauf des „langen“ 20. Jahrhunderts gingen Künstler, Kritiker und andere Vertreter schöpferischer Berufe in die Politik, weil sie erkannten, dass sie sich (dauerhaft oder zumindest vorübergehend) zusammenschließen mussten, um Ziele zu erreichen, die für sie wichtig waren. Sie taten dies aus einer Reihe von Gründen: um das Prestige und den sozialen Status der Kunst zu heben, um ihre politischen Ansichten zu bekunden, um soziale Sicherheit vonseiten des Staates zu erhalten, um die ihnen gewährten Privilegien zu rechtfertigen sowie um berufsbezogene Probleme wie Fragen des Urheberrechts oder der künstlerischen Ausbildung zu erörtern und zu lösen.

Der Kampf der Künstler um ihre Rechte und ihre Position manifestierte sich in unterschiedlichen Formen. Tagungen und Kongresse von Vertretern kreativer Berufe waren dabei ein Mittel der Mobilisierung und des kommunikativen Austauschs. Sie stellten im 20. Jahrhundert nichts Ungewöhnliches dar – auch in den westlichen Ländern, deren politische wie wirtschaftliche Ordnung ganz anders war als diejenige der UdSSR und der anderen Länder des „sozialistischen Lagers“. Mitte der 1930er Jahre etwa bildeten die Teilnehmer eines Kongresses amerikanischer Künstler eine Protestbewegung gegen den Faschismus in den USA. Beim 1. Weltkongress der freien Künstler in Alba (1956) wurden hingegen ganz andere Ziele verkündet: die Emanzipation der Künstler vom formalen Korsett des noch immer gültigen akademischen Ausbildungssystems, die Durchsetzung der Ideale einer neuen Avantgarde, die Entwicklung von Industriekunst und -design. Ein halbes Jahrhundert später, im Jahr 2010, fand am gleichen Ort der 2. Weltkongress der freien Künstler statt. Er stand im Zeichen der Homogenisierung und Globalisierung der Kunstausbildung angesichts des Bologna-Prozesses und erarbeitete eine gemeinsame Haltung der Künstler zu diesen Entwicklungen.⁴

Künstlerkongresse finden auch heute nicht nur in Russland statt, wo anstelle des zerfallenen Künstlerverbandes eine Reihe neu entstandener Organisationen tätig ist. Wichtig für die Durchführung von entsprechenden Zusammenreffen

² Ekaterina P. Nemenko: Problema social'noj vovlečennosti/angažirovannosti chudožnika v versijach francuzskoj sociologii kul'tury. [Diss. phil.] Jekaterinburg 2014, S. 124.

³ Vgl. Gisèle Sapiro: Les professions intellectuelles entre l'État, l'entrepreneuriat et l'industrie. In: MS 214 (2006), S. 3–24; Ekaterina P. Nemenko: Francuzskaja sociologija iskusstva o konformizme: ot kritiki k pragmatike. In: Labirint 1 (2013), S. 87–93.

⁴ Vgl. Carol Yinghua Lu: Industry Standard. Where Next for Art Education in an Increasingly Professionalized Art World? 1.3.2011, <http://www.frieze.com/issue/article/industry-standard> (letzter Zugriff am 18.10.2017).

sind sowohl die internationalen Strukturen der UNESCO⁵ als auch das Internet⁶. Diese Foren unterscheiden sich zwar grundlegend voneinander, aber es gibt auch etwas, das sie gemeinsam haben: der soziale Status der Kunst und der Künstler sowie die Manifestation der Interessen und Werte der Künstlergemeinschaften stehen im Zentrum der Aufmerksamkeit. Das Vorhandensein einer gemeinsamen „Substanz“⁷ liefert die Basis für die vergleichende Gegenüberstellung von Künstlerkongressen, die in unterschiedlichen historischen Kontexten stattfanden und sich im Hinblick auf die Tagesordnung, die Motivation der Teilnehmer und die Bedeutung für die Kunstwelt des jeweiligen Landes voneinander unterscheiden. Viele Details dieser Geschichte bedürfen einer weiteren Ausarbeitung, die späteren Publikationen vorbehalten bleibt – etwa die Kontinuitätslinien und die Unterschiede bei der Organisation und der Aktivität der Kongresse bildender Künstler in Russland. Im vorliegenden Aufsatz erscheint es sinnvoll, eine vergleichende Rückschau auf die nationalen Foren der russischen Künstler zur Zeit des Zarenreichs und zur Zeit der Sowjetunion zu werfen. Der Beitrag möchte eine vergleichende Perspektive auf russische Künstlerkongresse einnehmen, die durch ein halbes Jahrhundert voneinander getrennt sind – einen Zeitraum, dessen Geschichte durch künstlerische Experimente, wechselnde Orientierungen der staatlichen Kulturpolitik, Kriege, Revolutionen und *social engineering* geprägt war.

Von der Angemessenheit eines Vergleichs

In der russischen Kulturszene kursierte die Idee eines nationalen Kongresses der bildenden Künstler seit den 1880er Jahren. Fragen bezüglich der Tagesordnung, der Einberufung und des möglichen Teilnehmerkreises wurden 1882 bei zahlreichen Sitzungen, Empfängen sowie in der Korrespondenz einflussreicher Künstler, Mäzene und Vertreter höchster staatlicher Stellen erörtert. Zu den wichtigsten Verfechtern dieser Initiative gehörten die bekannten Künstler Iwan Kramskoj und Alexei Bogoljubow, die sowohl zur Künstlergenossenschaft der „Peredwischniki“ als auch zur Akademie der Künste Verbindungen hatten. Der Kongress war unter anderem als Forum geplant, um über die Zukunft der Kaiserlichen Akademie der bildenden Künste zu sprechen – darüber, wie sie zu reformieren sei, um den Herausforderungen der Zeit gerecht zu werden. Er fand aus einer Reihe von Gründen nicht statt. Die Idee, die Berufsgruppe der bildenden Künstler zusammenzubringen, um ihre berufsspezifischen Probleme zu lösen, wurde in der Folgezeit jedoch

⁵ Vgl. UNESCO (Hg.): World Congress on the Status of the Artist. The Artist and Society (Paris, 16–20 June 1997). Conclusions, <http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001113/111305Eo.pdf> (letzter Zugriff am 18.10.2017).

⁶ Vgl. zum Beispiel 3rd International Congress of Art History Students, <http://povum.ffzg.unizg.hr/wp-content/uploads/2014/11/Kongres-program.pdf> (letzter Zugriff am 18.10.2017); Continental Congress of Art. A Citizens' Association of American Artists, <http://www.arxpub.com/CongressArt/Americanart/Heritage.html> (letzter Zugriff am 18.10.2017).

⁷ Vgl. Jurij L. Troickij: Istoričeskaja komparatistika. In: Dialog so vremenem 30 (2010), S. 26–37.

nicht vergessen. Als später die Akademiereform in Angriff genommen und eine neue Satzung entworfen wurde, holte man von 76 Künstlern und Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens schriftliche Stellungnahmen dazu ein, wie die älteste und einflussreichste Kunstinstitution des Landes zu modernisieren sei.⁸ Faktisch wurde so gegen Ende der 1880er Jahre schriftlich eine Auseinandersetzung über die drängendsten Probleme des künstlerischen Lebens in Russland geführt. Einige Forscher sind der Ansicht, dass dies das erste Forum der bildenden Künstler in Russland war – wenn auch auf virtuellem Weg.⁹

1894 trafen Künstler, Kritiker und Kunstliebhaber in Moskau erstmals auf einem offiziell einberufenen Kongress zusammen. 1911 wurde in der Hauptstadt St. Petersburg der zweite vorrevolutionäre Kongress russischer bildender Künstler durchgeführt.¹⁰ Der 1. Kongress der bildenden Künstler der UdSSR fand schließlich 1957 in Moskau statt – nach dem Tod Stalins, in dessen Regierungszeit die Institutionen für bildende Kunst in einer Weise neu organisiert worden waren, die sich von denjenigen im zaristischen Russland von Grund auf unterschied. Die Künstlerkongresse der UdSSR und der Unionsrepubliken wurden fortan zu regelmäßigen, ritualisierten Spektakeln und Routineelementen des künstlerischen Lebens.¹¹

Ist es angebracht, nach Parallelen und ähnlichen Zügen zwischen Ereignissen zu suchen, die unter ganz unterschiedlichen historischen Bedingungen stattgefunden haben und zwischen denen unzählige Unterschiede bestehen? Kann man die Gesellschaft des russische Zarenreichs am Vorabend des Ersten Weltkriegs mit der sowjetischen vergleichen, die die Revolutionen von 1917, den Großen Terror der 1930er Jahre, den Totalen Krieg von 1941 bis 1945 und den Stalinismus durchlebt hatte? Ist es korrekt, die künstlerischen Welten der Belle Époque und des Sozialistischen Realismus nebeneinanderzustellen?

Das erste Argument, das sich zugunsten eines Vergleichs anführen lässt, verweist auf die generationelle Situation in der sowjetischen bildenden Kunst Mitte der 1950er Jahre. Damals gab es zwei Künstlergenerationen, die ihren beruflichen Werdegang vollständig im sowjetischen System absolviert hatten.¹² Sie kannten

⁸ Vgl. Mnenija lic, oprošennyh po povodu peresmotra Ustava Imperatorskoj Akademii chudožestv. St. Petersburg 1891.

⁹ Für diesen Gedanken und seine wertvollen kritischen Anmerkungen zu diesem Aufsatz danke ich Nikita Balagurow, Wissenschaftler am Zentrum für Historische Forschung der Nationalen Forschungsuniversität/Hochschule der Wirtschaftswissenschaft St. Petersburg.

¹⁰ Dokumente über die Vorbereitung dieses Kongresses vgl. Ustroitel'nyj komitet vserossijskogo s'ezda chudožnikov, RGIA, f. 792.

¹¹ Veröffentlichte Dokumente der beiden Kongresse vgl. Trudy pervogo s'ezda russkich chudožnikov i ljubitelej chudožestv, sozvernogo po povodu darovanija galerei P. i S. Tret'jakovyh gorodu Moskve. Moskau 1900; Trudy Vserossijskogo s'ezda chudožnikov, sostojavšegosja pod veličajšim pokrovitel'stvom ego imperatorskogo veličestva gosudarja imperatora Nikolaja Aleksandroviča. Petrograd. 1911–Jan. 1912. Bde. 1–2. Petrograd 1914; Bd. 3. Petrograd 1915; Materialy pervogo vsesojuznogo s'ezda sovetkich chudožnikov 28 fevralja–7 marta 1957 goda. Moskau 1957.

¹² Zur aktuellen internationalen Diskussion über das Konzept der Generation vgl. Nikolaj A. Chrenov (Hg.): Pokolenie v sociokul'turnom kontekste XX veka. Moskau 2005; Oksana S. Nagornaja u. a. (Hg.): XX vek v kommunikacii i pamjati poslevoennyh pokolenij Germanii i Rossii. Tscheljabinsk 2014.

keine anderen institutionellen Rahmenbedingungen und Spielregeln als diejenigen, die während des Stalinismus entstanden waren.¹³ Kontrolle und Einfluss übte jedoch eine andere Generation aus. Diese hatte ihre Ausbildung vor der Revolution durchlaufen. Sie besaß Erfahrung mit den Bedingungen eines freien Kunstmarkts, kannte offene Diskussionen und die Existenz einer Vielzahl konkurrierender Ausstellungsverbände. Die Angehörigen dieser Generation, die in der Sowjetunion geblieben waren, hatten sich in ihrer künstlerischen Weltanschauung und ihrer Stilistik gewandelt. Sie hatten sich an die neue institutionelle Situation angepasst, die „bolschewistische Sprache“ erlernt und sich ein neues Bildvokabular zusammengestellt. Einige von ihnen blieben aber auch weiterhin der Moderne treu und scheuten nicht davor zurück, sie ihren Schülern zu vermitteln.

Die obersten Repräsentanten der Kunstbürokratie ebenso wie die Künstler, die infolge ideologischer Kampagnen marginalisiert worden waren, die Opfer politischer Repressionen ebenso wie diejenigen, die erfolgreich im Geschäft waren beziehungsweise an den Kunsthochschulen unterrichteten – sie alle waren Träger des kommunikativen Gedächtnisses der vorrevolutionären Kunstwelt, Hüter (sehr unterschiedlicher) Traditionen und Vermittler von Praktiken. Es ist durchaus kein Zufall, dass auf dem Kongress von 1957 Konstantin Juon zum Ersten Sekretär des Verbands sowjetischer Künstler gewählt wurde – ein Schüler von Valentin Serow, dem ehemaligen Leiter der Union russischer Künstler (1903–1923), eines der größten und einflussreichsten Verbände der vorrevolutionären Ära. Insgesamt gehörten unter den Delegierten des 1. Kongresses der sowjetischen bildenden Künstler 33 Vertreter der Generation an, die zwischen 1866 und 1887 geboren worden war.¹⁴

Für den komparativen Blick auf das genannte Thema spricht noch ein zweites Argument: Sowohl im Zarenreich wie auch in der UdSSR wuchs der soziale Status der bildenden Kunst. Das Prestige der künstlerischen Berufe und die öffentliche Beachtung der Kunstwelt gediehen dank der Protektion seitens der Staats- und Gesellschaftselite – ein Umstand, der auch im Engagement für einzelne Künstler und deren Initiativen und Verbände zum Ausdruck kam.¹⁵

Dies ist auch der Grund dafür, warum Vorbereitung und Durchführung der drei Kongresse stark etatistische Züge trugen. Die Veranstalter der vorrevolutionären

¹³ Ausführlich zu den Generationen der sowjetischen bildenden Künstler vgl. Galina A. Jankovskaja: *Iskusstvo, den'gi i politika. Sovetskij chudožnik v gody pozdnego stalinizma*. Perm 2007.

¹⁴ Vgl. *Čislenost' delegatov 1 s'ezda sovjetskich chudožnikov*, RGALI, f. 2082, op. 2, d. 3560.

¹⁵ Näheres hierzu vgl. Vladimir M. Klyčnikov: *Chudožniki Moskvy kak social'no-professional'naja grupa nakanune Fevral'skoj revoljucii 1917 goda*. [Diss. phil.] Moskau 2000. Die Geschichte der bildenden Kunst in Russland in der zweiten Hälfte des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist vielfältig mit Aktivitäten von Vertretern des Zarenhauses verflochten. Speziell zu erwähnen ist hier die Person des Großfürsten Wladimir Alexandrowitsch, der den Posten des Präsidenten der Akademie der Künste bekleidete. Ferner war er Schirmherr der künstlerischen Ausbildung, der Museumsneubauten sowie verschiedener kultureller Initiativen. Vgl. Evgenija I. Kiričenko: *Prezidenty Imperatorskoj Akademii chudožestv*. Moskau 2008; Irina I. Chmel'nickaja: *Dejatel'nost' velikogo knazja Vladimira Aleksandroviča v sfere russkoj chudožestvennoj kul'tury*. [Diss. phil.] St. Petersburg 2011.

nären Künstlerforen ersuchten bei den Repräsentanten der Herrscherfamilie nicht nur um die Erlaubnis zur Organisation und Durchführung der Kongresse, sondern legten immer auch Wert darauf, sie als Schirmherren zu gewinnen beziehungsweise sie als Ehrengäste oder Redner einzuladen. Der erste Kongress in Moskau konnte erst durchgeführt werden, nachdem der Zar am 11. November 1893 „durch allerhöchsten Befehl geruht hatte“, ihn „zu gestatten“. Dem Veranstaltungskomitee gehörten Gräfin Praskowja Uwarowa, Fürst Alexander Iwanowitsch Urusow sowie weitere Vertreter des Hochadels an. Der Großfürst Sergei Alexandrowitsch und die Großfürstin Jelisaweta Fjodorowna „geruhten gnädig, ihr Einverständnis zu erteilen“, Ehrenvorsitzender beziehungsweise Ehrenmitglied des Kongresses zu werden. Die Kaiserliche Akademie der bildenden Künste, wo der Kongress 1911 stattfand, unterstand dem Ministerium des Zarenhofes. Der Kongress wurde eröffnet von der Erlauchten Präsidentin der Akademie der Künste und Ehrenvorsitzenden des Kongresses, Ihrer Majestät Herzogin Maria Pawlowna. Der Großfürst Wladimir Alexandrowitsch lud die Mitglieder des Kongresses zum Nachmittagstee ein. Die Kongressteilnehmer wandten sich immer wieder an die Herrschenden und sahen in ihnen Garanten ihrer Interessen – ob bei der Pflege von Denkmälern des Altertums oder bei der Zurverfügungstellung von Ateliers für Künstler.

Beim 1. Kongress der sowjetischen bildenden Künstler waren Staat und Partei in einem noch weitaus größeren Ausmaß involviert. Datum, Ort und Dauer der Tagung, die Vorbereitungsmaßnahmen, die Zusammensetzung des Präsidiums und die Auswahl der eingeladenen Personen, die Rednerliste und selbst die Texte der Plenumsbeiträge wurden auf höchster Ebene abgestimmt – im ZK der KPdSU sowie im Kulturministerium.¹⁶ Im Ehrenpräsidium des Kongresses vom 28. Februar 1957 waren hohe Repräsentanten des Staates vertreten. Die Begrüßungsrede hielt Dmitri Schepilow, Präsidiumskandidat und Sekretär des ZK der KPdSU.

Die Intervention des Sowjetstaates in die Sphäre der künstlerischen Berufe beschränkte sich aber nicht auf die Reglementierung der Vorbereitung und des Ablaufs des Kongresses. Vor 1917 und in den ersten zehn Jahren nach der Oktoberrevolution ging die Initiative zur Einberufung von Treffen bildender Künstler von unten aus – von charismatischen Mäzenen, freiwilligen Zusammenschlüssen oder einzelnen Künstlern.¹⁷ In dieser Zeit der „institutionellen Improvisation“ fanden

¹⁶ Gemäß dem Plan wurden zum 1. Januar 1956 Kongresse der bildenden Künstler in den Republiken, Regionen und Bezirken der UdSSR durchgeführt, Delegierte für den Unionskongress gewählt und Diskussionen in der Presse geführt. Gleichzeitig wurden in einer PR-Kampagne die Erlungenschaften der sowjetischen Kunst betont. So fand eine Ausstellung mit Künstlern der „Peripherie“ statt und die Werke von Künstlern aus der Zeit nach 1917 wurden als Reproduktionen sowie in Bildbänden veröffentlicht. Vgl. Dokumenty o podgotovke respublikanskich, kraevych i oblastnych SSCH RSFSR k 1mu Vsesojuznomu s'ezdu chudožnikov, RGALI, f. 2082, op. 2, d. 1051.

¹⁷ Erst im Frühling 1917 wurden der Moskauer Bildhauerverband (Vorsitz: Sergei Konenkov), der Verband der Gravurkünstler (Vorsitz: Ignati Niwinski), der Verband der Gebrauchs-künstler (Vorsitz: Nikolai Bartram) sowie der Verband der in der künstlerischen Ausbildung und ästhetischen Erziehung Tätigen (Vorsitz: Iwan Ewsejew) gegründet. Näheres zur Geschichte der Künstlerverbände und -organisationen und ihrer Kongresse vgl. Tatjana P. Koržichina: *Izvol'te byt' blagona-*

zahlreiche Kongresse von Vereinigungen verschiedener künstlerischer Berufe oder Sparten statt. Später entstand das System der bildenden Kunst des Sozialistischen Realismus, das kaum Nischen, die frei von staatlicher Regulierung waren, übrig ließ. Die informellen Amateurvereinigungen wurden von Verbänden und Vereinen abgelöst, die von der Staatsmacht organisiert und strukturiert waren. 1939 wurde von oben die Gründung eines einheitlichen Verbandes der bildenden Künstler veranlasst, dessen Organisationskomitee seitens des Staates gesteuert wurde. Die Vorbereitungen zur Umsetzung seiner wichtigsten Aufgabe – der Durchführung des Gründungskongresses der Organisation – zogen sich über 18 Jahre hin. Da die Staatsführung erst Mitte der 1950er Jahre die Erlaubnis zur Abhaltung eines Gründungskongresses erteilte, der schließlich 1957 die Bildung des Künstlerverbandes abschloss, fehlte es dem Verband der bildenden Künstler über lange Zeit an einem gesetzlich anerkannten Status.

Neben der Kontinuität des staatlichen Paternalismus in der Kulturpolitik lässt sich auch ein drittes wichtiges Argument zugunsten eines vergleichenden Blicks auf die Künstlerkongresse verschiedener historischer Epochen anführen: Es gab Fragen, die jeweils sowohl im Zarenreich als auch im Sowjetstaat auf der Tagesordnung entsprechender Versammlungen standen. Diese Gemeinsamkeit deutet darauf hin, dass es auch bei den Problemen, die für die russischen Künstler aktuell waren, eine Kontinuität gab.

Ähnlichkeiten der diskutierten Problematik

Jeder Art von Künstlergemeinschaft liegt das Konzept eines in soziale Interaktionsformen eingebundenen Künstlers zugrunde, das heißt: nicht das Ideal des von der Gesellschaft isolierten Genies, sondern die Auffassung vom schöpferisch Tätigen als kollektivem „Produkt“¹⁸. Als „Künstlergemeinschaft“ kann zweierlei bezeichnet werden: erstens eine konkrete Institution, etwa ein Verband, eine Genossenschaft oder eine Gemeinschaft mit einem gemeinsamen ideologischen oder ästhetischen Programm. Solche Künstlergemeinschaften gibt es in vielfältigen historischen Formen – von Bruderschaften und Gilden bis hin zu Akademien und *art residencies*. Die Künstlerkolonien von Worpswede, Abramzewo und Barbizon oder die Künstlergenossenschaft der „Peredwischniki“ sind Beispiele für Zusammenschlüsse von Kunstschaffenden, die durch den Ort ihres Wirkens und den direkten Austausch miteinander verbunden waren. Zweitens kann unter „Künstlergemeinschaft“ aber auch eine soziale und berufliche Gruppe verstanden werden, deren allgemeine Interessen Vorrang vor individuellen Unterschieden haben. In diesem Sinn wird das

dežny. Moskau 1997; Aleksandr A. Veselov: *Moskovskie professional'nye ob"edinenija chudožestvennoj intelligancii vo vtoroj polovine XIX – pervoj četverti XX vv.* [Diss. phil.] Moskau 2012.

¹⁸ Julija Romanova: *Chudožestvennye soobščestva: byt, iskusstvo i žiznetvorčestvo. Rossijsko-francuzskaja konferencija „Chudožestvennye soobščestva v XX veke“.* Moskva, IMLI RAN, 4–6 oktjabrja 2010 g. In: NLO 108 (2011), <http://www.nlobooks.ru/node/2440> (letzter Zugriff am 18.10.2017).

Wort „Künstlergemeinschaft“ im vorliegenden Aufsatz gebraucht – als gleichbedeutend mit dem Begriff der „sozialen und beruflichen Gruppe“. In erster Linie soll es hier um die kollektiven Vorstellungen von der gesellschaftlichen Position des Künstlers gehen, die in der so verstandenen Gemeinschaft in Umlauf waren, sowie um die damit verwandten Aspekte, die in öffentlichen Vorträgen und Diskussionen auf den drei Kongressen der russischen bildenden Künstler vorgebracht wurden.

Jeder der hier behandelten Künstlerkongresse stand inmitten einer konkreten historischen Situation und fand damit einhergehend unter spezifischen Gegebenheiten statt. So zeugen die überlieferten Dokumente zur Vorbereitung des ersten Kongresses 1894 von einem kompetenten und umfangreichen Tagungsmanagement: Die Organisatoren boten ein Rabattsystem für Hotels und Vergünstigungen bei den Fahrtkosten an, sammelten Sponsorengelder und luden wichtige Personen als Ehrenmitglieder zum Kongress ein. Bei den späteren Kongressen beschäftigten sich die Veranstalter nicht mehr mit solchen Angelegenheiten.

1911 wurden neben Fragen von großer gesellschaftlicher Bedeutung (wie zum Beispiel die der Restaurierung und Konservierung nationaler Kulturdenkmäler) auch hochspezialisierte fachliche Einzelfragen auf das Ausführlichste erörtert. Dabei ging es etwa um die Besonderheiten des Arbeitens mit Zinnober und um Erfahrungen mit Glyzerin und Stiergalle – technische Aspekte, die für Maler wichtig waren, um zu verstehen, wann Farben nachdunkeln und wann nicht. Die Künstler wurden über den Unterschied zwischen Weimar-Farben und anderen Farben, über die fachkundige Vorbereitung von Wänden für Gemälde, über die Restaurierung von Bildern und über das Verhalten von Leinwand und Farbschicht informiert. Es wurden Themen diskutiert, deren Erörterung später in der Sowjetzeit völlig undenkbar gewesen wäre, wie etwa die kirchliche Archäologie und die Geschichte der religiösen Kunst oder die Besonderheiten der russischen Ikonenmalerei.

In vielen Details sind frappierende Unterschiede im Hinblick auf Pragmatik, Organisationsform und Stil der untersuchten Kongresse festzustellen. Das geht bis in die Nuancen der Wortwahl: Vor der Revolution wurde in den veröffentlichten Protokollen das Wort *rukopleskanija* (Klatschen) und nicht der später in der UdSSR übliche Begriff *aplodimenty* (Applaus) verwendet.¹⁹

Doch lassen sich auch Berührungspunkte zwischen den verschiedenen Kongressen ausmachen. 1894 wie 1957 wurde häufig der Naturalismus als ästhetisches Phänomen kritisiert. Allerdings wurde er von der Kunstkritik des späten 19. Jahrhunderts und von den Delegierten des Kongresses sowjetischer bildender Künstler in jeweils unterschiedlichen Koordinatensystemen rezipiert. Viktor Golzew polemisierte 1894 in seinem Vortrag gegen die Theoretiker der naturalistischen Ästhetik im entfernten Ausland wie Emile Zola und Konrad Alberty, denen er ein Mangel an Visionen sowie Individualismus vorwarf. Er behauptete, ein Künstler könne nicht leben und sprechen, ohne sich für das Leben seines Volkes, für den philosophischen, wissenschaftlichen, politischen Geist zu interessieren.²⁰

¹⁹ Vgl. Trudy Vserossijskogo s'ezda chudožnikov. Bd. 2 (wie Anm. 11).

²⁰ Vgl. Trudy pervogo s'ezda russkich chudožnikov (wie Anm. 11), S. 76–84.

Auf dem sowjetischen Künstlerkongress des Jahres 1957 bediente man sich beim Kampf gegen den Naturalismus einer anderen Semantik und eines anderen Stils. Diese rhetorischen Formeln waren von den ideologischen Kampagnen der 1930er Jahre und der zweiten Hälfte der 1940er Jahre vorgegeben. Die Delegierten des Kongresses bezogen sich nirgends auf programmatische Texte zur Ästhetik des Naturalismus, äußerten sich jedoch wiederholt dahingehend, dass „das Prinzip des Kopierens der Natur, des Illusionismus, die Kunst hemmt und ihr Schaden zufügt“ und dass „der geschwollene Pomp oder der lackierte Naturalismus in der Malerei der Bildung des allgemeinen Geschmacks den schlechtestmöglichen Dienst“ erwiesen haben.²¹

Ein weiteres in den Kongressen wiederkehrendes Thema bildet die Idee, eine urbane Kultur zu entwickeln. Auf dem Kongress von 1911 wurden, etwa bei öffentlichen Vorträgen über „schönen Hausbau“, Anregungen zur Förderung der urbanen Kultur laut und es wurde vorgeschlagen, „Architektur und künstlerische Stadtgestaltung“ als Unterrichtsfach einzuführen.²² Ähnliche Probleme, wenn auch mit sowjetischer Spezifik, standen auch auf dem Kongress von 1957 im Mittelpunkt heftiger Debatten. So wurden die Skulpturen in sowjetischen Parks scharf kritisiert. Hunderte schlechte Kopien von Plastiken würden die öffentlichen Grünflächen entstellen.²³

Auf den Kongressen wurden die Verbesserung der sozialen Lage der Künstler und die Verteidigung ihrer Urheberrechte intensiv diskutiert. Während des Kongresses 1894 debattierten die Künstler über materielle Kompensationen für Werkkopien, über Vereinfachungen bei Honorarauszahlungen sowie über die Ausweitung der Autorenrechte auf Fotografien.²⁴ Im Jahre 1957 tauchten neben den alten Themen auch neue Probleme auf, die sich daraus ergaben, dass die bildende Kunst ab der Mitte 1950er Jahre zu einer Art Industrie wurde. Kollektives Schaffen, Pläne und Massenaufgaben kennzeichneten jetzt den Alltag der Künstler. Damit gingen Konflikte mit Herausgebern, Betriebsleitern und Kunden einher.²⁵

Im Mittelpunkt der besonders scharfen Debatten standen immer wieder Fragen der gerechten Organisation des Künstlerdaseins. Ihre Erörterung war vom Pathos der Verteidigung von Künstlerinteressen und -rechten geprägt.

Pathos des Egalitarismus

Die wohl größte Gemeinsamkeit der verschiedenen Künstlertagungen stellten die dabei vorgebrachten egalitären Vorstellungen von der künstlerischen Arbeit dar.

²¹ Stenogrammy pervogo s'ezda Sojuza chudožnikov SSSR, RGALI, f. 2082, op. 2, d. 26, l. 41, l. 45.

²² Vgl. Trudy Vserossijskogo s'ezda chudožnikov. Bd. 2 (wie Anm. 11), S. 60-70.

²³ Vgl. Stenogrammy (wie Anm. 21), l. 42.

²⁴ Vgl. Trudy pervogo s'ezda russkich chudožnikov (wie Anm. 11), S. 26-35.

²⁵ Vgl. Stenogrammy pervogo s'ezda Sojuza chudožnikov SSSR, RGALI, f. 2082, op. 2, d. 35, l. 11-43.

Diese waren durchaus umstritten, schließlich bildeten seit Beginn der Neuzeit „Individualismus“, „Einmaligkeit der Begabung“ und „kreativer Wettbewerb“ die Identitätsgrundlage für Künstler. „Sollten Künstler sich Gedanken über alle möglichen Gleichstellungen machen, damit niemand aus dem System herausfällt oder ausbricht? Sollten sie von einer glücklichen Zeit träumen, in der es weder Unbegabte noch besonders Begabte gibt? Die Träume von der Einheit, von einem System der Gleichheit, haben so viele Künstler von der Arbeit abgehalten. Man möchte gar nicht nachzählen, wie viele Künstler sich bei ‚Einigungsgesprächen‘ zerstritten haben“, stellte der russische Künstler Nikolai Rerich auf dem Kongress von 1911 ironisch fest und brachte damit einen weitverbreiteten Standpunkt zum Ausdruck.²⁶ Im Folgenden geht es jedoch nicht um ein eindimensionales Verständnis von Gleichheit als Homogenität und Nivellierung von Unterschieden oder um die direkte Übertragung politischer Lehren und Praktiken egalitärer Bewegungen auf die Welt der bildenden Kunst, gemeint ist hier vielmehr die Idee gleicher Möglichkeiten und gerechter Regeln bei der Organisation des Künstlerdaseins, die unter den Künstlern kursierte.

Egalitäre Präferenzen bei Künstlern können aus mehreren Quellen gespeist werden. Eine davon ist die kritische Einstellung zu den in der Kunst vorherrschenden Hierarchien. Die Geschichte der Kunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kennt zahlreiche Beispiele für die Ablehnung von Ungleichheit im künstlerischen Milieu. Besonders deutlich lässt sich dies an der Auseinandersetzung zwischen der Akademie der Künste und der Künstlergenossenschaft der „Peredwischniki“ nachvollziehen. Die „Peredwischniki“ kritisierten den Elitismus des akademischen Systems und die Statusunterschiede der verschiedenen Fachrichtungen sowie die Ungleichbehandlung der Kunstgattungen, die etwa in der pauschalen Geringschätzung der Medaillenkunst und der Lackmalerei im Vergleich zur Historienmalerei oder zur Monumentalskulptur ihren Ausdruck finde. Die führenden „Peredwischniki“ waren erzürnt über die „gemeine akademische Knechtschaft“, die Titel und Rangbezeichnungen, die Verleihung von Orden für Verdienste und die Praxis, dass die Mitglieder des Akademierats „den Löwenanteil“ der aus der Staatskasse zugewiesenen Mittel zur Kunstförderung „für den eigenen Bauch abzweigten“.²⁷

Diese egalitären Vorstellungen der Kulturschaffenden waren letztlich dafür mitverantwortlich, dass die angewandte Kunst anerkannt wurde. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und im 20. Jahrhundert wurden die Grenzen zwischen „Kunst“ und „Design“, „hoher Kunst“ und „Handwerk“ – also zwischen Kunst für die Elite und handgefertigten Studioarbeiten freier Interieurgestalter – zunehmend durchlässig. Die Vorgespräche zur Einberufung der nicht zustande gekommenen Künstlertagung von 1882 fanden nicht zufällig anlässlich der Durchfüh-

²⁶ Nikolaj K. Rerich: *Zemlja obnovlennaja. Sobranie sočinenij*. Bd.1. Moskau 1914.

²⁷ Pis'mo A. P. Bogoljubova I. N. Kramskomu 5 aprlja 1886 g./Ogareva N. V. Iz pisem A. P. Bogoljubova k I. N. Kramskomu. In: *Saratovskij gosudarstvennyj chudožestvennyj muzej imeni A. N. Radyščeva: stat'i i publikacii*. H.2-3. Saratow 1974, S.26-27.

zung des Zweiten Handels- und Industriekongresses in Moskau statt. Dieser Kongress fiel zeitlich mit der Allrussischen Kunst- und Industrieausstellung zusammen, auf welcher erstmals ein breites Spektrum russischen Kunstgewerbes vorgestellt wurde. Auch die Tätigkeit von John Ruskin und William Morris in Großbritannien, die Manifeste und die Praxis des Bauhauses sowie die Do-it-yourself-Bewegung seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts waren und sind durch egalitäre Vorstellungen geprägt.²⁸

Egalitäre Werte kamen darüber hinaus in der Idee der gleichen Möglichkeiten zum Ausdruck – im Gedanken, dass die Welt der Kultur, das Erlebnis des Theaters oder die künstlerischen Eindrücke, allen Menschen unabhängig von Rang und Stellung zugänglich sein sollten. Diese von den Narodniki geprägten Ideen zur Verantwortung der gebildeten Klasse gegenüber dem Plebs der Städte schlugen sich im vorrevolutionären Russland in verschiedenen Formen nieder. Russische Unternehmer engagierten sich etwa in der Bildungs- und Wohltätigkeitsarbeit. Eine solche Initiative, nämlich die Übergabe der von den Brüdern Tretjakow erworbenen Sammlung russischer und westlicher Kunst sowie des Galeriegebäudes an die Stadt Moskau, war es auch, die 1894 den Anstoß für die Abhaltung des 1. Kongresses russischer bildender Künstler gab. Seine Organisatoren griffen den Namen Pawel Tretjakows sogar im Titel der Veranstaltung auf. Bei der Einberufung des Kongresses wurde als Ziel die Annäherung der russischen Künstler und Kunstliebhaber genannt. Des Weiteren sollte es um die Erörterung allgemeiner und spezifischer Fragen sowie um die möglichst umfassende Verbreitung künstlerischen Wissens unter Künstlern und Kunstliebhabern gehen.²⁹

In der zeitgenössischen Presse wurde das Publikum der neu eröffneten Galerie genau beschrieben: „Unter der Menge konnte man sowohl elegant gekleidete junge Leute als auch alte Künstler und jugendliche Eleven der Moskauer Malschulen beobachten. Den größten Teil stellte jedoch das alte Moskauer Volk: Handwerker, kleine Ladenbesitzer, Gehilfen der Kaufmannshöfe, und sogar einfach bäuerliche Vorstadthändler, von denen viele ihre halbwüchsigen Söhne mitgebracht hatten. Das weibliche Element fehlte fast vollständig. [...] Die Galerie ist beliebt bei den Massen, die die Basis der Moskauer Bevölkerung bilden, und der ‚einfache‘ Moskauer besucht sie sehr gern.“³⁰

Galt es im vorrevolutionären Russland als die Aufgabe der Künstler, den „gewöhnlichen“ Menschen an die Welt der Kunst heranzuführen, so waren die Erwartungen im sowjetischen System noch größer: „Der Künstler kann bei den großen Taten, welche die Arbeiterklasse und die Kolchosbauernschaft unseres Landes vollbringen, nicht abseits stehen. Die Gedanken des Volkes zu teilen, das Volk

²⁸ Maria Elena Buszek (Hg.): *Extra/Ordinary: Craft and Contemporary Art*. Durham/London 2011.

²⁹ Vgl. Trudy pervogo s'ezda russkich chudožnikov (wie Anm. 11), S. I–XXIII.

³⁰ Moskovskie vedomosti. 1893, 16. August, zitiert nach Galina S. Lapšina: *Pečat' 1890-x gg. o peredače kolekcii brat'ev Tret'jakovyh Moskve*. In: *Mediascope* 4 (2012), <http://www.mediascope.ru/node/1228> (letzter Zugriff am 18.10.2017).

darzustellen und dem Volk zu dienen – das ist die höchste Bürgerpflicht des sowjetischen Künstlers. Die Künstler müssen in Betrieben, Minen, auf Kolchosen und Sowchosen tätig sein – überall, wo sowjetische Menschen leben und arbeiten.“³¹

In dem Zeitraum zwischen 1894 und 1957, in dem die hier behandelten Künstlerkongresse stattfanden, entwickelten sich die kreativen Berufe zu einer Art Kulturindustrie. In diesem Wandel zeigte sich die Zwiespältigkeit der Stellung des professionellen Künstlers besonders deutlich. Er trat einerseits als unabhängige schöpferische Persönlichkeit in Erscheinung, andererseits war er Lohnarbeiter auf dem Markt der symbolischen Produktion.³² Gleichheit der Arbeitsbedingungen für alle Kunstschaffenden, transparente Verfahren bei der Vergabe von Preisen und Auszeichnungen sowie die Gleichbehandlung bei der Zuteilung von Ressourcen wurden für viele Künstler zu Grundsteinen, auf denen sie ihre Vorstellungen von gerechten Verhältnissen in der Sphäre der Kunst bauten. Viele Forscher halten in der Rückschau die angeführten Probleme des künstlerischen Alltags gegenüber den anderen Themen des künstlerischen Lebens für marginal. Die Wertung von Grigori Sternin, einem Wissenschaftler, der sich mit der Geschichte des Allrussischen Kongresses bildender Künstler von 1911 beschäftigt hat, fällt jedenfalls eindeutig aus: „[E]in beträchtlicher Teil der Vorträge (insgesamt wurden etwa zweihundert angemeldet) behandelte drittrangige Fragen oder Dinge, die nur sehr indirekt im Zusammenhang mit schöpferischen Anliegen standen.“³³

Für die Künstler selbst war die Klärung solcher Fragen jedoch äußerst wichtig.³⁴ Die Redner auf dem Kongress von 1894 kritisierten etwa, dass die Gesetze des Russischen Reichs nicht den Gegebenheiten der Zeit entsprechen, eine Unmenge an bürokratischem Aufwand von den Künstlern abverlangen und keine Rechte auf Tantiemen und Autorenreplikationen vorsehen würden. Lebhaft wurde die Problematik des Urheberrechtsschutzes im Bereich der Fotografie erörtert – einem Genre, das als „kleine[s], späte[s] Stiefkind“ bezeichnet wurde. Man diskutierte heftig über die Lücken in der Gesetzgebung des Zarenreichs, die den Künstlern unter anderem nicht erlaubten, einige persönlich erworbene Privilegien an ihre Kinder zu vererben. So war beispielsweise die Befreiung von der Steuerzahlung, die Künstler im Zuge ihrer Ernennung zu Ehrenbürgern erhalten hatten, nicht erblich. Diese Behandlung stand im krassen Gegensatz zu anderen steuerbefreiten Ständen und zu den übrigen Ehrenbürgern. Hinzu trat, dass manche Künstler ohnehin über ein sehr niedriges Einkommen verfügten. Vor diesem Hintergrund wird auch verständlich, warum einer der Organisatoren des 1. Kongresses bildender Künstler von der „furchtbar rechtlosen Situation der Künstler“ sprach.³⁵

³¹ Stenogrammy (wie Anm. 21), I. 54.

³² Näheres dazu vgl. Marina L. Magidovič: Professional'naja identičnost' chudožnika i socio-kul'turnye mehanizmy ee formirovanija. [Diss. phil.] St. Petersburg 2005.

³³ Grigorij Sternin: Chudožestvennaja žizn' Rossii 1900–1920-ch godov. Moskau 1988, S. 143.

³⁴ Zu den wirtschaftlichen Problemen der russischen Künstler in der Epoche nach den Reformen der 1860er Jahre vgl. Aleksej Bobrikov: Drugaja istorija russkogo iskusstva. Moskau 2012.

³⁵ Trudy pervogo s'ezda russkich chudožnikov (wie Anm. 11), S. 47.

In der UdSSR waren die Autorenrechte der bildenden Künstler durch Gesetze von 1929 geregelt. Die rechtlichen Bestimmungen bezogen sich ursprünglich auf den Verbund der Allrussischen Union der Künstlerkooperativen „Wsechudoschnik“ und wurden später auf den Künstlerverband angewendet. Die Künstler hatten nach dem sowjetischen Urheberrecht nur begrenzte Rechte. Das betraf etwa die bildenden Künstler bei Film und Theater, deren für Inszenierungen angefertigte Skizzen und Modelle Eigentum der Theater und der Filmstudios waren. Über das Urheberrecht wurde auf dem Kongress 1957 debattiert. Die Künstler waren damit unzufrieden, dass ein Kunsthandwerker, der Genossenschaftsmitglied war, seine Werke replizieren durfte, während etwa bei Kupferstichen weder deren Schöpfer noch die zuständigen Abteilungen des Künstlerfonds dazu berechtigt waren.³⁶

In der Phase unmittelbar nach der Revolution, von 1917 bis 1921, kam es zur vollständigen Auflösung und zum Zusammenbruch des Kunstmarkts sowie zur Zerstörung der fundamentalen Grundlagen des künstlerischen Lebens des Zarenreichs. Einer der wichtigsten Gründe dafür, die Künstler in der Sowjetzeit zum Zusammenschluss in einer Organisation aufzurufen, lag deshalb im Bestreben, in einer Situation, in der das bisherige System sich zusehends änderte, ihre „wirtschaftlichen Interessen zu schützen“.³⁷ In den Jahren der NEP veränderte sich das Alltagsleben der Kulturschaffenden durch die Etablierung etwa von Einheitstarifen für kreative Tätigkeiten sowie von einer Arbeitsvermittlung für Künstler. Ziele wie Vollbeschäftigung, die gerechte (im Sinn von: gleichmäßige) Verteilung von Aufträgen sowie Festpreise für Kunstwerke gewannen im Künstlermilieu in diesen Jahren weiter an Popularität.

Doch blieb diese egalitäre Utopie ein unerfüllbarer Traum. Die soziale Segregation und die Arbeitslosigkeit unter Künstlern bestanden im ersten Jahrzehnt nach der Revolution von 1917 fort. Nach den Daten des 5. Allunionskongresses der Kunstschaffenden (1925) lag allein die offizielle Arbeitslosenquote unter den Künstlern im Jahr 1924 bei 28,2 % und 1925 bei 21 %.³⁸ Zudem bestand ein erheblicher Unterschied in der Entlohnung zwischen einer zahlenmäßig „unbedeutenden Gruppe von Künstlern und der Masse der Kunstarbeiter“.³⁹ So schrieben im Jahr 1926 Vertreter mehrerer Kunstvereinigungen einen gemeinsamen Brief an Stalin und klagten darin über die ungesicherte materielle Lage der Künstler. In dem Schreiben war die Rede von der „außerordentlichen materiellen Not“ und dem „himmelschreienden Elend“ der Maler, Grafiker und Bildhauer. Die Autoren forderten, dass der Staat Geld für die Anschaffung von Kunstwerken aufwenden müsse.

In Reaktion darauf entstand in den Jahren des Stalinismus ein System, bei dem der Staat Kunstwerke zu festgesetzten Preisen und unter Vorauszahlung in Auftrag gab, erstellen ließ und vergütete. In diesem System bildeten sich jedoch sehr

³⁶ Stenogrammy (wie Anm. 21), I, 58f.

³⁷ Vladimir P. Lapšin: *Chudožestvennaja žizn' Moskvy i Petrograda v 1918 g.* Moskau 1986, S. 86.

³⁸ Vgl. Pjatyj Vsesojuznyj s'ezd rabotnikov iskusstv: kratkij otčet. Moskau 1925, S. 17.

³⁹ Ebd., S. 63.

rasch illegale Wirtschaftspraktiken, gruppenbezogene Prioritäten und die Praxis einer massenhaften Produktion von Kopien heraus, die in der vorrevolutionären Kunstszene so kaum bekannt gewesen war. „Ein großer Teil der öffentlichen Mittel wird unkontrolliert für den Ankauf schlechter Kopien von ‚Bären, Neunten Wogen usw.‘⁴⁰ ausgegeben. Daran bereichern sich alle möglichen Vermittler, Händler und Pfuscher, und nur ein äußerst geringer Anteil entfällt auf die Bezahlung der schöpferischen Arbeit unserer Künstler. Es ist Zeit, mit dieser Epidemie von Kopien Schluss zu machen, weil sie riesigen Schaden bringt“, betonte der Vorsitzende der Lemberger Abteilung des sowjetischen Künstlerverbands der Ukraine, Tschajka, und empörte sich darüber, dass der öffentliche Raum allenthalben mit „mittelmäßigen und seelenlosen Nachbildungen von Skulpturen“ übersät werde, „die zu Hunderten produziert und vor Ort mit Aluminium- oder Bronzefarbe angemalt werden“ würden.⁴¹ W. Surikow, ein Künstler aus der Region Charkow, pflichtete ihm bei: „Wir können nicht zulassen, dass überall die gleichen Kopien hängen, zufällige Gemälde und Skulpturen.“⁴² Die Klagen der Künstler hatten handfeste Gründe. So hatte sich die massenweise Herstellung von Kopien künstlerischer Werke in den Jahren des Stalinismus zu einem Festposten der Kunstindustrie entwickelt, dessen Anteil die Schaffung von Originalkunstwerken zahlenmäßig bisweilen weit übertraf.

Der Aufruhr der Jüngeren 1910/1911 sowie 1917 und 1957

Künstler reagieren äußerst empfindlich auf Verletzungen der allgemeinen Spielregeln, auf die Einteilung in „Eigene“ und „Fremde“. Sie sehen in einer solchen Selektion die Absage an den Grundsatz der Chancengleichheit in der Sphäre der Kunst. In der Kunstszene der Jahre 1910/1911 und 1917 riefen Äußerungen und Taten des einflussreichen russischen Künstlers, Kunsthistorikers und Kunstkritikers Alexander Benois Empörung und scharfen Protest bei vielen Vereinigungen und Einzelpersonen hervor, deren ästhetische Prioritäten nicht mit denen der von Benois gegründeten Künstlervereinigung „Mir iskusstwa“ („Welt der Kunst“) übereinstimmten. Im Februar und März 1910 hatte Benois eine Reihe von „Künstlerischen Briefen“ in der Zeitung „Retsch“ veröffentlicht, die eine scharfe Kritik an jenen Moskauer Malern enthielt, die sich der Avantgarde oder der Tradition der „Peredwischniki“ verbunden fühlten. 1911 wurde die Situation durch die Spaltung des „Verbands der russischen Künstler“ gelöst.⁴³ 1917 wurde der Streit in einer öffentlichen Debatte anlässlich der Gründung des Ministeriums der schö-

⁴⁰ Der Autor spielt hier auf zwei Werke russischer Künstler, die als Kopiervorlagen besonders beliebt waren, an: „Morgen im Kiefernwald“ von Iwan Schischkin und „Die neunte Woge“ von Iwan Aiwasowski.

⁴¹ Stenogrammy (wie Anm. 21), I. 56–59.

⁴² Ebd., I. 42.

⁴³ Vgl. Sternin: Chudožestvennaja žizn' (wie Anm. 33).

nen Künste ausgetragen, der ein Hauch von Skandal anhaftete. Junge Künstler wie Alexei Gan, Kasimir Malewitsch, Alexei Morgunow und weitere Vertreter der Avantgarde-Bewegungen, empfanden den großen Einfluss, den der die Kunstszene seit fast zwanzig Jahren dominierende Alexander Benois und die Künstler aus seinem Umfeld auch in den ersten Monaten nach der Revolution von 1917 besaßen, als zutiefst ungerecht. Sie interpretierten den administrativen Aufstieg der alten Künstler im neuen Russland als „Machtergreifung“.

Kasimir Malewitsch stellte diesen Konflikt sehr offen dar: „An der Spitze des Rats der Petrograder Künstler steht Benois! Wieder wird das Leben der Kunst in einen offiziellen Rahmen gezwängt. Wieder ein Triumph für die Verfolger der Kunst! Wieder die gleichen Gesichter am Tisch. Wieder strecken die Toten ihre Knochenhände nach dem Leuchter aus und wollen ihn löschen. Aber das darf nicht sein! Aus dem Weg, ihr Henker der Kunst! Ihr Gichtkranken, euer Platz ist auf dem Friedhof. Weg mit all denen, die die Kunst in den Keller gejagt haben. Bahn frei für die neuen Kräfte! Wir, die Neuerer, sind vom Leben in diesem Moment berufen, die Verliese zu öffnen und die Gefangenen freizulassen.“⁴⁴

Im Konflikt von 1911 hallten Interessengegensätze nach. Er entbrannte, da manche befürchteten, dass eine kleine Gruppe von Künstlern und Kritikern die Situation zu ihren Gunsten ausnutzen und sich Macht aneignen könne. Die Kunstszene reagierte hier nicht auf direkte Taten, sondern schon auf bloße Absichtserklärungen.⁴⁵

Die Situation im Jahre 1957 war eine gänzlich andere. Die Vorbereitung auf den Kongress und die Diskussionen während der Tagung wurden von jüngeren Kulturschaffenden genutzt, um eine kleine Gruppe von Künstlern und Kunstfunktionären, die zwei Jahrzehnte lang die einflussreichsten und privilegiertesten Positionen in der sowjetischen Kunst innegehabt hatten, offen zu verurteilen. Zu dieser nun im Fokus der Kritik stehenden Gruppe gehörten Stalins Lieblingsmaler Alexander Gerassimow und einige weitere treue Anhänger des Sozialistischen Realismus.

Dieser erbitterte Konflikt ist in der jüngeren Geschichtsschreibung bereits in einer Reihe von Publikationen erörtert worden.⁴⁶ Im Kulturministerium (bis 1953 Komitee für Kunstangelegenheiten beim Ministerrat der UdSSR) und im Zentralkomitee der KPdSU wusste man zeitgenössisch bereits im Vorfeld von dem sich anbahnenden Schlagabtausch. Erste offene Kritik am Machtmonopol in der bil-

⁴⁴ Der Artikel aus der Zeitung „Anarchija“ von 1918, zitiert nach Aleksej Gan/Aleksej Morgunov/Kazimir Malevič: *Zadači iskusstva i rol' dušitelej iskusstva*. In: Kazimir Malevič: *Sobranie sočinenij v pjati tomach*. Bd. 1. Moskau 1995, S. 60.

⁴⁵ Grigori Sternin zufolge verursachte allein schon die Voreingenommenheit von Alexander Benois für die „Seinen“ „einen regelrechten Sturm“. Sternin: *Chudožestvennaja žizn' (wie Anm. 33)*, S. 154.

⁴⁶ Vgl. Marija P. Zezina: *Sovetskaja chudožestvennaja intelligencija i vlast' v 1950-e-60-e gody*. Moskau 1999, S. 54–103, S. 104–119; Mark Gol'din: *Opyt pervogo gosudarstvennogo upravlenija iskusstvom. Dejatelnost' pervogo otečestvennogo Ministerstva kul'tury*. Moskau 2006, S. 102–117; Oliver Johnson: *The Stalin Prize and the Soviet Artist. Status Symbol or Stigma?* In: *SR* 70 (2011) 4, S. 819–843.

denden Kunst und an der privilegierten Position einiger hochrangiger Künstler war schon 1946 und 1948 in den Sitzungen der Moskauer und Leningrader Abteilung des Künstlerverbandes bei der Erörterung der Parteibeschlüsse zu Fragen der Literatur und Kunst laut geworden. Mitunter wurde die von oben vorgegebene Tagesordnung, der zufolge der Formalismus und Kosmopolitismus verurteilt werden sollte, in den Hintergrund gedrängt, während die Unzufriedenheit mit der Dominanz einer kleinen Gruppe von Künstlern und mit den vielen Verzerrungen bei Auftragsvergaben wie Kaufpreisen die Diskussion bestimmte.

Die 1948 durch einen Leserbrief des Ingenieurs W. Saschin in der Zeitung „Komsomolskaja Prawda“ ausgelöste „Diskussion über den Naturalismus“ war eine weitere Episode der Auseinandersetzung zwischen der privilegierten Oberschicht und den „normalen Sowjetmenschen“ unter den Künstlern. Der Konflikt wurde mittlerweile bereits öffentlich geführt.⁴⁷ Am 14. August 1948 druckte die Zeitung „Sowjetskoje iskusstwo“ einen Artikel unter dem vielsagenden Titel „Der perverse Stil der Künstlerleitung“. Die Situation drohte aus Sicht der Staatsführung nun außer Kontrolle zu geraten. Zur Herbeiführung eines „geregelten Zustands“ wurde deshalb vom 18. bis 20. Februar 1948 eine dreitägige Sitzung des Komitees für Kunstangelegenheiten der UdSSR „Zur Lage der sowjetischen Kunst“ abgehalten, auf der es der Partei gelang, die Kritikwelle „von unten“ zu stoppen.⁴⁸

1951 fiel Alexander Gerassimow, der Leiter des Künstlerverbandes der UdSSR (1939–1954), bei der Wahl in die Leitung der Moskauer Abteilung des Verbands sowjetischer Künstler durch. Als Vorwand diente der Umstand, dass ihm und Fjodor Schurpin im Jahr 1949 der höchste Kunstpreis der UdSSR, der Stalinpreis für Kunst, für Arbeiten von sehr zweifelhaftem künstlerischem Wert verliehen worden war. Am 27. September 1952 enthielt der Leitartikel des offiziellen Organs zu Fragen der Kultur, der Zeitung „Sowjetskoje Iskusstwo“, eine direkte Kritik an Künstlern, die von „vergangenen Erfolgen“ leben würden.

Diese Kritik an der gestürzten Elite wuchs lawinenartig an und wurde dem ZK der KPdSU vorgetragen. Der Öffentlichkeit blieb die Situation spätestens im Dezember 1956 nicht mehr verborgen. Mit Alexander Gerassimow, Jewgeni Wutschetitsch, Matwei Maniser, Sergei Orlow, Alexander Laktionow, Wassili Jefanow, Georgi Motowilow, Fjodor Reschetnikow, Alexander Grizai, Pavel Sokolow-Skalja, Pjotr Kriwonogow, Nikolai Schukow sowie Sergei Grigorjew und Wassili Kasijan wurden diejenigen Künstler nicht zu Delegierten des Künstlerkongresses gewählt, die in den zurückliegenden Jahren von der Staatsführung am meisten gehetzt worden waren und die den größten Einfluss genossen hatten. Davon, dass die Vorbereitungen für den Kongress außer Kontrolle geraten waren, zeugt ein nur einen Monat vor Eröffnung der Zusammenkunft verfasstes Schreiben des Kulturministers der UdSSR, Nikolai Michailow, in dem die künstlerische Intelligenz von Moskau und Leningrad wegen des angeblichen Einflusses der bourgeoi-

⁴⁷ Vgl. Galina Jankovskaja: „Predvestie svobody“: opyt social’noj interpretacii odnoj chudožestvennoj diskussii konca 1940-ch godov. In: Otečestvennaja istorija 5 (2006), S. 125–130.

⁴⁸ Komitet po delam iskusstv pri Sovmine SSSR, RGALI, f. 962, op. 3, d. 1921, d. 1923, d. 1924.

sen Ideologie scharf kritisiert wurde.⁴⁹ Trotz hastig eingeleiteter Maßnahmen (Versuche, Kandidaten aus der Hauptstadt mithilfe von Delegiertenlisten aus den Unionsrepubliken durchzusetzen), änderte sich die Zusammensetzung des Kongresses nicht wesentlich. Am 28. Februar 1957 war den Medien zu entnehmen, dass fast niemand aus der „Eisernen Garde des Sozialistischen Realismus“ zu den Kongressteilnehmern gewählt worden sei.

Auf dem Kongress selbst forderte die Bildhauerin Jekaterina Belaschowa, das bisherige Organisationskomitee solle öffentlich Rechenschaft über seine Arbeit ablegen und der Kongress solle zum Ausdruck bringen, dass das Organisationskomitee die ihm anvertrauten Aufgaben nicht ausgeführt habe: „Sie haben unter dem Oberbegriff des Kampfes gegen den Formalismus eine Reihe von Künstlern der älteren und mittleren Generation aus der Kunst gedrängt. [...] Schon dadurch ist kolossaler Schaden angerichtet worden. [...] Über Jahrzehnte wurden in den Museen die Werke vieler Künstler aus den Ausstellungen entfernt und in den Magazinen versteckt (Wrubel, Korowin, Borissow-Mussatow, Trubezkoi, Matwejew, Golubkina u. a.)“, rief Jekaterina Belaschowa den Versammelten ins Gedächtnis.⁵⁰

Boris Bernstein, ein Kritiker und Kunsthistoriker, der auf dem Künstlerkongress Estland vertrat, führte später in seinen Erinnerungen als wichtigsten Grund für die lange Zeit ausbleibende Einberufung des Allunionskongresses der bildenden Künstler an, dass die höchsten Kulturfunktionäre sich ihre Pfründe erhalten wollten: „Das Organisationskomitee hatte bereits den Künstlerverband organisiert, aber dafür, einen konstituierenden Kongress einzuberufen, gab es keinerlei Grund. Allein schon der Begriff ‚Konstituierender‘ weckte unerwünschte Erinnerungen. Aber das ist nicht der Punkt. Der Punkt ist, dass die Zugehörigkeit zum Organisationskomitee unter der Leitung von Alexander Gerassimow eine wärmende Nähe zur höchsten Macht verschaffte, und in der Folge eigene Macht, und dann staatliche Aufträge und Ankäufe ohne Mengen- oder Preisbeschränkung sowie andere irdische Güter, von Auszeichnungen und Preisen ganz zu schweigen. Wer hätte da die historisch etablierte Ordnung ändern wollen – und wozu?“⁵¹ Für die lange Periode der Nichteinberufung des Kongresses der sowjetischen bildenden Künstler gab es zwar nicht nur den einen von Boris Bernstein genannten Grund, doch erscheint gerade seine Sicht als Teilnehmer und Augenzeuge wichtig. Zudem lenken Bernsteins Ausführungen die Aufmerksamkeit auf einen weiteren Aspekt: Man kann die Auseinandersetzungen auf dem 1. Künstlerkongress nicht mit den Maßstäben von heute beurteilen. „Für Generationen gab es den realen Sozialismus schon immer, in der persönlichen Dimension entsprach er der Ewigkeit. Er war das Leben, ein anderes gab es nicht. Wählen Sie bitte das passende Maß. Es geht

⁴⁹ Vgl. Zapiska ministra kulturey SSSR Nikolaja M. Michajlova o vlijanii buržuaznoj ideologii na chudožestvennuju intelligenciju Moskvj i Leningrada [spätestens 21. Januar 1957]. In: Almanach „Rossija 20 vek“, Archiv Alexanders N. Jakovlev, <http://www.alexanderyakovlev.org/almanah/inside/almanah-doc/55509> (letzter Zugriff am 18. 10. 2017).

⁵⁰ Stenogrammy (wie Anm. 21), I. 125.

⁵¹ Boris Bernštejn: „Triptich striptizov“ (2002/2006). In: Al'manach Port-Folio, <http://www.port-folio.org/2004/part808.htm> (letzter Zugriff am 18. 10. 2017).

nicht um das Erscheinungsbild aus der Distanz, sondern um Authentizität. Die Leidenschaften waren authentisch, die Gefühle der Erniedrigung, der Ohnmacht – und auch die kleinen Triumphe. So war das. Ja? Kommen Sie halt damit klar!“⁵²

Der Künstlerkongress von 1957 war ein Meilenstein bei der Umgestaltung des Systems der bildenden Künste in der Sowjetunion. Er bildete den Abschluss der Institutionalisierung der nationalen Kunstorganisation. Er legitimierte eine Rotation innerhalb der künstlerischen Elite – ein Vorgang, der unter Stalin jahrzehntelang nicht stattgefunden hatte. Zudem gab die Zusammenkunft einen Entwicklungsimpuls und trug dazu bei, dass dieser Künstlerkongress kein einmaliges Ereignis mit einzigartigem, außergewöhnlichem Charakter blieb, sondern zu einer regelmäßigen Veranstaltung wurde. Forderungen nach gesetzlicher Schaffung gleicher Möglichkeiten für Künstler verschiedener Altersstufen und Genres wurden nicht nur erhoben, sondern auch gehört und teilweise umgesetzt.

Insgesamt erfüllten alle drei hier untersuchten Kongresse russischer Künstler die Aufgabe, die Künstlergemeinschaft zusammenzuführen. Sie dienten als Kommunikationsort, als Tribüne für Appelle an die Staatsmacht, als Ausbildungsstätte sowie als Gewerkschaft im Sinne einer Interessenvertretung. Die Bedeutung, die den Künstlerkongressen für die Entwicklung der russischen bildenden Kunst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zukam, fehlt den heutigen Versammlungen jedoch – und das wird wohl auch in Zukunft so bleiben.

Abstract

The article analyses egalitarian expectations, which characterized Russian artists since the end of the 19th century till the Stalinist period of the 1930s through the mid-1950s. Questions of social status and equal opportunities for every artist (as well as other egalitarian ideas) were discussed on the three Congresses of Russian Artists (1894, 1911 and 1957). The historical contexts of the two pre-revolutionary congresses and the first forum of the Soviet artists were fundamentally different. However, announced professional interests and demands of artists had very much in common. The national tradition of patron-client relationship between authorities and artists, and some points in corporate agenda form the basis for this comparative analysis. The urgency of fair (understood as equal for everyone) rules for the artistic life were recognized at all congresses. Such representations implied criticism of any genre, style, or artistic professions hierarchy; as well as requirement of equal opportunities in access to the benefits of culture for “ordinary” people. Economic aspects of Russian/Soviet arts system (contradictory regulations of author’s right, art works’ evaluation, etc.) were “eternal” questions of artists’ concern. The article emphasizes that during the Stalin years, utopian egalitarian expectations and rhetoric did not prevent the social split of Soviet artists into the polar status groups. In the 1950s, the first congress of Soviet artists removed the acuteness from many conflicts, in particular, due to rotation of the artistic elite and bureaucracy.

⁵² Ebd.

Dorothea Redepenning

„Lernen von den Klassikern“

Bolschewistisches Kulturverständnis und die Konsequenzen für die ernste Musik in der Sowjetunion

Lenins Devise „Utschitsja u klassikow“, deutsch als „Lernen von den Klassikern“, war seit Mitte der 1920er Jahre ein geflügeltes Wort in der sowjetischen Kultur; es griff in alle Bereiche, auch in den der Musik, hinein. Mit Blick auf die russischen Schriftsteller des 19. Jahrhunderts, „unsere Klassiker“, präzierte Maxim Gorki diese Devise 1930 in der Zeitschrift „Unsere Errungenschaften“, indem er als Fazit ausführte: „Wortreich und seit Langem wird darüber gestritten, ob man von den Klassikern lernen soll. Meine Meinung: Man muss nicht nur vom Klassiker lernen, sondern sogar auch vom Feind, wenn er klug ist. Lernen heißt nicht irgendetwas nachzuahmen, sondern es bedeutet, sich Handwerks-techniken anzueignen.“¹ Mit der Auslegung, dass sogar vom Feind – das heißt auch von der verpönten bürgerlichen Kunst – zu lernen sei, ließ sich Gorki auf eine Diskussion des Klassischen als mustergültig nicht ein, sondern überformte es durch das Prinzip des Klassenkampfes in dem Sinne, dass die sowjetischen Schriftsteller sogar vom Feind lernen müssen, um diesen im Kampf der Kulturen zu überflügeln. Damit trug Gorki zur Weichenstellung für den Sozialistischen Realismus bei, dem 1932 mit der Resolution „Über den Umbau der literarisch-künstlerischen Organisationen“², das heißt der Liquidierung aller früheren Organisationen und ihrer Überführung in einheitliche Künstlerverbände, der Weg geebnet wurde. In dem Pamphlet „Über den Sozialistischen Realismus“ (1933)³

¹ Erstmals in der Zeitschrift *Naši dostiženia* (Dezember 1930) Nr. 12 (Dezember), Nachdruck in dem Sammelband M. Gor’kij: *O literature: Mnogoslovno i davno uže govorjat o tom, nado li učit’sja u klassikov? Moje mnenie: učit’sja nadobno ne tolko u klassikov, ne daže u vruga, esli on umnyj. Učit’sja ne značit podražat’ v čem-to, a značit osvaivat’ priěmy masterstva*, http://fiction-book.ru/author/maksim_gorkiyi/o_literature/read_online.html?page=1 (letzter Zugriff am 18. 10. 2017). Diese und alle weiteren Übersetzungen, wenn nicht anders angegeben, von der Verfasserin.

² Beschluss des CK VKP(b) „Über den Umbau der literarisch-künstlerischen Organisationen“, 23. 4. 1932, http://www.1000dokumente.de/pdf/dok_0008_ssp_de.pdf (letzter Zugriff am 17. 10. 2017).

³ *O socialističeskom realizme*, Nachdruck in M. Gor’kij: *Gesammelte Werke in 30 Bänden*. Bd. 27. Moskau 1953; deutsch als Maxim Gorki: *Über den sozialistischen Realismus*. In: Wilhelm Girnus (Hg.): *Beiträge zum Sozialistischen Realismus, Grundsätzliches über Kunst und Literatur*. Berlin (DDR) 1953, S. 81–87, online zugänglich unter: http://az.lib.ru/g/gorxkij_m/text_1933_o_sotzrealizme.shtml (letzter Zugriff am 18. 10. 2017).

gab Gorki diesem Begriff eine von darwinistisch geprägtem Klassenkampfdenken bestimmte Auslegung. 1934 beim ersten Unionskongress der Schriftsteller, bei dem auch internationale Prominenz vertreten war, hielt Andrei Schdanow als Parteivertreter die Grundsatzrede, in der er, sich explizit auf Gorkis Pamphlet beziehend, die junge sowjetische Literatur als die „ideenreichste, fortschrittlichste und revolutionärste“ der Welt bezeichnete, weil sie das Leben nicht als „objektive Wirklichkeit, sondern als Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung“ darstelle. Damit komme sie ihrer Aufgabe nach, „die werktätigen Menschen im Geist des Sozialismus ideologisch umzuformen und zu erziehen“. Das sei die Methode des Sozialistischen Realismus, der gemäß der Schriftsteller als „Ingenieur der menschlichen Seele“ die Wirklichkeit in „eine Romantik von neuem Typus, eine revolutionäre Romantik“, zu transzendieren habe.⁴ Von „Klassikern“ ist in Schdanows Text nicht explizit die Rede, wohl aber von einer berechtigten Führungsrolle im Kampf der Kulturen, die durch Vorbildlichkeit und Mustergültigkeit gerechtfertigt sei – in seinen Ausführungen schwangen also implizit Vorstellungen von Klassizität und Leitkultur mit.

Als Klassiker in der Musik galten gemäß einem populären Verständnis die sogenannten Wiener Klassiker wie Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart und Ludwig van Beethoven, aber auch russische Komponisten des 19. Jahrhunderts wie Michail Glinka, Pjotr Tschaikowsky und die „Petersburger Fünf“.⁵ Für Berufsmusiker und Bildungsbürger war dies selbstverständlich. Die jungen Proletarier, die nach der Oktoberrevolution in die Bildungsinstitutionen geschickt wurden beziehungsweise für die man Bildungsmöglichkeiten schuf, hatten aber zunächst weder einen Bezug zu diesem Repertoire noch zur Idee von Klassik. Zu bedenken ist in dieser Konstellation vor allem, dass die Vertreter, die bis dahin von Klassikern gelernt, also Hochschulen besucht hatten, nach der Oktoberrevolution eine alte Zeit repräsentierten, die es zu überwinden galt, während proletarische Vordenker und Kulturideologen die Deutungshoheit darüber beanspruchten, wer „die Klassiker“ seien und was von ihnen gelernt werden könne. Die Fakten zeigen, dass es um eine allmähliche und selektive Aneignung der bürgerlichen Musikkultur und ihrer Institutionen ging. Nach 1932 verschmolz die Idee vom „Lernen von den Klassikern“ mit der Überzeugung, dass der sowjetischen Kunst, weil sie nach eigenem Dafürhalten die fortschrittlichste und humanste sei, als einziger das Erbe der klassischen europäischen Kultur zustehe.

Der Prozess dieser Aneignung soll im Folgenden in drei Schritten nachgezeichnet werden. In einem ersten Teil wird die Situation in den 1920er Jahren beleuchtet, ein zweiter Abschnitt beschäftigt sich mit kulturpolitischen Korrektiven, und in einem dritten und letzten Schritt wird den Konsequenzen – der allmählichen Aneignung der bürgerlichen Musikkultur durch die neuen proletarischen Eliten – nachgegangen.

⁴ Zitiert nach Andrei Schdanow: *Über Kunst und Wissenschaft*. Stuttgart 1952.

⁵ Gemeint sind Mili Balakirew, Alexander Borodin, Cesar Cui, Modest Mussorgski und Nikolai Rimski-Korsakow.

Die Situation in den 1920er Jahren

Nach Oktoberrevolution und Bürgerkrieg stellte sich die Situation der Künste als außerordentlich vielfältig dar. Drei Richtungen lassen sich idealtypisch voneinander unterscheiden: *Proletkult*, Avantgardismus und bürgerliche Kultur. Dem sogenannten *Proletkult*⁶ ging es neben Gewerkschaftsarbeit auch und vor allem um die kulturelle Bildung und Erziehung des Proletariats. Dagegen positionierten sich Avantgardisten unterschiedlichster Ausrichtung – Futuristen, Suprematisten, Formalisten, Konstruktivisten; in der Musik: Dodekaphonisten und Geräuschkomponisten –, die sich als legitime Spitze der Revolution betrachteten; denn aus ihrer Sicht holte der Staat politisch das nach, was sie künstlerisch längst vollzogen hatten. Nach ihrem Selbstverständnis bildeten sie die wahre Avantgarde der Revolution. „Majakowkij trat in die Revolution wie in ein Eigenheim“, schreibt Viktor Schklowskij in seinen Erinnerungen an den Futuristen-Dichter.⁷ Die bürgerliche Kultur, hier die Musikkultur, lebte in ihren Institutionen weiter – den Konservatorien, den Opernhäusern und Konzertsälen, deren Betrieb die Bolschewiki auch in der unruhigen Umbruchphase aufrechterhalten hatten.

Die drei genannten Ausrichtungen koexistierten bis Ende der 1920er Jahre. Allerdings stritten Avantgardisten und proletarische Organisationen zum Teil erbittert um Ausrichtung, Deutungshoheit und vor allem die Autonomie im Bereich der Künste. Die Frage nach ihrem Verhältnis zur Tradition, also zu den „Klassikern“ der Lenin-Devise, hatten die russischen Futuristen schon 1912 mit dem Manifest „Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack“ („Poschtschjotschina obschtschestwennomu wkusu“) beantwortet. Dieses beginnt mit den Leitsätzen: „Das Vergangene ist eng. Die Akademie und Puschkin sind unverständlicher als Hieroglyphen. Werft Puschkin, Dostojewski, Tolstoi usw. usw. vom Dampfschiff der Gegenwart.“⁸ Gestalt gewonnen hatte das unter anderem in dem 1913 uraufgeführten Opus „Sieg über die Sonne“ („Popeđa nad solnze“), das als „Futuristen-Oper“ in die Geschichte einging und ein dezidiert antibürgerliches Gemeinschaftswerk von Alexei Krutschonych (Text), Welimir Chlebnikow (Prolog), Kasimir Malewitsch (Bühnenbilder und Kostüme) und Michail Matjuschin (Musik) darstellt.

Proletariern, die in den *Proletkulten* zu Künstlern wurden, stellte sich die Frage nach den Klassikern nicht. Ihre Kunst inspirierte sich an ihrer Umwelt und der revolutionären Idee; bürgerliche Kunstformen lagen außerhalb ihres Horizonts. Das zeigen etwa Michail Gerassimows Gedichtband „Eiserne Blumen“ („Scheseznyje zwety“) oder Vladimir Kirillows Gedichte „Der eiserne Messias“ („Schelez-

⁶ *Proletkult* ist ein Akronym für proletarische kultur-aufklärerische Organisationen – *proletarskije kulturno-obschtschestwennyje organizazii*. Die Organisation wurde im Oktober 1917 gegründet, Initiatoren waren unter anderem der Arzt und Philosoph Alexander Bogdanow sowie Anatoli Lunatscharski, der spätere Kulturkommissar, der auch die Initiative zur Gründung ergriff.

⁷ Viktor Šklowskij: Erinnerungen an Majakovskij. Frankfurt a. M. 1966, S. 98.

⁸ Der Text hat einen eigenen Eintrag und ist vollständig zitiert in der russischen Wikipedia, hier zitiert nach Christiane Bauermeister (Hg.): Sieg über die Sonne. Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts (= Schriftenreihe der Akademie der Künste Berlin, Bd. 15). Berlin 1983, S. 273.

nye messija“) und „Wir“ („My“), aus dem das Verspaar *Wo imja naschego Zawtra – ssošsčom Rafaelja, rasruschim musei, rastoptschem iskusstwa zwety* („Im Namen des Morgen – verbrennen wir Raffael, Zerstören wir Museen und zertreten die Blüten der Kunst“)⁹ berühmt geworden ist. Das ganze Gedicht zeigt die charakteristische Verschränkung von revolutionärem Gedankengut mit futuristischen Bildern, gepaart mit einem Aufbau in Strophen zu vier Versen, in vierfüßigen Daktylen und mit Kreuzreimen. Aus proletarischer Perspektive war diese synkretistische Mischung unproblematisch; aus der Perspektive der Avantgardisten, die in der Regel eine bürgerliche Erziehung und eine Hochschulbildung genossen hatten, hingegen bestand zwischen der klassizistischen Form und dem proletarisch-revolutionären Inhalt ein nicht tolerierbarer Widerspruch.

Der gleiche Widerspruch, der aus proletarischer Sicht keine Rolle spielte, zeigte sich in Arseni Awraamows „Dampfpfeifen“-Symphonien („Simfonii gudkow“), die er 1919, 1922 und 1923 als Freiluftspektakel, von Gebäudedächern mit Signalflaggen dirigierend, inszenierte. Mit klingenden Realien – einer Art Dampfpfeifenorgel, Sirenen, Glocken, dem Lärm von Auto-, Lkw- und Flugzeugmotoren sowie, von Awraamow quasi als Schlagzeuggruppe gedacht, unterschiedlichen Geschütztypen der Artillerie – ließ der Künstler die revolutionären Hymnen der Zeit spielen. Für die Moskauer Installation 1923 sind die „Marseillaise“, die „Warschawjanka“, Chopins Trauermarsch, das *Komsomol*-Massenlied „Die junge Garde“ und natürlich „Die Internationale“ überliefert. Awraamow, Gründungsmitglied des *Proletkult*, forschte am von ihm 1921 in Leben gerufenen Staatlichen Institut für Musikwissenschaft¹⁰ an Mikrointervallen. Resultat war ein 48-stufiges System, auf dessen Basis er ein Domren-Ensemble¹¹ Volkslieder spielen ließ. Die Ergebnisse seiner Forschungen legte er in der 1926 verfassten Abhandlung „Das universale Tonsystem“ („Uniwersalnaja sistema tonow“) nieder.

Diese für proletarische Kunst typische Verschränkung findet sich noch Ende der 1920er Jahre in dem Bühnenstück „Der Weg des Oktober“ („Put Oktjabrja“), das ein selbsternanntes Produktionskollektiv aus Studenten und Absolventen des Moskauer Konservatoriums aus Anlass des zehnten Jahrestags der Oktoberrevolution verfasste.¹² Als „Prokoll“¹³ traten sie gemeinsam an die Öffentlichkeit, dieser Sammelname wird anstelle von Autorennamen in der Partitur genannt. Das Opus wurde am 18. Dezember 1927 im kleinen Saal des Moskauer Konservato-

⁹ Zitiert nach <http://a-pesni.org/grvojna/poesia/kirillov.php> (letzter Zugriff am 18.10.2017).

¹⁰ GIMN – *Gosudarstwennyj institut muzykalnoj nauki* – war ein proletarisch ausgerichtetes experimentelles Forschungszentrum für Musik; zum gesamten künstlerischen Kontext vgl. Wolfgang Mende: *Musik und Kunst in der sowjetischen Revolutionskultur*. Köln/Weimar/Wien 2009.

¹¹ Domra ist eine in Russland, der Ukraine und Weißrussland gebräuchliche volkstümliche Laute, die in sieben Stimmlagen (Bass- bis Piccolo-Domra) zu verschiedenen Domren-Ensembles zusammentreten kann.

¹² Ausführlich dazu Dorothea Redepenning: *Geschichte der russischen und sowjetischen Musik*. Bd. 2: Das 20. Jahrhundert. Laaber 2007, S. 216–227.

¹³ Akronym für *Proiswodstwennyj kompositoriskij kolektiv pri Moskowskoj gosudarstwennoj konserwatorii* – Produktion-kompositorisches Kollektiv am Moskauer Staatlichen Konservatorium.

riums uraufgeführt – im Geist der *Samodejatelnost* mit Laien- beziehungsweise semiprofessionellen Solisten und Choristen. Als Besetzung sind Klavier (oder Orgel), Trompete, Akkordeon und Schlagzeuge sowie Pfeifen und alle Arten von Lärmerzeugern vorgesehen. Die Gattungsbezeichnung lautet „Musikalische Handlung in drei Gliedern“ („Musykalnoje dejstwie v trjoch swenjach“). All das zeugt von dem Willen, bürgerliche Produktions- und Darbietungsformen konsequent zu verabschieden oder wenigstens zu vermeiden. „Handlung“ und „Glieder“ gehören ausdrücklich nicht in den etablierten Formen- und Gattungskanon; Bezugspunkte sind allenfalls Alexander Skrjabin's gattungssprengendes „Mysterium“ und die dazugehörige „Vorbereitende Handlung“ sowie die öffentlichen kollektiven Mysterienspiele. Dass Richard Wagner „Tristan und Isolde“ als „Handlung in drei Aufzügen“ bezeichnet hatte, um sich von der Operntradition abzusetzen, war dem Autorenkollektiv sicherlich nicht bekannt.

Die Gesamtanlage des „Weg des Oktober“ zeugt gleichermaßen von der kulturpolitischen Idee einer revolutionären Heroengeschichte, die über die Künste im nationalen Gedächtnis festgeschrieben werden soll, wie von einem unbekümmerten Synkretismus, der heterogenste Stile und Techniken vermischt. Die Kollektiv-Idee endet bei den einzelnen Nummern; hier sind die Autoren namentlich angeführt: Alexander Dawidenko (neun Sätze, davon vier „Rhythmo-Deklamationen“), Boris Schechter (acht Sätze, davon sechs „Rhythmo-Deklamationen“), Marian Kowal (drei Sätze, davon zwei mit selbstverfasstem Text), Sara Lewina (zwei Sätze), Sergei Rjausow (zwei „Klangmontagen“), Viktor Bely, Nikolai Tschermberdschi und Genrich Bruk (je einen Satz). Lediglich vier Sätze sind tatsächlich Kollektivnummern. Die Texte stammen von namhaften Poeten wie Maxim Gorki, Wladimir Kirillow, Nikolai Assejew, Wladimir Majakowski und Alexander Blok sowie aus der folkloristischen Dichtung. Dem großen Finale liegt ein Text des deutschen Kommunisten-Poeten Erich Mühsam zugrunde.

Auch der „Weg des Oktober“ ist stilistisch ein Hybrid und ein spätes Beispiel für eine proletarische Ästhetik, die sich eigene, spezifische Formen schafft. Zu diesem Zweck bedient sich das Stück unbekümmert bei der bürgerlichen Tradition, nicht um diese zu imitieren, sondern um sie – durchaus respektvoll – in neue, antibürgerliche Formen zu integrieren. „Rhythmo-Deklamationen“ und „Plakate“, die einzigen konkreten Gattungsbezeichnungen in dem Werk, sind wie auch die Massenlieder genuin proletarisch – für sie gibt es kein bürgerliches Äquivalent. Als Geräuschkomposition und als knappe szenische Präsentation mit beherrschender Absicht wurzeln beide Formtypen, die neuen Gattungen und Massenlieder, in der futuristischen und *Proletkult*-Phase; insofern kann man sagen, dass die proletarischen Anfänge hier in eine große, repräsentative Form überführt wurden. Dass die Autoren so dachten, belegt die extravagante Einordnung als „Musikalische Handlung in drei Gliedern“. In diesem Sinne verkörpert der „Weg des Oktober“ eine Utopie, die spätestens 1932 an der realsozialistischen Wirklichkeit und ihren Imitationen bürgerlicher Kunstformen scheiterte. Die beiden Chorsätze von Dawidenko, „Bei der zehnten Werst“ („Na desjatoj werste“) und die erste Nummer des zweiten Teils, „Straße in Aufruhr“ („Uliza wolnujetsja“), sind in den

„goldenen Fond“ der sowjetischen Kultur eingegangen (Schostakowitsch hat beide 1963 als Opus 124 arrangiert); das Opus als Ganzes geriet in Vergessenheit.

Den Musikern, die aus der bürgerlichen Tradition kamen und Hochschulen absolviert hatten, waren die „Klassiker“ als akademische Vorbilder vertraut; mit ihren Examensarbeiten war die Pflicht gegenüber klassischen Vorbildern erledigt. Wissarion Schebalin und Dmitri Schostakowitsch absolvierten beide 1925 das Leningrader Konservatorium mit einer viersätzigen Symphonie als Examenswerk. Schostakowitsch löste die Aufgabe so originell, dass die westlichen Stardirigenten der Zeit hellhörig wurden. Nach dem Diplom war das Nacheifern klassisch-akademischer Modelle für diese Künstler vorbei: Fortan experimentierten sie mit neuen Formen und Ideen.

Eine bizarre Form der Klassiker-Aneignung pflegten Leiter von Theatern und Opernhäusern, die einen politisch bedingten Kulturauftrag erfüllen mussten. Da es in den ersten Jahren nach der Oktoberrevolution noch keine sowjetisch-proletarischen Opern gab, machte man sich daran, westeuropäische Opern des 19. Jahrhunderts durch neue, zeitgemäße Libretti zu adaptieren: Aus Puccinis „Tosca“ wurde „Der Kampf für die Kommune“ („Borba za kommunu“) und kam in dieser Gestalt am 19. September 1924 am Leningrader Kleinen Operntheater heraus. Meyerbeers „Hugenotten“ wurden zu „Dekabristen“ und wurden nur deshalb nicht aufgeführt, weil „Tosca“ als „Kampf für die Kommune“ 1924 in Leningrad durchgefallen war.¹⁴ Tschaikowskys Ballett „Dornröschen“ sollte sich in die „Son-nige Kommune“ verwandeln. Aus Wagners „Rienzi“ sollte „Babeuf“ werden, denn die Oper bot nach Einschätzung der Theaterdirektion „dankbares Material für die Inszenierung festlicher und blutiger Bilder der Großen [sic!] französischen Revolution und des heldenhaften Schicksals des Kommunistenführers Babeuf“.¹⁵ Die Idee, das bürgerliche Repertoire auf seine Adaptierbarkeit für revolutionäre Sujets zu prüfen, ist bizarr und zeigt die Not der Theaterchefs, die die Festtage des Roten Kalenders zu bedienen hatten. Noch bizarrer ist die Tatsache, dass den bolschewistischen Kulturpolitikern für Jubiläumsfeiern nichts anderes einfiel als Opern und Ballette – die bürgerlichsten aller vorrevolutionären Gattungen, geknüpft an die repräsentativste aller bürgerlichen Institutionen, das Opernhaus, das im eigenen Land unmittelbar an das Zarenreich gebunden war.

Die ersten genuin sowjetischen Opern, die alle 1925 herauskamen, gingen den Weg der zeitgemäßen Revue und der historischen Oper nach russischem Vorbild. Sie basierten auf Sujets, die in der Folgezeit in den Kanon der nationalen Heroengeschichte eingingen: „Für ein rotes Petrograd“ („Sa krasnyj Petrograd“), eine Gemeinschaftskomposition von Arseni Gladkowski und Jewgeni Prussak, huldigt

¹⁴ Vgl. A. D. Alekseev: *Istorija ruskoj sovetskoj muzyki*. Bd. 1: 1917–1934. Moskau 1956, S. 44.

¹⁵ Zitiert nach Anatolij Jufit (Hg.): *Sovetskij teatr. Dokumenty i materialy*. Bd. 2: *Russkij-sovetskij teatr 1921–1926*. Leningrad 1975, S. 295. Ausführlich zu den Adaptionen klassischen Repertoires vgl. ders. (Hg.): *Sovetskij teatr. Dokumenty i materialy*. Bd. 1: *Russkij-sovetskij teatr 1917–1921*. Leningrad 1968; ders. (Hg.): *Sovetskij teatr. Dokumenty i materialy*. Bd. 3 *Russkij-sovetskij teatr 1926–1932*. Leningrad 1982; außerdem Redepenning: *Geschichte* (Anm. 12), S. 257–262.

der Oktoberrevolution und bringt revolutionäre Lieder als Revue auf die Bühne. In Andrei Paschtschenkos „Adleraufstand“ („Orliny bunt“) steht Jemeljan Pugatschow im Zentrum, der als historischer Volksführer und Held zu den am meisten favorisierten Sujets der frühen sowjetischen Zeit gehört. Die Musik orientiert sich stilistisch an Modest Mussorgski und an den sogenannten „Katroga“-Liedern. Wassili Solotarjow, der noch bei Rimski-Korsakow studiert hatte, steuerte mit den „Dekabristen“ („Dekabristy“) einen weiteren historisch-revolutionären Stoff bei, den er im Stil seines Lehrers vertonte. Mit diesen drei Opern, die man später als „Vorstufen“ der sowjetischen Oper in die nationale Musikgeschichtsschreibung einordnete, werden im Licht der Aneignung der Klassiker folgende Weichen gestellt: die Beibehaltung der Oper mit Arien, Chören und großem Orchester, damit auch die Notwendigkeit des Opernhauses und seiner alten Rituale, verbunden mit einem spätromantischen Tonfall, für den der Bezug auf Volkslieder und konkret Mussorgskis eher rauer Orchestersatz charakteristisch ist. Zugleich wurde dies mit Sujets verknüpft, die auf aktuelle politische Ereignisse im Umfeld der Oktoberrevolution und des Bürgerkriegs sowie auf Aufstände oder revolutionäre Bewegungen in der russischen Geschichte rekurrieren. Die drei Werke stellen also Prototypen nicht nur für den musikalischen Zugriff dar, sondern auch für die Konstruktion einer sowjetischen Identität mit einer eigenen Vorgeschichte, einer spezifischen Genealogie und Hagiografie.

Kulturpolitische Korrektive

Die Steuerung der ästhetischen Ausrichtung im Lichte einer Aneignung des bürgerlichen kulturellen Erbes lief über Erlasse und Weisungen der Partei. Schon 1920 setzte sie mit dem offenen, in der „Prawda“ publizierten Brief „Über die Proletkult-Organisationen“ („O Proletkultach“) den Autonomiebestrebungen sowohl der *Proletkulte* als auch der avantgardistischen Künstler ein Ende. In den Erläuterungen heißt es klar und unmissverständlich, dass sich nun, nach der Etablierung der Sowjetmacht, der Anspruch der *Proletkulte* auf Autonomie erübrigt habe, umso mehr als wegen ihrer „Unabhängigkeit“ von der politischen Macht „uns sozial fremde Elemente“ in sie eingedrungen seien und sogar Führungspositionen erobert hätten. Gemeint waren „Futuristen, Dekadente, Anhänger der dem Marxismus feindlichen idealistischen Philosophie und schließlich verkrachte Existenzen [neudatschniki] aus den Reihen der bourgeoisen Publizistik und Philosophie“.¹⁶ Die Verquickung der auf Schlagworte reduzierten *Proletkulte* und Futuristen und die Verknüpfung beider mit „uns sozial fremde[n] Elemente[n]“ diene der generellen Kampfansage an alle avantgardistischen und proletarischen Strömungen, die es ablehnten, sich unter das Diktat der Partei zu stellen. Die Fol-

¹⁶ Deutsche Übersetzung in Hans-Jürgen Drengenberg: Die sowjetische Politik auf dem Gebiete der bildenden Kunst von 1917 bis 1934 (= Forschungen zur osteuropäischen Geschichte, Bd. 6). Wiesbaden 1972, zitiert nach Redepennyng: Geschichte (wie Anm. 12), S. 760.

ge war die Eingliederung der *Proletkulte* in das von Lunatscharski geleitete Volkskommissariat für Aufklärung, das *Narkompros*.¹⁷ 1921 wurden mit der Einführung der NEP – der Neuen Ökonomischen Politik – die *Proletkulte* freigesetzt, das heißt: dem Konkurs überlassen. Von da an spalteten sie sich in zwei Richtungen. Die eine machte sich zum künstlerischen Sprachrohr der Partei, die andere beharrte auf einer autonomen proletarischen Kunst. Die meisten Schriftsteller formierten sich in Vereinigungen, der 1920 gegründeten ersten proletarischen Dachorganisation WAPP (*Wsessojuznaja assoziacija proletarskich pisatelej*; Allunions-Assoziation proletarischer Schriftsteller) und der 1923 gegründeten, radikal-kommunistischen MAPP (*Moskowskaja assoziacija proletarskich pisatelej*; Moskauer Assoziation proletarischer Schriftsteller), die 1928 den Schulterchluss mit der Partei vollzogen und in der RAPP (*Rossijskaja assoziacija proletarskich pisatelej*; Russische Assoziation proletarischer Schriftsteller) aufgingen. Verlierer in diesem Richtungskampf waren diejenigen, die auf der Autonomie der proletarischen Kunst beharrten. Die bekanntesten unter ihnen sind die oben erwähnten Dichter Michail Gerassimow und Vladimir Kirillow, die beide während des stalinistischen Terrors erschossen wurden.¹⁸

Im Bereich der Musik formierten sich 1923 zwei Organisationen: die ASM (*Assoziacija sowremennoj muzyki*; Assoziation für zeitgenössische Musik) und die RAPM (*Rossijskaja assoziacija proletarskich muzykantow*; Russische Assoziation proletarischer Musiker). Während die ASM-Mitglieder aus den Hochschulen kamen, den Kontakt mit Kollegen im westlichen Ausland durch Einladungen nach Leningrad und Moskau pflegten, Kunst aber nicht in den Dienst der Parteipolitik stellten, war die RAPM eine aggressiv-proletarische Organisation, deren Vertreter für Massenlieder als wahre proletarische Kunst plädierten, alle nicht explizit revolutionäre Kunst als feindlich geißelten und Andersdenkende mithilfe der Presse terrorisierten. Die RAPM konnte ihre Macht – offenkundig mit sillschweigender Duldung durch die Partei – soweit ausbauen, dass die bürgerlich gesinnten ASM-Mitglieder Ende der 1920er Jahre resignierten. Der RAPM gelang es vor allem deshalb zu erstarken, weil die Resolution des Politbüros des ZK der RKP (b) „Über die Politik der Partei im Bereich der schönen Literatur“ („O politike partii w oblasti chudoschestwennoj literatury“) vom 18. Juni 1925¹⁹ zwar die Hegemonie der proletarischen Ideologie festschrieb, zugleich aber erklärte, dass sich die Partei in Einzelheiten nicht einmischen wolle. Lunatscharski verfasste wenig später eine Exegese der Resolution, die zur Mäßigung aufrief: „Nicht gleich Andersdenkende von sich abschütteln, nicht den Weg des Kriegskommunismus, d. h. den

¹⁷ *Narkompros* ist ein Akronym aus *Narodnyj komitet prosweščtschenija*, auch *Narodnyj komitet po prosweščtscheniju* (gegründet im Oktober 1917).

¹⁸ Nachweise über die Opfer des Stalinistischen Terrors: *Žertvy političeskogo terrora v SSSR*, <http://lists.memo.ru> (letzter Zugriff am 18.10.2017).

¹⁹ <http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/USSR/1925.htm> (letzter Zugriff am 18.10.2017); eine deutsche Übersetzung in Karl Eimermacher (Hg.): *Die sowjetische Literaturpolitik 1917–1932. Von der Vielfalt zur Bolschewisierung der Literatur. Analyse und Dokumentation*. Bochum 1994, S. 505–511.

der Befehle beschreiten, nicht gewaltsam vorgehen, sondern seine Handlungen mit allem Intakten unserer Öffentlichkeit abstimmen, also so abstimmen, dass die Führung in den Händen des Proletariats bleibt!“²⁰ Doch weil die proletarische Hegemonie nicht zur Disposition stand, endete der von der Partei gewünschte und initiierte Wettbewerb dort, wo die proletarischen Künstlerorganisationen ihre Hegemonie gefährdet sahen. Auch ihre Toleranz, die die Resolution ausdrücklich einfordert, endete an diesem Punkt. Streng genommen war der Aufruf zu Vielfalt und Experiment eine Farce; denn weder hatten die Künstlerorganisationen die gleichen Startbedingungen noch die gleichen Entfaltungsmöglichkeiten. Der nun ausbrechende Richtungskampf führte schließlich 1932 zu der Liquidierung aller künstlerischen Organisationen und ihrer Überführung in künstlerische Einheitsverbände.

Die RAPM, die das Musikleben bis zu ihrer Liquidierung beherrschte, rekrutierte sich aus Personen, die musikalisch in den *Proletkulten* aufgewachsen waren und allenfalls über eine rudimentäre fachliche Bildung verfügten, dafür aber politisch geschult waren und sich auf das Schreiben von Massenliedern verstanden. Im Zuge der Aneignung der Klassiker erwählten die RAPM-Komponisten, wie sie in ihren Presseorganen stets wiederholen, Mussorgski und Beethoven zu ihren Vorbildern. Mussorgski, dessen Schaffen wegen seines eigenwilligen musikalischen Satzes mit einem wie auch immer gearteten Klassikbegriff nicht kompatibel war, erkor man, weil er seine beiden Opern „Boris Godunow“ und „Chowantschina“ als musikalische Volksdramen bezeichnet hatte. Beethoven war für sie der Komponist der Französischen Revolution.

Als die österreichische Musikzeitschrift „Anbruch“ 1931 ein Sonderheft zum Thema „UdSSR“ herausbrachte, steuerte Paul Weiss, ein deutscher Musikpädagoge, der in Berlin bei Hindemith studiert hatte, 1930 nach Moskau übersiedelt und der dort als Redakteur beim Staatsverlag *Muzgiz* tätig war, einen Leitartikel bei. Hier äußert sich ein bekennender Kommunist und ein gebildeter Mensch, der seinen deutschen Lesern die proletarische Musikanschauung in der Sowjetunion in all ihren Facetten nahebringen will. An den Anfang stellt Weiss eine Philippika gegen die bürgerliche neue Musik, die in Westeuropa als revolutionär galt – Arnold Schönbergs Dodekaphonie, Alois Hábas Vierteltonmusik –, die er „so reaktionär“ nennt, dass „ihr Bankrott allmählich selbst für die bürgerlichen Kreise augenscheinlich“ werde.²¹ Zum Umgang mit der Tradition, zur „Aneignung des klassischen Erbes“, führt Paul Weiss aus, was RAPM-Autoren in ihren Texten gebetsmühlenartig wiederholten: Die proletarischen Komponisten würden sich nicht als Neuerer verstehen, sondern bewusst an eine bestimmte Tradition anknüpfen: „Die Quellen, aus denen sie schöpfen, sind: 1. Die sogenannte ‚Volksmusik‘, soweit sich in ihr die Auflehnung der ausgebeuteten armen Bauernschaft

²⁰ A. V. Lunačarskij: Aus Anlaß der Resolution des ZK über die Literaturpolitik, zitiert nach Eimermacher: Literaturpolitik (wie Anm. 19), S. 513.

²¹ Paul Weiss: Musik einer neuen Welt. Musik in Sowjetrußland. 1931. In: Anbruch 13 (1931), November/Dezember, S. 175.

oder die Freiheitsbewegung einer unterdrückten Nation widerspiegelt; 2. die bürgerliche Musik, soweit sie der revolutionären Periode der Bourgeoisie entstammt [...]. Die zwei Komponisten, die die proletarischen Musiker vor allen anderen als ihre Lehrmeister betrachten, sind Mussorgskij und Beethoven.“²²

Aus der Reduktion der klassischen Musik auf die Namen Beethovens und Mussorgskis, dem Rekurs auf Volks- und Massenliedern als Basis, sowie dem Griff nach den Gattungen und Institutionen der bürgerlichen Musikwelt vollzog sich diese Art der Aneignung der Klassiker zeitgleich mit der Etablierung des Sozialistischen Realismus. Ein heroisch-verklärendes Verständnis vom klassischen Erbe spiegelte sich bis in die späte sowjetische Zeit in der Ikonografie wider.

Macht man sich klar, dass die westeuropäische Diskussion deshalb von Wiener Klassik sprach, weil Haydn, Mozart und auch noch Beethoven eine mustergültige, in jedem Werk neu verhandelte Dialektik von Volkstümlichkeit und komplexer Formbildung verwirklichten, dann wird deutlich, dass die sowjetische Musikästhetik an diese Idee anknüpfte, ohne dass das explizit thematisiert wurde: An erster Stelle stehen auch hier Volkslieder, gemeint sind neue, sozialistisch-realistische Massenlieder. Sie bildeten idealiter die Grundlage für Opern, Symphonien, Kammermusik, Kantaten und Oratorien. In Ungnade gefallenen Komponisten (generell Künstlern) riet man, aufs Land zu fahren und Volkslieder zu studieren. In den ersten Jahren nach der Etablierung des Sozialistischen Realismus diskutierte man die neue Gattung der Liedsymphonie. Iwan Dserschinskis Oper „Der stille Don“ wurde 1934 zum Musterwerk erklärt, während Dmitri Schostakowitschs Oper „Lady Macbeth des Mzensker Kreises“ im Februar 1936 in der „Prawda“ unter dem Titel „Chaos statt Musik“²³ als formalistische Verzerrung geißelt wurde. Mit dieser – bezogen auf die Resolution von 1932 – Präzisierung sozialistisch-realistischer Ästhetik wurden Massenlieder und Volksfeste mit Tanz, *Garmoschka* und fröhlichen Chören zu den Markenzeichen klassischer sowjetischer Opern.

Konsequenzen

Der Kunstgeschmack führender Bolschewiki war spießbürgerlich. Dass ihr Bildungshorizont abseits vom Politischen ziemlich eng gewesen sei, bescheinigte Ilja Ehrenburg den „politischen Revolutionären“ schon 1921, indem er sie in Bezug auf Kunstfragen „Reaktionäre“ nannte.²⁴ Lenin selbst hat aus seiner Inkompetenz in diesem Zusammenhang keinen Hehl gemacht: „Ich kann die Werke des Expres-

²² Ebd., S. 175f.

²³ Redaktioneller Artikel der Prawda, 28.1.1936, online zugänglich unter https://ru.wikisource.org/wiki/Сумбур_вместо_музыки (letzter Zugriff am 18.10.2017); zur wissenschaftlichen Diskussion: Alla Bogdanova: *Muzyka i vlast' (poststalinskij period)*. Moskau 1995; Leonid Maksimodov: *Sumbur vmesto muzyki. Stalinskaja kul'turnaja revoljucija 1936–1938*. Moskau 1997; Marco Frei: „Chaos statt Musik“. Dmitri Schostakowitsch, die Prawda-Kampagne von 1936 bis 1938 und der sozialistische Realismus. Saarbrücken 2006.

²⁴ Ilja Ehrenburg: *Und sie bewegt sich doch*. Leipzig 1989, S. 39f.

sionismus, Futurismus, Kubismus und anderer Ismen nicht als höchste Offenbarung des künstlerischen Genies preisen. Ich verstehe sie nicht. Ich habe keine Freude an ihnen.“²⁵ Als Lunatscharski sich 1921 für die Drucklegung von Majakowskis Poem „150 Millionen“ einsetzte, erbat sich Lenin unter Umgehung des Kulturkommissars bei dessen Stellvertreter Pokrowski „Hilfe im Kampf mit dem Futurismus“. Er soll gesagt haben: „Lunatscharskij sollte wegen des Futurismus verprügelt werden. [...] Kann man nicht zuverlässige Anti-Futuristen finden?“²⁶

Unter der proletarischen Hegemonie der späten 1920er Jahre und ihrer Liquidierung, die de facto eine Weiterführung ihrer ästhetischen Vorstellungen in Gestalt der neuen Staatskunst des Sozialistischen Realismus bedeutete, konsolidierten sich die ästhetischen Ideale im Zeichen des „Lernens von den Klassikern“ als Übernahme der in Lehrbüchern kodifizierten historischen Gattungen und Formen. Die jungen Proletarier, die seit den frühen 1930er Jahren in die Hochschulen einzogen und im Verfassen von Massenliedern bereits geübt waren, lernten, wie man eine in Nummern gegliederte Oper mit Rezitativen, Arien, Ensembles und großen Chören schreibt und wie man Massenlieder und Volkstänze einbindet. Sie lernten auch, wie man nach klassischen Mustern eine viersätzigige Symphonie mit dem seit Haydn, Mozart und Beethoven kanonisierten formalen Ablauf schreibt und wie man mithilfe von programmatischen Titeln oder eingebetteten Vokalteilen politisches Engagement signalisieren kann. Für all das stellte die russische Musik des 19. Jahrhunderts geeignete Vorbilder bereit. Mussorgski insbesondere bot den ernstesten, anklagenden Tonfall, mit dem Ereignisse aus der älteren und jüngeren Geschichte als heroisch gekennzeichnet werden konnten. An die bürgerliche Beethoven-Deutung anknüpfend ließ sich eine emotional aufgeladene Symphonik schaffen, die die Schicksalsfragen der Menschheit in abstrakter Form verhandelte. Das ging dann so weit, dass man sagen konnte, die sowjetische Symphonik beerbe dank der Fortschrittlichkeit der sowjetischen Gesellschaft die westeuropäische Symphonik – eine These, die Iwan Sollertinski 1932 in seinem Buch über Gustav Mahler stark gemacht hat.²⁷ Damit ermutigte Sollertinski seinen Freund Dmitri Schostakowitsch zu einer symphonischen Konzeption, die sich streng an das überlieferte Formmodell hält und zugleich über den musikalischen Text hinausreichende semantische Assoziationen weckt. Seine Fünfte Symphonie, mit der sich Schostakowitsch 1937 nach der vernichtenden Kritik an seiner Oper „Lady Macbeth“ rehabilitierte, verkörpert diesen Zugriff in idealer Weise. So konnte sie zum Paradigma einer klassischen sowjetischen Symphonie erhoben werden, an dem man den Terminus „Symphonismus“ als eine Errungenschaft des Sozialistischen Realismus festmachen konnte.

Die Debatte um die Vorbildlichkeit und die Führungsrolle der sowjetischen Ästhetik klammerte Fragen nach der Form und nach den Strukturen aus; es ging

²⁵ Zitiert nach Clara Zetkin: *Erinnerungen an Lenin*. Berlin 1961, S. 17.

²⁶ Zitiert nach Drengenberg: *Politik* (wie Anm. 16), S. 74.

²⁷ Ivan Sollertinskij: *Gustaf Maler i problema evropejskogo simfonizma*. Moskau 1932, deutsch in: Iwan Sollertinski: *Gustav Mahler – Der Schrei ins Leere*. Berlin 1996.

allein um Inhalte, die auch in einer abstrakten viersätzigen Symphonie etwa als „Werden der Persönlichkeit“ erkannt wurden. Weil der klassische Formenkanon als eine Hülse, eine Schablone, übernommen wurde, blieb die formale Ebene in sowjetischen Kompositionen unreflektiert. Eine Wechselwirkung zwischen dem thematischen Material (zum Beispiel auch Volksliedern) und der formalen Anlage fand üblicherweise nicht statt. Komponisten wie Schostakowitsch und Prokofjew, teilweise auch Aram Chatschaturjan und Nikolai Mjaskowski hatten die Kraft, diesen Schwachpunkt durch die Originalität der Themen und die Dramatisierung der Form im Verhältnis von Thematik und Klanglichkeit zu überbrücken. Die große Mehrzahl der sowjetischen Kompositionen aber holte, mit Hegel gesprochen, die „Furie des Verschwindens“, gerade weil sie beim „Lernen von den Klassikern“ die Dialektik von Form und Inhalt ignorierten.

Abstract

Lenin's motto of learning from the classics unfolded efficaciously in so far as in the 1920s, the question was posed how young Soviet culture, specifically the music culture, should relate to the bourgeois cultural heritage. Until the proclamation of socialist realism and the consolidation of the art associations in the early 1930s, cultural musical life was dominated by the struggle between two positions: Composers who had grown up in the bourgeois musical tradition and who were committed to solid craftsmanship found themselves under attack by proletarian musicians who advocated a partisan music based on revolutionary songs and contemporary forms. These young proletarian musicians declared Mussorgsky and Beethoven their idols. Such a simplified understanding of the musical classics prevailed in the early 1930s. It became the basis of a musical culture that chose heroic subjects from revolutionary history and prehistory, and which centred on the forms of opera, oratorio, and symphony of the 19th century.

Kulturpolitik

Alexander Fokin

Kulturangelegenheiten auf den KPdSU-Parteitag der 1960er und 1970er Jahre

Die Frage der wechselseitigen Beziehungen zwischen Partei und Kultur wurde von den Bolschewiki bereits lange Zeit vor ihrer Machtübernahme thematisiert.¹ 1905, während der ersten russischen Revolution, erklärte Wladimir Lenin in einem Artikel: „Nieder mit den parteilosen Literaten! Nieder mit den literarischen Übermenschen! Die literarische Tätigkeit muß zu einem Teil der allgemeinen proletarischen Sache, zu einem ‚Rädchen und Schraubchen‘ des einen einheitlichen, großen sozialdemokratischen Mechanismus werden, der von dem ganzen politisch bewußten Vortrupp der ganzen Arbeiterklasse in Bewegung gesetzt wird. Die literarische Betätigung muß ein Bestandteil der organisierten, planmäßigen, vereinigten sozialdemokratischen Partearbeit werden.“² Diese Auffassung Lenins war zu einem Großteil nicht nur durch seine Einstellung in Sachen Parteidisziplin, sondern auch durch die gesamte marxistische Tradition bedingt. Zwar wird bei Marx und Engels die Kultur recht häufig erwähnt, jedoch kommt diesem Thema in ihren Werken keine grundlegende Bedeutung zu.³ Die Kultur war für sie ein Bestandteil der Ideologie und das Produkt der herrschenden Gesellschaftsordnung. Marx schrieb zwar, dass die Beziehung zwischen Kultur und Produktionsverhältnissen nicht eindimensional verlaufe; er arbeitete jedoch keine umfassende Konzeption von Kultur aus. Somit fiel Kunst und Kultur von Anfang an eine wichtige Funktion bei der gesellschaftlichen Bewusstseinsbildung zu.

Nach der Machtübernahme der Bolschewiki stellte sich das Problem der Kulturpolitik nicht mehr nur auf der theoretischen, sondern auch auf der praktischen Ebene. In den ersten Jahren des sowjetischen Staates organisierte sich das kultu-

¹ Der vorliegende Aufsatz ist im Kontext einer Studie zum Thema „Beziehung zwischen Staat und Gesellschaft in der UdSSR in den 1960er und 1970er Jahren“ entstanden. Diese wurde gefördert vom Rat für Zuschüsse des Präsidenten der Russischen Föderation zur staatlichen Unterstützung junger russischer Wissenschaftler (Projekt MK-1509.2014.6). Der Beitrag wurde von Anselm Bühling, dem ein ganz herzlicher Dank gebührt, aus dem Russischen ins Deutsche übersetzt. Von ihm stammen auch – sofern nicht anders angegeben – die Übersetzungen der russischen Zitate.

² Wladimir I. Lenin: Parteiorganisation und Parteiliteratur (1905), <https://www.marxists.org/deutsch/archiv/lenin/1905/11/literatur.htm> (letzter Zugriff am 18.10.2017).

³ Vgl. Michail A. Lifšic: Marks i Engel's ob iskusstve. Bde. 1–2. Moskau 1957.

relle Leben eher spontan. Neben dem 1917 gegründeten Volkskommissariat für Bildungswesen gab es den *Proletkult* und weitere Organisationen, die auf diesem Gebiet tätig waren. Die linken Theoretiker des *Proletkults* riefen dazu auf, mittels revolutionärer Verfahren eine neue Kultur zu schaffen und sich von dem bisherigen Kulturerbe, das sie als veraltet betrachteten, loszusagen. Die Organisation wurde zwar von Lunatscharski unterstützt, doch Lenin und Trotzki waren mit der Ablehnung der kulturellen Tradition nicht einverstanden: Ihrer Ansicht nach sollte sich die neue sozialistische Gesellschaft von früheren Errungenschaften nicht verabschieden, sondern diese vielmehr nutzen, um eine klassenlose und allgemeinemenschliche Kultur aufzubauen.⁴ Zudem störten sich die bolschewistischen Führer an der Unabhängigkeit des *Proletkults*. 1920 wurde die Organisation durch Beschluss des Zentralkomitees der Russischen Kommunistischen Partei (der Bolschewiki) (RKP (b)) dem Volkskommissariat für Bildungswesen unterstellt. Dieser Schritt trug entscheidend dazu bei, das kulturelle Leben unter die Kontrolle der Bolschewiki zu bringen. Dabei räumte die Partei den Künstlern jedoch noch eine gewisse Ausdrucksfreiheit ein, ließ Spielraum für Wettbewerb und sah davon ab, Kultur und Kunst durch Verordnungen zu regulieren.

1925 verabschiedete das Politbüro der RKP (b) den Beschluss „Über die Politik der Partei auf dem Gebiet der künstlerischen Literatur“. In diesem heißt es: „Die Partei, die den gesellschaftlichen und den Klasseninhalt literarischer Strömungen mit untrüglicher Sicherheit erkennt, kann sich im Ganzen keineswegs auf eine Vorliebe für irgendeine Richtung auf dem Gebiet der literarischen Form festlegen. Sie, die die Literatur im Ganzen leitet, kann ebenso wenig nur eine einzelne Fraktion der Literatur unterstützen (wenn man die Fraktionen nach den unterschiedlichen Ansichten über Form und Stil klassifiziert), wie sie Fragen zur Familiengestaltung durch Resolutionen lösen kann, obwohl sie natürlich im großen Ganzen die Herausbildung der neuen Lebensweise leitet und leiten muss. Es ist stark anzunehmen, dass ein der Epoche entsprechender Stil geschaffen wird, aber er wird mit anderen Methoden geschaffen; an die Lösung dieser Frage ist noch nicht gedacht. Alle Versuche, die Partei in der augenblicklichen Phase der kulturellen Entwicklung in dieser Richtung festzulegen, sind zurückzuweisen. Deshalb muss die Partei auf diesem Gebiet den freien Wettbewerb unterschiedlicher Gruppierungen und Strömungen befürworten. Jede andere Lösung der Frage wäre eine bürokratische Scheinlösung. Genauso unzulässig ist ein per Dekret oder Parteibeschluss legalisiertes Monopol irgendeiner Gruppe oder literarischen Organisation auf eine literarisch-verlegerische Produktion. Auch wenn die Partei die proletarische und die dem Proletariat nahestehende Bauernliteratur materiell und moralisch unterstützt, den ‚Weggenossen‘ hilft usw., so darf sie doch keiner Gruppen, und wäre sie in ihrem Ideengehalt noch so proletarisch, ein Monopol zugestehen: Das hieße, vor allem die proletarische Literatur zugrunde zu richten.“⁵

⁴ Lev D. Trockij: *Literatura i revolucija*. Moskau 1924.

⁵ Zitiert nach Alexander K. Woronski: *Die Kunst, die Welt zu sehen*. Ausgewählte Schriften 1911-1936. Essen 2004, S. 472f.

Im Zuge der Ereignisse Ende der 1920er/Anfang der 1930er Jahre änderten sich die Bedingungen des kulturellen Lebens. Die „Kulturrevolution“ fiel zeitlich mit der Kollektivierung und Industrialisierung zusammen und war deren logische Fortsetzung. Stefan Plaggenborg weist im Anschluss an Sheila Fitzpatrick darauf hin, dass diese Zeit durch die Radikalisierung von Wissenschaft und Kunst, die Ausbildung „roter Experten“ und das *social engineering* von Entwicklungskadern aus dem Proletariat geprägt war.⁶ Die Auffassung von der „Kulturrevolution“ als Teil des Klassenkampfes und die Errichtung der personalen Herrschaft Stalins führten dazu, dass sich die Einstellung gegenüber den Kulturorganisationen änderte. Die Regierung strebte nun statt Wettbewerb und Vielfalt vor allem Alleinherrschaft und Kontrolle an. Ein entscheidendes Ereignis war der 1932 erlassene Beschluss des Politbüros des Zentralkomitees der Kommunistischen Allunions-Partei (Bolschewiki) (WKP (b)) „Über den Umbau der literarisch-künstlerischen Organisationen“, mit dem Anweisung gegeben wurde, „alle Schriftsteller, die die Plattform der Sowjetmacht unterstützen [das heißt: die für die Politik der Sowjetmacht sind; Anmerkung des Verfassers] und bestrebt sind, am sozialistischen Aufbau mitzuwirken, in einem einheitlichen Verband sowjetischer Schriftsteller mit einer eigenen kommunistischen Fraktion zu vereinigen“ sowie „eine analoge Umgestaltung in den anderen Kunstgattungen durchzuführen“.⁷ Damit wurde der Grundstein für die Vereinigungen der Musiker, Komponisten, bildenden Künstler, Architekten und ähnlicher Organisationen gelegt. Dies hatte zur Folge, dass alle Vertreter der kreativen Berufe in verschiedene Verbände eintreten mussten, die zwar formal unabhängige öffentliche Organisationen, in Wirklichkeit jedoch Agenten der offiziellen Ideologie waren. So schrieb etwa die Satzung des Schriftstellerverbands der UdSSR den Sozialistischen Realismus als grundlegende Methode der sowjetischen Literatur und Literaturkritik fest und schloss damit die Möglichkeit einer Diskussion über Entwicklungsrichtungen der sowjetischen Kultur faktisch aus.

Zwischen der Staatsgewalt und der schöpferischen Intelligenz wurde eine Art „Big Deal“ geschlossen. Als Gegenleistung für ihre Loyalität und ihre ideologische Mitwirkung erhielten die Kulturschaffenden Unterstützung und materielle Sicherheiten. Einerseits waren sie ständig neuer ideologischer Repressionskampagnen wie zum Beispiel derjenigen gegen den Formalismus ausgesetzt, andererseits schuf die Regierung ein System staatlicher Ankäufe sowie zentralisierter Finanzierung und propagierte öffentlich den wichtigen Beitrag der Kultur zur Umgestaltung des Landes. Dabei manövrierten, wie Galina Yankovskaya anmerkt, die Künstler das Regime allerdings immer wieder aus, indem sie sich flexibel den jeweiligen Anforderungen der offiziellen Ästhetik anpassten, die Ideologie profa-

⁶ Stefan Plaggenborg: *Revolutionskultur. Menschenbilder und kulturelle Praxis in Sowjetrußland zwischen Oktoberrevolution und Stalinismus*. Köln/Weimar/Wien 1996, S. 22.

⁷ Beschluss des CK VKP(b): *Über den Umbau der literarisch-künstlerischen Organisationen*, 23. 4. 1932, zitiert nach http://www.1000dokumente.de/pdf/dok_0008_ssp_de.pdf (letzter Zugriff am 17. 10. 2017).

nierten und sie als Erwerbsquelle nutzten.⁸ Die Kehrseite dieses „Big Deal“ war Unterdrückung bis hin zur physischen Vernichtung von Menschen. Es entstand ein sowjetisches Modell der Kulturpolitik, das nach dem Motto „Zuckerbrot und Peitsche“ funktionierte.

Die Kultur wurde über eine Reihe von Organisationen gesteuert und kontrolliert. Dazu gehörten erstens die bereits erwähnten verschiedenen Berufsverbände, zweitens die staatlichen Institutionen (wie etwa das 1953 durch die Zusammenführung mehrerer bereits bestehender Ministerien und Gremien geschaffene Kulturministerium der UdSSR, die *Glawlit*⁹ und die *Glawrepertkom*¹⁰) und drittens Parteiorganisationen wie die Abteilung für Kultur sowie die Abteilung für Agitation und Propaganda des ZK der KPdSU. Neben der institutionellen Einflussnahme auf die sowjetische Kultur ist auch die große Bedeutung des persönlichen Faktors zu berücksichtigen. Jan Plamper zeigt in seiner Arbeit, dass Stalin und sein engstes Umfeld an der Schaffung des Stalin-Kultes unmittelbar mitwirkten und dabei explizit oder implizit als Kunstkritiker auftraten.¹¹ Aber auch in anderen Epochen der sowjetischen Geschichte konnten die Repräsentanten der Macht Einfluss auf den kulturellen Bereich nehmen. So zog Lenin die klassische russische Kultur vor und war von revolutionären Experimenten nicht sonderlich angetan, was einer der Gründe für seine oben erwähnte Unzufriedenheit mit dem *Proletkult* war. Ebenfalls hatte der Besuch einer Ausstellung durch Nikita Chruschtschow im Jahr 1962 erhebliche Auswirkungen auf das kulturelle Leben des Landes. Zuweilen konnte der persönliche Faktor auch eine positive Rolle spielen: Ein Nebeneffekt des „Big Deal“ waren Protektion und Mäzenatentum. Anatoli Lunatscharski und Kliment Woroschilow, zwei hohe Parteifunktionäre der Stalin-Zeit, sind wohl die eindrucklichsten Beispiele für solche Mittler zwischen Staatsmacht und Künstlern.

Ein weiterer Akteur auf dem Spielfeld der sowjetischen Kultur, der häufig vergessen wird, ist die Bevölkerung. Die Sowjetbürger werden nach dem Paradigma des Totalitarismus häufig als passive Elemente wahrgenommen, die lediglich die Entscheidungen von Partei und Staat ausgeführt hätten. In Wirklichkeit konnte die Bevölkerung jedoch Einfluss auf die Kulturpolitik nehmen, indem sie ihre Akzeptanz oder Ablehnung eines Kunstwerks zum Ausdruck brachte. Die Reaktion der Massen war es, die maßgeblich zur Entstehung der „Kultur zwei“ beitrug – also zur Wiederbelebung vorrevolutionärer Muster in Alltag, Familienleben und Kunst, die vertrauter und zugänglicher wirkten als die Ergebnisse der revolutionären Experimente der 1920er Jahre.¹² Es hat seinen Grund, dass das sowjetische

⁸ Galina A. Yankovskaya: *Social'naja istorija izobrazitel'nogo iskusstva v gody stalinizma: institucional'nyj i ekonomičeskij aspekty*. [Autoreferat der Habilitationsschrift] Tomsk 2007, S. 39.

⁹ Abkürzung für *Glavnoje upravlenie po delam literatury i izdatel'stw* („Hauptverwaltung der Angelegenheiten der Literatur und des Verlagswesens“).

¹⁰ Abkürzung für *Glawnnyj komitet po kontrolju za repertuarom pri Narodnom Komissariate po prosweschtscheniju RSFSR* („Hauptkomitee für Repertoirekontrolle beim Volkskommissariat für Bildung der RSFSR“).

¹¹ Jan Plamper: *The Stalin Cult. A Study in the Alchemy of Power*. New Haven 2012.

¹² Vgl. Vladimir Z. Paperny: *Kul'tura 2*. Ann Arbor 1985.

Kino nicht nur durch ideologisch gefestigte Filme geprägt war, sondern auch durch Unterhaltungsfilme, für die die Zuschauer mit ihrem Geld und ihren Gefühlen votierten.

Während die ersten Jahre der Sowjetunion im Zeichen der Suche nach einer neuen revolutionären Sprache in der Kultur standen und die Epoche des Stalinismus mit der Herausbildung eines großen Stils einherging, war die anschließende Zeit, die Tauwetterperiode, durch eine widersprüchliche Situation auf dem kulturellen Gebiet gekennzeichnet. Einerseits nahm die staatliche Kontrolle ab, wodurch sich der Rahmen des Zulässigen erweiterte und zuvor verbotene Themen in den öffentlichen Raum gelangten. Andererseits setzte die Staatsmacht weiterhin Repressionsmechanismen gegen unerwünschte Personen ein und nahm massiv Einfluss auf die Entwicklung der sowjetischen Kultur. So ging es Ende 1954 auf der Allunionskonferenz der Bauschaffenden um den Kampf gegen architektonische Ausschweifung. Im darauffolgenden Jahr wurde ein entsprechender Beschluss des ZK der KPdSU erlassen, der das Aussehen der sowjetischen Städte radikal verändern sollte. Die Architekten wurden vom pseudoklassischen, durch eine Überfülle an Ornamenten geprägten Stil befreit, der ihnen aufgezwungen worden war. Das gab ihnen die Möglichkeit, über die Zukunft des Haus- und Städtebaus in der UdSSR zu diskutieren und nach neuen Formen zu suchen.¹³ Dabei räumte die Staatsmacht jedoch utilitaristischen und ökonomischen Erfordernissen den Vorrang ein und zwang die Architektur ins Prokrustesbett der wirtschaftlichen Zweckdienlichkeit und des Funktionalismus. Die „elitäre“ stalinistische Bauweise wurde durch unzählige standardisierte Massenbauten abgelöst – die „Chruschtschowkas“, die zwar ästhetisch nicht besonders ansprechend waren, jedoch vielen Sowjetbürgern eine Verbesserung ihrer Wohnsituation ermöglichten.

In anderen Kulturbereichen war es schwieriger, die bisherigen Modelle zu überwinden. Die Zeitschrift „Nowy Mir“ veröffentlichte im Jahr 1953 den Artikel „Über die Aufrichtigkeit in der Literatur“ von Wladimir Pomeranzew. Der Verfasser kritisierte darin – wenn auch implizit – die bisherige Gepflogenheit, die Wirklichkeit zu beschönigen und alles Unbequeme und Kontroverse aus den Werken zu tilgen. Dies war im Grunde eine Kritik am Sozialistischen Realismus, der forderte, die Realität nicht so zu zeigen, wie sie ist, sondern so, wie sie gesehen werden sollte. Pomeranzew begründete sein Plädoyer für Aufrichtigkeit sowohl mit ästhetischen Erwägungen als auch unter Verweis auf die führende Rolle der Partei- und Regierungschefs. Ilja Ehrenburg entwickelt diesen Gedanken in besonderer Weise in seinem Roman „Tauwetter“, der der Periode ihren Namen gab. In einem Handlungsstrang geht es um den Konflikt zwischen Puchow und Saburow, der für den Gegensatz zwischen alter und neuer Kunstauffassung steht. Puchow, der Saburow wegen Formalismus kritisiert hatte, erkennt und respektiert schließlich seine Begabung und sieht seinen eigenen Fehler ein. In der neuen Epo-

¹³ Vgl. Olga V. Kazakova (Hg.): *Ėstetika „otpepli“: novoe v architekture, iskusstve, kul'ture*. Moskau 2013.

che, so die Sicht des Autors, erhält der Künstler die Chance auf eine gewisse Anerkennung, und zwar nicht wegen der Ausführung von Auftragsarbeiten, sondern aufgrund seiner Begabung.

Bezeichnenderweise fand im Erscheinungsjahr des Romans in Moskau auch die erste Ausstellung experimentierfreudiger junger Künstler statt. Hier zeichnete sich der Beginn eines Generationsbruchs ab, was der Parteiführung missfiel, die die Idee von der monolithischen Einheit der sowjetischen Gesellschaft und Kunst aufrechterhalten wollte. Ehrenburgs Roman und Pomeranzews Artikel wurden von der Kritik verurteilt. Auf dem 1954 einberufenen 2. Kongress der sowjetischen Schriftsteller (der erste hatte 1934 stattgefunden, und der Schriftstellerverband hatte seiner eigenen Satzung zuwider 20 Jahre lang keine weiteren Versammlungen durchgeführt) kritisierte Michail Scholochow die Autoren und sprach von der „matschigen Witterung, die als Tauwetter bezeichnet wird“.¹⁴

Das Kulturleben in den 1960er und 1970er Jahren schwankte zwischen dem Versuch, die Grenzen des Zulässigen zu erweitern, und dem Bestreben, diesen Bereich unter Kontrolle zu halten. Mit dem Erscheinen neuer literarischer Werke fanden Schauprozesse gegen Schriftsteller statt; auch das Aufkommen des Neuen Sowjetischen Films fiel mit der Kritik an den „Manege-Künstlern“¹⁵ zusammen. Diese Ambivalenz erschwerte es, die Tauwetterperiode und ihre chronologischen Grenzen näher zu bestimmen. Was als Anfang und Ende der Tauwetterzeit gelten kann und womit das Zeitalter der Stagnation beginnt – das ist eine wichtige offene Frage, der allerdings derzeit in der Geschichtswissenschaft kaum nachgegangen wird.

Der Streit über die unterschiedlichen Kulturauffassungen fand nicht nur in den obersten Sphären der Macht statt. Vertreter der sowjetischen Kultur selbst verstießen gegen das Prinzip der Homogenität. Hatte der Widerstreit zuvor in der Entgegensetzung von erlaubter und verbotener Kunst bestanden, so gäbe jetzt ein Konflikt innerhalb der Grenzen der offiziellen Kunst. Auf dem 3. Kongress der sowjetischen Schriftsteller 1959 entspann sich eine Diskussion zwischen den „Konservativen“, die durch das Kesseltreiben gegen den „liberalen“ Pasternak mobilisiert worden waren, und den „Liberalen“, die ihre Stellung nicht räumen wollten. Gemeinsam war ihnen nur das obligatorische Bekenntnis zum Sozialistischen Realismus und zur Bekämpfung revisionistischer Angriffe. Ansonsten näherten sich beide Seiten einander in keinem einzigen Punkt an.¹⁶ Wie sowohl die Zeitgenossen als auch die Forscher registriert haben, schlug sich der Konflikt zwischen diesen beiden Gruppen sowjetischer Schriftsteller in der ideologischen Konfrontation der Zeitschriften „Nowy Mir“ und „Oktjabr“ nieder. Nikita

¹⁴ Jurij Gerčuk: „Krovoizlijanie v MOSCH“ ili Chruščev v Maneže 1 dekabnja 1962 g. Moskau 2008, S. 14f.

¹⁵ Gemeint sind die Moskauer Avantgardisten aus der Vereinigung „Neue Realität“, deren Ausstellung in der Moskauer Manege Nikita Chruschtschow am 1. Dezember 1962 besuchte und die er vernichtender Kritik unterzog.

¹⁶ Vgl. Konstantin B. Sokolov: Chudožestvennaja kul'tura i vlast' v poststalinskoj Rossii: Sojuz i bor'ba (1953–1985 gg.). St. Petersburg 2007.

Chruschtschow verfolgte eine Linie der *checks and balances*: Einerseits konnte er nicht zulassen, dass die Konservativen siegten, da dies den Bestrebungen zur Entstalinisierung zuwidergelaufen wäre; andererseits konnte ein Sieg der „Liberalen“ den Verlust der Kontrolle über die Kultur bedeuten. Selbstverständlich mussten sich auch die „Liberalen“ loyal gegenüber dem Regime verhalten; wer dies nicht tat, galt als „antisowjetisches Element“ und konnte von der Staatsmacht mit aller Härte bekämpft werden. Als sich die Untergrund- und Dissidentenkultur herausbildete, übten die Autoritäten daher verstärkt Druck auf die Künstler aus, um die Einheit der sowjetischen Kultur und damit auch deren Kontrolle durch Partei und Staat zu erhalten. Mitte der 1960er Jahre fanden gleich mehrere aufsehenerregende Bestrafungsaktionen statt: 1964 die Verhaftung von Iossif Brodski wegen des Vorwurfs des Parasitismus; 1965 der Prozess gegen Juli Daniel und Andrei Sinjawski, 1966 das Tarsis-Verfahren,¹⁷ 1968 der „Prozess der Vier“ und so weiter. Gleichwohl stellte das justizielle Vorgehen eher eine Ausnahme als eine massenhafte Praxis dar.

Charakteristisch für diese Zeit ist der Wandel der Beziehungen zwischen Staatsmacht und Gesellschaft. Der Partei- und Staatsapparat begann, Kanäle der politischen Kommunikation einzurichten und auszubauen sowie Räume und Nischen zu schaffen, um die einzelnen Menschen zur Mitarbeit und Beteiligung an der Machtausübung heranzuziehen. All dies trug dazu bei, dass sich ein „Modus der Empathie“ herausbildete: Die individuellen Gefühle, Bedürfnisse und Hoffnungen der Sowjetbürger wurden nicht tabuisiert und zurückgewiesen, sondern akzeptiert und berücksichtigt.¹⁸ Diese Politik führte dazu, dass das Vertrauen in die sowjetische Ordnung während der Chruschtschow- und Breschnew-Zeit wuchs und sich die Gesellschaft stabilisierte. Ähnlich argumentiert auch Alexei Yurchak in seinem Buch über die letzte sowjetische Generation.¹⁹ Unter anderem kritisiert er den Begriff des „Homo sovieticus“, der die Vorstellung einer subalternen und passiven Lage der Sowjetbürger evoziere. Yurchak stellt die These auf, dass die Ambivalenzen im späten Sozialismus harmonisch zusammenwirkten, also gerade nicht antagonistisch waren, sondern den Zusammenhalt und die Flexibilität des Systems gewährleisteten. Erik Kulewig schreibt: „Zahlreiche Zeugnisse aus den verschiedenen Perioden der Geschichte des Sowjetstaates belegen, dass die Parteiführung dem Problem der ‚Rückkoppelung‘ zur Gesellschaft sehr große Aufmerksamkeit beimaß.“²⁰

¹⁷ Waleri Tarsis war ein sowjetischer Schriftsteller und Dissident, dem im Jahre 1966 die sowjetische Bürgerschaft entzogen wurde.

¹⁸ Alexey Tikhomirov: *The Regime of Forced Trust: Making and Breaking Emotional Bonds between People and State in Soviet Russia, 1917–1941*. In: SEER 91 (2013) 1, S. 78–118; Aleksandr A. Fokin: „Kommunizm ne za gorami“. *Obraz kommunističeskogo buduščego u vlasti i naselenija SSSR v 1950–1970 gg.* Tscheljabinsk 2012.

¹⁹ Alexey Yurchak: „Everything Was Forever, Until It Was No More“. *The Last Soviet Generation*. Princeton 2005.

²⁰ Erik Kulewig: *Narodnyj protest v chruščevskuju epochu. Devjat' rasskazov o nepovinivnii v SSSR*. Moskau 2009, S. 35.

Da die KPdSU Gewaltmaßnahmen vermeiden wollte, setzte sie verstärkt auf die Kultur als Instrument zur Einwirkung auf das öffentliche Bewusstsein. Daher ist es sinnvoll, sich der Frage zuzuwenden, wie die Probleme der Kulturpolitik auf den Parteitag behandelt wurden. Man muss sich klarmachen, dass die Parteitage der KPdSU im Kontext der öffentlichen sowjetischen Politik standen und die dort verkündeten Entscheidungen den Sowjetbürgern und der Weltöffentlichkeit den offiziellen Standpunkt der Partei in wichtigen Fragen vor Augen führen sollten. Die Entwicklungsrichtung des Landes wurde von einer zahlenmäßig kleinen Partei- und Staatselite im Geheimen festgelegt. Die Reden und Beiträge auf den Parteitag bildeten jedoch den offiziellen Diskurs. Während auf den ersten Parteitag über den Weg der Revolution noch gestritten wurde, erfüllten die späteren eher die rituelle Aufgabe, normatives Einvernehmen zu bekunden. Die Teilnahme am Parteitag sollte die Einheit der Partei und die Treue zur allgemeinen Linie demonstrieren.

Nichtsdestoweniger stellen die Parteitagsdokumentationen eine wichtige Quelle dar. Hier wurde die politische Linie der KPdSU in allen Fragen der Partei- und Staatsführung festgelegt. Die vollständigste Sammlung von Parteitagsunterlagen liegt in Form stenografischer Protokolle vor.²¹ In der sowjetischen historiografischen Tradition wurden die Dokumente der KPdSU als eine gesonderte Quellenart behandelt. Nach Ansicht von Viktor Kabanow ist diese Sonderstellung nicht gerechtfertigt, weil die Dokumente der KPdSU wie auch die Überlieferungen anderer politischer, beruflicher und gesellschaftlicher Organisationen im Wesentlichen die gleichen Merkmale aufweisen – mithin verwaltungstechnische Quellen sind.²² Die heutige Quellenkunde betrachtet die Parteidokumente kritisch, da sie als unzuverlässig gelten, die Wirklichkeit erheblich verzerren und die Rekonstruktion der Vergangenheit erschweren. Dem Verständnis der konventionellen Quellenkunde zufolge sind die Dokumentationen und Stenogramme der Parteitage wenig informativ. Wenn es jedoch nicht um eine Fragestellung im Sinne von Ranke geht, sondern darum, die für den offiziellen sowjetischen Diskurs maßgeblichen Ideen und Muster herauszuarbeiten, können sie gleichwohl wichtige Erkenntnisse liefern.

Die Publikation der Parteitagsstenogramme war Bestandteil der öffentlichen Politik in der Sowjetunion. Deshalb durchliefen die Unterlagen mehrere Genehmigungsstufen. Zunächst wurden die Referenten ausgewählt und die Texte ihrer Redebeiträge wurden redigiert. Nach dem Parteitag fand eine erneute Redaktion zur Aufnahme in die Druckfassung statt. Somit gibt das stenografische Protokoll nicht den tatsächlichen Verlauf eines Parteitags wieder, sondern zeigt, wie die Parteiorgane ihn sehen wollten. Die Formulierungen und Ausführungen, die in die Druckfassung aufgenommen wurden, waren folglich offiziell abgesegnet und Bestandteil des öffentlichen Parteidiskurses.

²¹ Aleksandr B. Bezborodov: *Istorija Kommunističeskoj partii Sovetskogo Sojuza*. Moskau 2014, S. 81.

²² Viktor V. Kabanov: *Istočnikovedenie sovetskogo obščestva*. Moskau 1997, S. 240.

Als Quellenbasis für die vorliegende Untersuchung wurden die stenografischen Protokolle von vier Parteitag ausgewählt: dem XXII. (1961), XXIII. (1966), XXIV. (1971) und XXV. (1976). Diese vier Parteitage umfassen zwei Jahrzehnte und liegen zwischen den Verabschiedungen zweier äußerst wichtiger Dokumente der späten Sowjetzeit: des III. Programms der KPdSU 1961 und der Verfassung der UdSSR 1977.

Bei der Analyse der Parteitagsstenogramme lässt sich feststellen, dass der Begriff „Kultur“ in verschiedenen Bedeutungen verwendet wird:

1. Kultur als Manifestation des geistigen Lebens des Menschen („Während der Kulturrevolution wurde der Analphabetismus der Bevölkerung beseitigt, Millionen von Menschen erhielten Zugang zu den Errungenschaften der Kultur und Wissenschaft. Es bildete sich eine Schicht der Intelligenz aus dem Volk. Wir stehen bei der Ausbildung von Ingenieuren seit Langem weltweit an erster Stelle. Eine sozialistische Kultur ist entstanden – das Vorbild der Menschheitskultur der Zukunft.“²³);
2. Kultur im landwirtschaftlichen Sinn („Die Partei hat die schematische Anwendung des Systems der Grünlandbewirtschaftung kritisiert, es wurden Maßnahmen zu einer deutlichen Ausweitung der Flächen für die ertragreichsten und wertvollsten Kulturen ergriffen – Weizen und Mais.“²⁴);
3. Kultur als Element des sozialen Raums, der Infrastruktur und des Dienstleistungssektors („In vielen Eingaben werden Belege für die unzureichende Qualität der Bau- und Instandhaltungstätigkeiten beim Wohnungsbau und im alltagskulturellen Bereich angeführt.“²⁵).

Für den vorliegenden Artikel ist vor allem die erste Bedeutungsvariante von Interesse. In den Protokollen taucht der Begriff „Kultur“ sehr häufig auf, was daran liegt, dass die Kulturförderung neben dem Wirtschaftswachstum und der Verbesserung des Lebensstandards der Bevölkerung zu den in der Propaganda ständig wiederholten Zielen der KPdSU gehörte. Die Förderung der Kultur und die „Kultivierung“ der Bevölkerung wurden auf jedem Parteitag zu besonders wichtigen Aufgaben erklärt. Das kulturelle Niveau der Sowjetbürger wurde als ein Indikator für die Vorzüge des sozialistischen Systems, das sich um die Mitglieder der Gesellschaft kümmere, angesehen. Zugleich wurde es als unabdingbare Voraussetzung für weitere Fortschritte betrachtet: „Die kulturelle Fortentwicklung der Bevölkerung ist eine entscheidende Bedingung für den Anstieg der Produktivkräfte, den technischen Fortschritt, die Betriebsorganisation, die Intensivierung der sozialen Aktivitäten der Werktätigen, den Aufbau der demokratischen Grundlagen der Selbstverwaltung und den Umbau des Alltags im kommunistischen Sinn.“²⁶ Welche Bedeu-

²³ XXII s'ezd Kommunističeskoj partii Sovetskogo Sojuza. 17–31 oktjabrja 1961 goda. Stenografičeskij očet. Bd. 1. Moskau 1962, S. 152.

²⁴ Ebd., S. 69.

²⁵ Ebd., S. 141.

²⁶ XXII s'ezd Kommunističeskoj partii Sovetskogo Sojuza. 17–31 oktjabrja 1961 goda. Stenografičeskij očet. Bd. 3. Moskau 1962, S. 316.

tung den Fragen der sozialistischen Kultur beigemessen wurde, zeigte sich auch daran, dass Delegierte der verschiedenen Künstlerorganisationen am Parteitag mitwirkten. So waren beim XXIII. Parteitag 147 Literatur- und Kunstschaffende sowie in Kultur und Volksbildung tätige Personen vertreten;²⁷ beim XXIV. Parteitag reduzierte sich ihre Zahl auf 120.²⁸ Auf jedem Parteitag befasste sich mindestens ein Redebeitrag unmittelbar mit dem Thema „Förderung der sozialistischen Kultur“. Neben der Kulturministerin Jekaterina Furzewa traten etwa Michail Scholochow (Schriftsteller), Tichon Chrennikow (Erster Sekretär des Komponistenverbands der UdSSR), Georgi Markow (Sekretär der Leitung des Schriftstellerverbands der UdSSR), Lew Kulidschanow (Erster Sekretär der Leitung des Verbands der Filmschaffenden der UdSSR), Nikolai Gribatschow (Chefredakteur der Zeitschrift „Sowjetski Sojus“), Alexander Twardowski (Chefredakteur der Zeitschrift „Nowy Mir“), Alexander Tschakowski (Chefredakteur der „Literaturnaja gaseta“) und Boris Joganson (Präsident der Akademie der Künste der UdSSR) auf. Allerdings widmete man der Lösung konkreter Probleme in der Landwirtschaft ungleich mehr Aufmerksamkeit als Fragen der Literatur und Musik.

Die meisten Redner – fünf von neun –, die zu diesem Thema das Wort ergriffen, kamen aus dem Bereich der Literatur. Das lässt den Schluss zu, dass diese für den Parteiapparat den Angelpunkt der sowjetischen Kultur darstellte. Die sowjetischen Schriftsteller waren für die Partei nach wie vor „Ingenieure der menschlichen Seele“.²⁹ Das Kino – die „wichtigste aller Künste“³⁰ – war nur bei einem der vier Parteitage überhaupt vertreten, während allein der Schriftsteller Michail Scholochow auf drei Parteitagen sprach – öfter als die Kulturministerin der UdSSR. Das hohe Maß an Aufmerksamkeit, das der Literatur auf den Parteitagen beigemessen wurde, erklärt sich durch die ihr zugeschriebene große Bedeutung für die Herausbildung der sozialistischen Kultur sowie durch die wiederholten Konflikte zwischen Schriftstellern und Staatsmacht. Wie bereits angeführt, drehten sich die spektakulärsten politischen Prozesse der 1960er und 1970er Jahre um Schriftsteller. Werke der Malerei, Bildhauerei, Architektur et cetera ließen sich sehr viel schwieriger unter Umgehung der offiziellen Kanäle verbreiten als Texte. Die Produktion inoffizieller Literaturalmanache und die Veröffentlichung von Schriften im Westen durch liberal gesinnte sowjetische Intellektuelle waren hingegen ein Massenphänomen. Die KPdSU, die dies als Herausforderung ansah, musste auf ihren Parteitagen zum einen solche Erscheinungen verurteilen und zum anderen der sowjetischen Kultur eine Entwicklungsrichtung aufzeigen: „Die Literatur- und Kunstschaffen-

²⁷ XXIII s'ezd Kommunističeskoj partii Sovetskogo Sojuza. 29 marta–8 aprilja 1966 goda. Stenografičeskij otčet. Bd. 1. Moskau 1966, S. 282.

²⁸ XXIV s'ezd Kommunističeskoj partii Sovetskogo Sojuza. 30 marta–9 aprilja 1971 goda. Stenografičeskij otčet. Bd. 1. Moskau 1971, S. 333.

²⁹ Das Zitat stammte ursprünglich von Juri Olescha, wurde aber vor allem infolge seiner Verwendung durch Stalin bekannt. Vgl.: <http://www.bibliotekar.ru/encSlov/9/107.htm> (letzter Zugriff am 17. 10. 2017).

³⁰ So W. I. Lenin: Brief in einem Brief an A. W. Lunatscharski, <http://lunacharsky.newgod.su/pisma/pismo-boltanskomu> (letzter Zugriff am 17. 10. 2017).

den befinden sich auf einem ideologisch besonders heftig umkämpften Terrain. Versuche – von welcher Seite auch immer –, unsere ideologischen Waffen zu entschärfen und unsere Fahne zu beflecken, werden von Partei und Volk weder jetzt noch künftig geduldet. Wenn ein Schriftsteller unsere sowjetische Wirklichkeit verleugnet und unseren ideologischen Gegnern bei der Bekämpfung des Sozialismus hilft, verdient er nur eines: öffentliche Verachtung.“³¹ Ab ungefähr Anfang der 1970er Jahre verstärkte die Staatsmacht den Druck auf die Künstler. Im Februar 1970 verließ Alexander Twardowski die Chefredaktion von „Nowy Mir“. Damit änderte sich auch die Haltung der Zeitschrift, die bis dato als Bollwerk des „legalen literarischen Liberalismus“ gegolten hatte. Twardowskis Rede auf dem XXII. Parteitag der KPdSU war seinerzeit eine Gegenposition zum „konservativen“ Lager gewesen. Chruschtschow brauchte Leute, die in der Lage waren, den Prozess der „Entstalinisierung“ zu befördern und zu unterstützen. Nicht von ungefähr hob Twardowski diesen Aspekt in seiner Parteitagrede besonders hervor: „Die Jahre nach dem XX. Parteitag sind vom schöpferischen Aufschwung der Massen, von fruchtbarer Arbeit bestimmt gewesen. Für die sowjetische Literatur war dies gleichsam eine Zeit der geistigen Erneuerung, der Befreiung von einer gewissen Starre oder Enge, von der sie infolge der bekannten, mit dem Personenkult verbundenen antihumanen Erscheinungen geprägt gewesen war. Es genügt der Hinweis, dass damals mit Tausenden von Menschen, denen die Partei durch die Entlarvung des Persönlichkeitskults Ehre und Leben zurückgab, auch viele unserer Schriftstellergenossen ihren literarischen Namen und ihren Platz in der Geschichte der sowjetischen Literatur wiedererlangt haben.“³²

Ende 1970 hingegen erschien in der „Prawda“ der Artikel „Das Elend des Antikommunismus“, in dem eine Reihe von Autoren, darunter Alexander Solschenizyn, beschuldigt wurden, den USA zuliebe „schmutzige Lügenmärchen“ über die sowjetische Wirklichkeit erfunden zu haben. Bereits zuvor war Solschenizyn aus dem Schriftstellerverband ausgeschlossen worden und auch zahlreiche weitere Autoren waren der Verfolgung ausgesetzt. Die sowjetische Führung betrachtete die Kultur als eine der Frontlinien im Kalten Krieg. Die Werke sowjetischer Künstler sollten der Welt die Vorteile des sozialistischen Systems verdeutlichen. Bestimmte Arbeiten, so die Befürchtung, würden die UdSSR gegenüber der Weltöffentlichkeit jedoch diskreditieren. „Leider gibt es auch solche Kunsthandwerker, die sich, statt das Volk zu unterstützen, auf die Verunglimpfung unseres Systems und die Verleumdung unseres heldenhaften Volkes spezialisieren. Natürlich sind derartige Leute bei uns Einzelfälle. Sie bringen in keiner Weise die Gefühle und Gedanken unserer schöpferischen Intelligenz zum Ausdruck, die unverbrüchlich mit Volk und Partei verbunden ist. Was jedem sowjetischen Menschen das Heiligste ist, bedeutet diesen Abweichlern nichts: die Interessen der sozialistischen Heimat.“³³ „Der sogenannte ‚intellektuelle‘ Antikommunismus hat eine sorgfältig ausgearbei-

³¹ XXIV s^oezd (wie Anm. 28), S. 113.

³² XXII s^oezd (wie Anm. 23), S. 529.

³³ XXIII s^oezd (wie Anm. 27), S. 83.

tete Strategie und Taktik, mit der er versucht, unsere künstlerische Intelligenz zu beeinflussen, um einen Keil zwischen sie und die Partei zu treiben und die sowjetische Intelligenz sozusagen von innen heraus zu zersetzen.“³⁴ Da in den Köpfen der Bolschewiki von Anfang an die Kultur untrennbar mit der Ideologie verbunden war, empfanden sie auch die Veröffentlichung kritischer Werke als Angriff auf die Grundfesten des Sowjetsystems und reagierten äußerst scharf.

Die Bedeutung der Kultur hatte in der Vermittlungsfunktion zwischen Staatsmacht und Gesellschaft zu liegen. Ein wichtiges Thema für das sowjetische System war die Herausbildung des „sowjetischen Subjekts“, dessen Existenz unmittelbar mit der Sprache zu tun hatte, mit der die es umgebende Realität beschrieben werden konnte. Eine Nomenklatur ermöglichte es nicht nur, die erfolgreiche Kommunikation zwischen oben und unten zu etablieren, sondern auch, vorhersehbare Ergebnisse zu erzielen. Konkurrierende oder sogar koexistierende Kulturen würden hingegen zu einer Heterogenität der Weltwahrnehmung führen. So rief das Auftreten der in ihren Verhaltensmustern und in ihrem optischen Erscheinungsbild unangepassten *Stiljagi*³⁵ nicht nur deshalb eine negative Reaktion bei Staatsmacht und Gesellschaft hervor, weil sie nach westlichen – also feindlichen – Verhältnissen strebten, sondern auch, weil sie durch ihre Unangepasstheit die Homogenität der sowjetischen Kultur störten.

Auf den Parteitagen betonte man nachdrücklich, dass es keine Diskrepanz zwischen der sowjetischen und der Weltkultur gebe, dass sich sowjetische Kunstwerke im Westen großer Beliebtheit erfreuten und dass das Weltkulturerbe in der UdSSR aktiv gepflegt und rezipiert werde. „Die ästhetische Ausrichtung unserer Musikkultur stößt bei fortschrittlichen Kreisen der heutigen Welt auf Interesse und Respekt. Man ist uns dankbar dafür, dass wir den großen Traditionen die Treue halten und sie auf natürliche Weise erneuern sowie für das Neue, das die sowjetische Kunst transportiert, indem sie unsere sozialistische Wirklichkeit darstellt. Davon zeugen die Erfolge unserer Werke und unserer interpretierenden Kunst auf Festivals sowjetischer Musik in Frankreich, England und anderen Ländern, bei den Auslandsgastspielen unserer Musiker und bei internationalen Musikwettbewerben.“³⁶ „Die sowjetischen Filme sind auf die Leinwände der Welt gelangt und erzielen den wohlverdienten Erfolg. Die besten sowjetischen Filme werden in über 100 Ländern weltweit gezeigt. ‚Ein Menschenschicksal‘ nach dem Werk unseres Parteitagsdelegierten Michail Alexandrowitsch Scholochow läuft bereits seit zwei Jahren in 85 Ländern. In England wurde dieser Film in 1 200 und in Frankreich in 2 000 Kinos gezeigt.“³⁷ Die Sowjetkultur erhob Anspruch auf universelle Geltung. Sie lehnte das Erbe der Vergangenheit nicht ab, sondern wählte daraus Kunstwerke aus und bewahrte diese. Die Anerkennung der sowjetischen Kunst im Ausland wurde als Beweis für ihre Universalität und Relevanz angesehen.

³⁴ XXIV s^{ezd} (wie Anm. 28), S. 525.

³⁵ Sowjetische Jugendkultur Mitte des 20. Jahrhunderts.

³⁶ XXV s^{ezd} *Kommunističeskoj partii Sovetskogo Sojuza*. 24 fevralja-5 marta 1976 goda. *Stenografičeskij otčet*. Bd. 1. Moskau 1976, S. 399.

³⁷ XXII s^{ezd} (wie Anm. 23), S. 393.

Darüber hinaus wurde der Kultur die wichtige Rolle auferlegt, Kontakte zwischen der UdSSR und anderen Ländern zu knüpfen – vor allem mit den Bruderstaaten und den Ländern der Dritten Welt. Sie galt als Mittel der Diplomatie und der Einflussnahme. Viele Vertreter der kommunistischen Parteien anderer Länder dankten der UdSSR in ihren Reden für den Aufbau bilateraler kultureller Beziehungen. Die Sowjetunion sollte nicht nur im Bereich der Wirtschaft und der Politik ein Leuchtturm sein, sondern auch auf dem Gebiet der Kultur als Vorbild dienen und Muster echter Volkskunst liefern. Innerhalb der UdSSR fungierte die Kultur als eine Klammer, die den Zusammenschluss der Republiken und Völker festigen sollte. Man wies auf die nützlichen Erfahrungen hin, die mit dem Austausch von Kulturdelegationen zwischen den Sowjetrepubliken gemacht worden seien. Dabei wurde nachdrücklich bekräftigt, dass es nicht darum gehe, die verschiedenen nationalen Kulturen zu einer einzigen zu verschmelzen. Vielmehr sollten diese bis zum Aufkommen einer gemeinsamen kommunistischen Kultur, die die besten Erscheinungsformen der Weltkultur in sich aufnehmen würde, fortbestehen: „Dies führt zur gegenseitigen Bereicherung der Kulturen der Völker der UdSSR, zur Festigung ihres internationalen Fundaments und zur Entstehung einer einheitlichen, allgemeinmenschlichen Kultur der kommunistischen Gesellschaft. Die Formen der nationalen Kulturen erstarren nicht, sondern entwickeln sich weiter; die veralteten Formen, die den mit dem Aufbau des Kommunismus verbundenen Aufgaben nicht gerecht werden, fallen ab, und es entstehen neue.“³⁸

Trotz aller Versuche, die ideologischen Grundlagen der Sowjetkultur zu erneuern, wurden die Prinzipien des Realismus bei jedem Parteitag aufs Neue für unantastbar erklärt und diverse Experimente als „Formalismus“ und „Abstraktionismus“ gebrandmarkt. So beklagte Boris Joganson, Präsident der Akademie der Künste, dass „bei der Jugend teilweise Einflüsse und geschmackliche Vorlieben auftreten, die der sowjetischen Kunst fremd sind. Zuweilen sind die Arbeiten einzelner junger Künstler durch formalistische und sogar abstraktionistische Einflüsse belastet. Die Verbreitung des Einflusses der dekadenten formalistischen Kunst bei einem Teil unserer jungen Leute bedeutet letztlich die Verbreitung von Ansichten, Weltbildern und Weltanschauungen, die der sowjetischen Ideologie fremd sind. Deshalb ist der Kampf gegen den Formalismus und für den Realismus in der Kunst nicht bloß ein Kampf um die künstlerische Richtung. Es ist ein Kampf für die allgemeine Ausrichtung der Erziehung der Volksmassen und vor allem der jungen Generation.“³⁹ Trotz des in der Rede von Alexander Twardowski erwähnten Kampfes gegen das Erbe des Personenkultes und der Rehabilitierung einiger Autoren wurden auf dem XXII. Parteitag Formulierungen gebraucht, die denen aus den ideologischen Kampagnen vom Ende der 1940er Jahre glichen. Tichon Chrennikow, der bis zum Zusammenbruch der UdSSR den Komponistenverband leitete, behinderte unter Berufung auf den Kampf gegen den Formalismus und

³⁸ Ebd., S. 216.

³⁹ XXII s'ezd Kommunističeskoj partii Sovetskogo Sojuza. 17–31 oktjabrja 1961 goda. Stenografičeskij očet. Bd. 2. Moskau 1962, S. 525.

Avantgardismus die Karriere von Edison Denissow, Alfred Schnittke und anderen Künstlern.

Dabei wurde der Begriff „Formalismus“ bereits seit den 1930er Jahren, als er erstmals der sowjetischen Kunst und letztlich dem Sozialistischen Realismus entgegengesetzt wurde, immer schwammiger. Während er sich in den 1920er Jahren noch unmittelbar auf die Literaturwissenschaft bezog, wurde er in späteren Diskussionen ohne jede konzeptuelle Verankerung einfach als Marker des Andersseins verwendet. Die sowjetische Sprache war trotz aller Versuche, sich vom Erbe des Stalinismus zu befreien, zu eng mit diesem verbunden. Der Sprachduktus, der sich noch vor dem Zweiten Weltkrieg herausgebildet hatte, bestand somit auch nach Stalins Tod fort. In der spätsowjetischen Gesellschaft, die insbesondere in der „Zeit der Stagnation“ vor allem auf Stabilität ausgerichtet war, wären die Zerstörung der alten Sprachkonvention und die Ausarbeitung einer neuen zu riskant gewesen. Deshalb stellte der Formalismus in den 1960er und 1970er Jahren ebenso eine abstrakte Abweichung dar wie Mitte der 1930er Jahre.

Dem dekadenten Formalismus und der bourgeoisen Massenkunst mit ihrer demoralisierenden Wirkung auf die Jugend sollte der bewährte Sozialistische Realismus entgegengesetzt werden: „In der Kunst des Sozialistischen Realismus, die auf den Grundsätzen der Volksverbundenheit und Parteilichkeit beruht, verbindet sich kühner Neuerungsgeist mit der Nutzung und Weiterentwicklung aller fortschrittlichen Traditionen der Weltkultur.“⁴⁰ „Das Leben selbst, die lebendige Praxis unserer Kunst, zeugt von dem revolutionären, innovativen Charakter der Methode des Sozialistischen Realismus. Durch sie sind große Werke in allen Kunstgattungen entstanden, die unsterbliche sowjetische Klassik in Literatur, Musik, Theater, Kino, Malerei.“⁴¹ Es ist durchaus möglich, dass sich die Leiter der Künstlerverbände und die Parteifunktionäre an den Sozialistischen Realismus gewöhnt hatten, der bereits seit Jahrzehnten getreulich als grundlegender Stil der sowjetischen Kunst diente. Im Unterschied zu innovativen Experimenten barg er nichts Unerwartetes und Überraschendes. Der Sozialistische Realismus stellte sowohl für die Künstler als auch für die Staatsmacht die Stabilität und Nachvollziehbarkeit des künstlerischen Prozesses sicher. Dies war Teil des „Big Deal“ in der Kultur. Zwischen den loyalen Künstlern und der sowjetischen Staatsmacht gab es keine stilistischen Divergenzen.

War der Sozialistische Realismus die Ausdrucksform der sowjetischen Kultur, so waren die Prinzipien der Parteilichkeit und der Volksverbundenheit die beiden Säulen, auf die sie sich stützte. Die Parteiführung erklärte weiterhin, dass sie gegen eine Kontrolle des künstlerischen Arbeitsprozesses sei, sofern sich dieser im Rahmen des Zulässigen bewege und nicht zu einem Instrument der antisowjetischen Propaganda werde: „Die Partei ist gegen bürokratische Gängelung und willkürliche Entscheidungen in Fragen der Kunst und der Literatur. Zugleich las-

⁴⁰ XXII s'ezd (wie Anm. 26), S. 327.

⁴¹ XXIII s'ezd Kommunističeskoj partii Sovetskogo Sojuza. 29 marta–8 aprlja 1966 goda. Stenografičeskij otčet. Bd. 2. Moskau 1966, S. 134.

sen wir uns unumstößlich vom Grundsatz der Parteilichkeit der Kunst, des Klassenstandpunkts bei der Bewertung aller Vorgänge auf dem Gebiet der Kultur, leiten.“⁴² Dabei waren die Kriterien, die darüber entschieden, ob ein Künstler noch im Rahmen der parteikonformen Kunst nach neuen Formen suchte oder bereits als Formalist oder Avantgardist zu gelten habe, sehr vage. Es war schwer, klare Merkmale für eine partei- und volksverbundene Kunst zu definieren, aber die Künstler mussten sich gleichwohl an diese halten.

Ein Kriterium der Parteilichkeit war die Erkenntnis des Zusammenhangs zwischen Kultur und Ideologie. Von sowjetischen Kulturschaffenden wurde erwartet, dass sie die Ideale der kommunistischen Doktrin bewusst und offen künstlerisch umsetzten. Die bourgeoise Kunst, so glaubte man, verberge hinter dem vorgebliehen Anspruch auf Universalität eine ihr innewohnende ideologische Komponente – auch dann, wenn diese ihrem Schöpfer gar nicht bewusst sei. Der sowjetische Schriftsteller sollte daher nicht nur „Dichter“, sondern auch „Staatsbürger“ sein.

Die Partei erblickte ihre Aufgabe nicht darin, Künstler in einen bestimmten Rahmen zu zwingen. Vielmehr sollten idealerweise nur solche Kulturschaffenden aufgezogen und ausgebildet werden, die von den korrekten ideologischen Einstellungen durchdrungen waren. Diese hatten dann die richtige marxistisch-leninistische Weltanschauung herauszuarbeiten. Man glaubte, dass eine einwandfreie ideologische Haltung in Verbindung mit Begabung zur Schaffung genuiner kultureller Werke führe: „Natürlich ist die Begabung in der Kunst wie das Korn, ohne das keine Ähre wachsen kann. Aber die Ideologie des Künstlers, seine parteiliche Weltanschauung, seine feste Verbundenheit mit dem Volk – das sind die Sonne, die Luft und das Wasser. Wenn sie nicht in Fülle vorhanden sind, stirbt der Samen ab, kaum dass er den ersten Keim hervorgebracht hat, oder er gerät verkümmert und mangelhaft.“⁴³ Das Prinzip der Parteilichkeit in der Kultur, ein Erbe aus den Werken der Klassiker des Marxismus-Leninismus, hing auch mit einem weiteren – für das Sowjetsystem heiklen – Problem zusammen: der Redefreiheit. Die Sowjetunion stellte sich als das Land der wahren Demokratie dar. Folglich mussten Sowjetbürger mehr Rechte und Freiheiten haben als die Bewohner der kapitalistischen Länder – und zwar nicht imaginäre, sondern echte. Artikel 125 der Verfassung der UdSSR von 1936 garantierte die Rede- und Pressefreiheit. Während jedoch vor den 1960er Jahren die Existenz einer Zensur in der Sowjetunion eingeräumt und unter anderem in der Großen Sowjetischen Enzyklopädie von 1957 thematisiert wurde, stritt man später die staatliche Kontrolle des Wortes ab und erwähnte die Zensur in den folgenden Auflagen der Enzyklopädie nicht mehr. Der Sekretär der Leitung des Schriftstellerverbands der UdSSR, Georgi Markow, erklärte, dass für Schriftsteller vollständige Redefreiheit bestehe, aber nur, wenn ihr Herz und ihre Arbeit der Partei und dem Volk gehörten.⁴⁴ Und Michail Scholochow brachte massive Kritik gegen Ernst Fischer vor, den er beschuldigte, die

⁴² XXIII s"ezd (wie Anm. 27), S. 82.

⁴³ Ebd., S. 497.

⁴⁴ Ebd., S. 492.

sowjetische Kunst von der Parteilichkeit und dem Dienst an der Gesellschaft entbinden zu wollen.⁴⁵ Die Freiheit der künstlerischen Arbeit und die Redefreiheit waren somit unmittelbar vom politischen Standpunkt des Künstlers abhängig, der sich freiwillig in das Prokrustesbett der sowjetischen Ideologie zwingen musste. So führte etwa Nikita Chruschtschow 1957 in seiner Rede „Für eine enge Verbindung der Literatur und Kunst mit dem Leben des Volkes“ Beispiele für Werke an, die zwei konträre Pole besetzten. Dies waren auf der einen Seite Wladimir Dudinzews Roman „Nicht vom Brot allein“ und auf der anderen Seite der Spielfilm „Die Kuban-Kosaken“. Dudinzews Roman galt als „verleumderisch“, weil der Autor – bei all seinen künstlerischen Verdiensten – absichtlich die Realität verzerrte. Der Film wiederum verfälschte gleichfalls die Wirklichkeit, indem er sie zu idealisiert darstellte. Die sowjetische Kultur stand somit zur sowjetischen Wirklichkeit in komplexen kausalen Beziehungen. Die Kultur sollte die Wirklichkeit einerseits wie ein Spiegel reflektieren und sie andererseits selbst schaffen mittels eines Diskurses über Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.

Während die Idee der Parteilichkeit der sowjetischen Kultur nicht infrage gestellt werden durfte, weil sie mit dem Fundament der gesamten sowjetischen Ideologie zusammenhing, wurde der zweite Grundsatz – die Volksverbundenheit der Kultur – lebhaft diskutiert. Die Kultur in der UdSSR gehörte der sozialistischen Ideologie zufolge – wie alles andere auch – dem Volk; und das Volk sollte ihre Früchte genießen. Deshalb war der Zugang zur kulturellen Sphäre wichtig für die Entwicklung der sowjetischen Gesellschaft. Das lieferte ein weiteres Argument im Kalten Krieg: Im Westen sei die wahre Kunst den Massen nicht zugänglich, in der Sowjetunion hingegen steige die Zahl der Kinos, Bibliotheken, Theatergruppen et cetera stetig an.

Trotz des herrschenden dialektischen Materialismus wurde das Wesen der sowjetischen Kunst keinesfalls nur auf die Erhöhung der quantitativen Indikatoren reduziert, die in qualitative Merkmale umschlagen sollten. Die Parteiführer hoben nicht nur die besseren Zugangsmöglichkeiten zur Kunst hervor, sondern auch den Unterschied zwischen der Kunst des Sozialismus und der des Kapitalismus als solcher. Da die Kunst direkt an die sozioökonomische Struktur gebunden sei, trete sie im Kapitalismus als eine Form der Herrschaft in Erscheinung. Auf Rednertribünen und Zeitungsseiten entlarvte man gern die westliche Massenkultur und stellte sie als Instrument zur Gehirnwäsche der Massen dar. Man glaubte, dass die westliche Kunst, die an die niedersten menschlichen Instinkte appelliere, nicht in der Lage sei, dem Menschen Orientierung im Leben zu geben, sondern bloß Gewalt, Sex, Profitgier und ähnliche Leidenschaften in ihm wecken könne. Die Vorbilder der Hochkultur, die die Persönlichkeit positiv beeinflussen, seien dort entweder nur den Vertretern der herrschenden Klasse zugänglich, oder sie fänden in der westlichen Welt überhaupt keinen Platz. In der UdSSR dagegen werde die Kluft zwischen der Massen- und der Elitenkultur überwunden. Die gesamte sowjetische Kultur sei – im Unterschied zur nicht sow-

⁴⁵ XXIV s⁹ezd (wie Anm. 28), S. 430.

jetischen oder antisowjetischen – genuin, das heißt: Sie täusche den Menschen nicht, sondern bringe ihn voran.

Das III. Programm der KPdSU sah vor, dass auf dem Weg in die „lichte Zukunft“ die Kluft zwischen Stadt und Land überwunden werde. Dafür sollte auch den Arbeitern in der Landwirtschaft voller Zugang zur sowjetischen Kultur und zur Weltkultur ermöglicht werden. „Wir haben die reale Chance, die Zahl der Kinokinos nicht wie ursprünglich vorgesehen erst zum Ende des Siebenjahresplans, sondern bereits 1963 auf 118 000–120 000 zu erhöhen. Allein in der Zeit von 1956 bis 1961 sind im Land etwa dreitausend Theater mit 1,1 Millionen Sitzplätzen gebaut worden.“⁴⁶

Die Ausweitung des Netzes kultureller Einrichtungen sorgte für steigende Zuschauerzahlen. Ein wichtiges Anliegen der KPdSU war es jedoch, dass die Bürger die Kultur nicht nur passiv aufnahmen, sondern aktiv an ihr mitwirkten. Deshalb wurde die Amateurkunst umfassend gefördert und unterstützt. Kulturministerin Jekaterina Furzewa betonte in ihrem Vortrag auf dem Parteitag von 1966: „Allein in den letzten Jahren sind Hunderte von Volkskonservatorien und Opernstudios, Ballettkollektiven, Theatern, Zirkussen und Volkstanz-Ensembles entstanden. Rund 10 Millionen Menschen beteiligen sich an der künstlerischen Laientätigkeit. Die künstlerische Betätigung des Volkes ist eine unerschöpfliche Quelle der Weiterentwicklung unserer Kultur und Kunst. Dies wird eindrucksvoll durch die aktuelle unionsweite Leistungsschau der bildenden Künste belegt, an der 200 000 Laienkünstler teilnahmen, die über 500 000 Werke aus den Bereichen Malerei, Grafik, Bildhauerei und Kunsthandwerk zeigten.“⁴⁷ Nach Auffassung der Parteitagsdelegierten würde in Zukunft nicht nur die Kluft zwischen Stadt und Land überwunden werden – auch die Grenze zwischen professioneller Kunst und Laienkunst würde sich auf dem Weg zum Kommunismus nach und nach auflösen. Zwar bestand die Aufteilung für die nähere Zukunft gleichwohl weiter, aber der professionelle Bereich und der Amateurbereich sollten sich gegenseitig ergänzen: „In der künstlerischen Arbeit der professionellen Kollektive und herausragenden Meister wird die Laienkunst auch künftig die Vorbilder finden, denen sie nacheifern sollte. Die Volkskunst ihrerseits wird als unerschöpfliche Quelle dienen, welche die professionelle Literatur und Kunst bereichert und aufblühen lässt.“⁴⁸ Die laienkünstlerische Betätigung war Teil der Maßnahmen zur Heranbildung des sowjetischen Subjekts. Dies war eine sanfte Form der Einflussnahme, bei der ideologische Erziehung auf indirekte Weise stattfand. Indem die Laienkollektive den Vorbildern der „echten sowjetischen Kunst“ folgten, stellten sie sich in den Kontext dieser Werke. Die Grundsätze der Parteilichkeit und der Volksverbundenheit flossen in diesem Fall ineinander. In der Laienkunst ging es bei jedem Lied, jedem Tanz und jedem Bild nicht so sehr um den künstlerischen Wert, sondern eher um die Zugehörigkeit zu einer komplexen Kulturlandschaft.

⁴⁶ XXII s'ezd (wie Anm. 23), S. 387.

⁴⁷ XXIII s'ezd (wie Anm. 41), S. 129.

⁴⁸ XXII s'ezd (wie Anm. 23), S. 223.

Auf den Parteitagen war ständig die Rede vom niedrigen Niveau der kulturellen Werke und der Dominanz der Quantität gegenüber der Qualität. Auf dem XXII. Parteitag übte Michail Scholochow deswegen sogar Kritik an der Kulturministerin Jekaterina Furzewa: „Ich bin kein Minister und habe keinerlei diplomatische Fähigkeiten. Deshalb möchte ich mit Jekaterina Alexejewna geradeheraus reden, ohne etwas zu verschweigen. Schön, Sie haben gesagt, dass von 1 114 sowjetischen Stücken, die in unseren Theatern aufgeführt wurden, 780 aktuellen Themen gewidmet sind. Sie haben auch ausgerechnet, dass das über 70 Prozent sind. Da möchte ich Sie fragen: Wie viel dieser siebzig Prozent werden auf den Bühnen überdauern? Lassen wir die Prozente einmal weg und gehen zu absoluten Zahlen über. Mit etwas Glück bleiben von den 780 Stücken vielleicht zwei oder drei Dutzend übrig, oder auch weniger. (Beifall.) Und die nächste Frage: Wie viele dieser zwei oder drei Dutzend Stücke werden den Zuschauern in Erinnerung bleiben? Ich mache hier gar nicht erst hochtrabende Worte, nach dem Motto: Was wird einen unauslöschlichen Eindruck in der Seele hinterlassen? Ich frage einfach nur: Wie viele Stücke werden in Erinnerung bleiben und die Zuschauer zum Nachdenken bringen? Noch weniger! Für die schöpferische Impotenz der Dramatiker müssen die armen Zuschauer den Preis zahlen. Das ist das Elend! Zahlen und Prozente sind tückisch, Genossin Furzewa, man kommt damit schnell in die Bredouille.“⁴⁹ Einerseits wurde das Problem des niedrigen Niveaus der Kultur für das Volk mit den Ergebnissen der „Kulturrevolution“ erklärt, welche die Ansprüche der sowjetischen Zuschauer und Leser gehoben habe: Diese gäben sich nicht mehr mit dem zufrieden, was gerade da sei, sondern bewerteten mit wachem Blick die Arbeit der Autoren. Andererseits führte man dieses Problem auf die Persönlichkeit der Schriftsteller zurück. Aus den Parteitagsbeiträgen wird deutlich, dass nach Ansicht der Redner viele Autoren zu weit vom Volk entfernt waren. Auch wenn diese sich an das Prinzip der Parteilichkeit hielten, wurde seitens der Parteitagsdelegierten die Volksverbundenheit vieler Werke offen infrage gestellt. So wurde etwa bemängelt, dass von 2 700 Schriftstellern der RSFSR 1 700 in Moskau und Leningrad sowie ein großer Teil der anderen in den Bezirksstädten leben würden – nur sehr wenige seien auf dem Land ansässig. Kritiker spotteten über die jungen Autoren, denen jedes Mittel recht sei, um in die Hauptstädte zu kommen, und die sich damit vom Volk entfernten und ihre Identität verlören. Man kritisierte Schriftsteller, die über Dinge schrieben, von denen sie wenig verstünden. Die Absonderung der Autoren vom realen Leben wurde als eines der größten Probleme der sowjetischen Literatur angesehen. Ein Autor solle sein Thema sehr gut kennen, statt oberflächlich heranzugehen und mittelmäßige Werke zu produzieren. Es wurde beklagt, dass Schriftsteller auf der Jagd nach Aktualität und Parteilichkeit eine Idee aus einem Leitartikel oder Parteibeschluss nehmen und sie bloß künstlerisch dekorieren würden. Das sei so, wie wenn das Plansoll für Butterlieferungen durch den Ankauf von Butter im Laden erfüllt werde: Das Ergebnis sei zwar formal erreicht, es gebe aber keinerlei

⁴⁹ XXII s²ezd (wie Anm. 39), S. 172f.

Nutzen.⁵⁰ Der sowjetische Schriftsteller müsse seine Inspiration aus der Arbeit schöpfen. Die Werke von Autoren, die „vom Pflug her“ kamen, wurden deshalb nachdrücklich begrüßt.

Zusammenfassend lässt sich festhalten: In der marxistischen Tradition war der Kultur von Anfang an eine eindeutige Rolle zugewiesen – sie sollte die Ideologie widerspiegeln. Nach der Machtübernahme der Bolschewiki und einer kurzen experimentellen Phase der neuen proletarischen Kultur schloss die Parteiführung mit der schöpferischen Intelligenz einen „Big Deal“ zur gegenseitigen Unterstützung. Es wurden Spielregeln festgelegt, wie die Befolgung des Sozialistischen Realismus und Formen der Belohnung für die Loyalität zum Regime. Auf den vier hier analysierten Parteitagen wurde „Kultur“ als Indikator der progressiven Entwicklung der UdSSR thematisiert. Die Erfolge der sowjetischen Kunst sollten die Überlegenheit des Sozialismus gegenüber dem Kapitalismus demonstrieren. Besonders deutlich wurde dies im Zusammenhang mit der Verabschiedung des III. Programms der KPdSU und in der Notwendigkeit, neue gesellschaftliche Beziehungen auszubilden und den „neuen Menschen der lichten Zukunft“ zu erziehen. Deshalb gab es auf dem XXII. Parteitag besonders viele Reden, die auf das Thema „Kultur“ Bezug nahmen. „Kultur“ wurde als Teil des ideologischen Feldes gesehen. Dies führte dazu, dass die Parteitagsdelegierten sich in ihren Beiträgen nicht auf die Unterstützung der sowjetischen Kultur beschränkten, sondern auch die antisowjetische Kultur verurteilten. Waren die Hauptgegner in der Stalin-Ära die „Volksfeinde“, „Spione“ und „Schädlinge“, so traten in der spätsowjetischen Zeit die „Andersdenkenden“ in den Vordergrund, denen vorgeworfen wurde, die monolithische Einheit der sowjetischen Kultur und des Sowjetvolkes infrage zu stellen. Obgleich „Kultur“ in der Parteitagsrhetorik einen wichtigen Platz einnahm, kann man feststellen, dass es keine klaren Konzeptionen für die Entwicklung auf diesem Gebiet gab. Zwei gegenläufige Tendenzen kollidierten miteinander. Einerseits musste sichergestellt werden, dass die Kultur unter Kontrolle und damit lenkbar blieb. Andererseits brauchte man künstlerisch anspruchsvolle Werke – sowohl für den Bedarf im eigenen Land als auch, um sie der internationalen Gemeinschaft zu präsentieren. Ungeachtet einzelner kultureller Spitzenleistungen gaben die Bemühungen der Parteiführung, Stabilität und Berechenbarkeit zu erhalten, den Ausschlag dafür, dass letztlich die Vertreter einer „konservativen“ Kulturpolitik siegten. Dies wiederum führte dazu, dass man auf quantitative Effekte setzte, etwa durch die massenhafte Gründung von Laienkollektiven, was der qualitativen Entwicklung der sowjetischen Kultur zum Nachteil gereichte.

Abstract

The article analyses the speeches devoted to the arts at the Congress of the CPSU in the 1960s and 1970s. The party's rhetoric is seen as a reflection of the processes

⁵⁰ Ebd., S. 533.

shaping literary corporation as well as confrontation between “liberals” and “conservatives”, and as a response to the respond to unforeseen developments. It argues that art was closely connected to ideology and was also perceived as a tool of political influence. The creative process had to be subordinated to ideological purposes. In exchange for their loyalty artists would receive party patronage.

Igor Narskij

Hat die Partei das Volk tanzen gelehrt?

Kulturpolitik und Amateurtanz in der UdSSR

„Es gibt keine Formen von Wissenschaft und Kunst, die nicht mit den großen Ideen des Kommunismus und der unendlich vielfältigen Arbeit am Aufbau der kommunistischen Wirtschaft verbunden sind.“¹

Anlass zur Sorge

„[J]eder der versucht, seine wohlbedachten Gedanken niederzuschreiben“, so Alfred Schütz, einer der wichtigsten Vertreter der modernen Wissenssoziologie, „wird feststellen, dass neue thematische Relevanzen zu Tage kommen, während er schreibt, die Gedanken gliedert und ausarbeitet. Das Ergebnis ist dann, dass das fertige Produkt notwendig anders aussieht, als der Entwurf. Es ist ein allgemeines Prinzip der Theorie des Handelns, dass die Handlung, nachdem sie ausgeführt wurde, sich von dem just entworfenen Handeln unterscheidet.“² Ebendiese radikale Diskrepanz zwischen Entwurf und (vorläufigem) Ergebnis ist der Grund dafür, dass der vorliegende Text mit einem Fragezeichen im Titel erscheint. Im Herbst 2014 kam ich ins Historische Kolleg nach München mit der Absicht, ein Buchmanuskript auf Deutsch zu verfassen. Der erste Teil sollte heißen „Wie der Parteistaat das Volk tanzen lehrte“. Ich schrieb jedoch einen russischen Text, in dem der Begriff „Parteistaat“ durch „Partei“ ersetzt wurde. Während der ursprüngliche Umfang beibehalten wurde, stieg die Anzahl der Abschnitte von zunächst geplanten 8 auf 40 an. Die Themen „professionelle Choreografie“ und „Amateurchoreografie“ nahmen letztlich nicht mehr als ein Fünftel des Inhalts ein. Entspricht also der Inhalt nicht (mehr) dem Titel? Ist meine Untersuchung in eine Sackgasse geraten? Hat sie ein Fiasko erlitten? Diese Fragen, die meine Besorgnis über den Gang und den möglichen Ausgang des Forschungsprozesses widerspie-

¹ Beschluss des VIII. Parteitags der RKP (b) „Über die politische Propaganda und die Kultur- und Bildungsarbeit auf dem Land“ vom März 1919: Institut marksizma-leniniyma pri CK KpSS (Hg.): KPSS v rezolucijach s'ezdov, konferencij i plenumov CK. Bd. 2. Moskau 1983, S. 113. Der vorliegende Beitrag wurde von Anselm Bühling, dem ich an dieser Stelle ganz herzlich danken möchte, aus dem Russischen ins Deutsche übersetzt. Von ihm stammen auch – sofern nicht anders angegeben – die Übersetzungen der russischen Zitate.

² Alfred Schütz: Das Problem der Relevanz. Frankfurt a. M. 1982, S. 154.

geln, haben den nachstehenden Text zwar beeinflusst, sind jedoch für die Problemstellung nicht maßgeblich. Die Fragen, um die es mir hier geht, sind folgende: Lässt sich die bolschewistische Kulturpolitik in Bezug auf den Amateurtanz als Lernprozess beschreiben? Und kann die Verwendung des Begriffs „Lernprozess“ uns dabei helfen, diese Kulturpolitik besser zu verstehen, den Kreis ihrer Teilnehmer zu charakterisieren sowie ihre Motive und Intentionen zu durchdringen?

Hat die Partei das Volk tanzen gelehrt? Natürlich nicht. Das Bild von der Partei, die das Volk die Tanzkunst lehrt, reizt zum Lachen, weil es so abwegig wirkt. Man kann sich die Bolschewiki mit ihren missionarischen Ambitionen und grandiosen Plänen nur schwer als penible und akribische Tanzmeister oder als listige „Spilleute“, die mit ihren Tanzbären von Jahrmarkt zu Jahrmarkt ziehen, vorstellen. Als ich mit der Arbeit an diesem Projekt begann, ging ich von der Hypothese aus, dass die Kommunistische Partei am Aufbau und der Förderung der Laienkunst in der UdSSR unmittelbar und führend beteiligt war. Ich fand jedoch keine Dokumente, die diese Hypothese bestätigten. Der bilderbogenhafte Name meines Projekts entstand wohl unter dem Einfluss des Titels einer der Abschnitte in Sheila Fitzpatrick's Studie „Stalin's Peasants“.³ Im Kapitel „How the Mice Buried the Cat“ („Wie die Mäuse den Kater begruben“) greift die Autorin auf den gleichnamigen russischen Bilderbogen (*Lubok*) zurück, um zu beschreiben, wie die Kolchosbauern den Großen Terror nutzten, um mit den Organisatoren und Leitern der verhassten Kolchosen abzurechnen, indem sie diese als „Volksfeinde“ denunzierten. Es hat jedoch wenig Sinn, sich stur zu stellen und allein deshalb an dem Titel festzuhalten, um sich im Glanz von Sheila Fitzpatrick zu sonnen. Denn die Kolchosbauern beteiligten sich ja unmittelbar am Massenterror gegen die Partei- und Sowjetfunktionäre. Direkte Eingriffe der Partei auf dem Gebiet der (Massen-)Choreografie kann man hingegen an den Fingern einer Hand abzählen. Meist handelte es sich dabei um persönliche Beurteilungen der (Tanz-)Kunst durch einzelne Parteiführer.

Während der Arbeit an dem Projekt stellte sich heraus, dass

- die Behörden die Amateurkunst in der UdSSR nicht immer und nicht in jeder Hinsicht so unmittelbar und rigide kontrollierten, wie ich angenommen hatte;
- den Leitern und Teilnehmern der Laienkunst eine recht geräumige Nische für den Selbstausdruck blieb;
- die sowjetischen „Volks“-Tänze ein eigenes, riesiges, begeistertes Publikum hatten und deshalb der Folklore zugerechnet werden können;
- die Amateurtänzer wie auch die Teilnehmer anderer Laienkunstgenres – von Musik bis Fotografie – die vom Staat organisierte, betreute und kontrollierte Amateurkunst erfolgreich privatisierten.

Ich habe mich jedoch dafür entschieden, den ursprünglichen Titel gleichwohl beizubehalten und die Kulturpolitik selbst als Lernprozess zu interpretieren. Im Nachfolgenden möchte ich meine Argumente darlegen.

³ Sheila Fitzpatrick: *Stalin's Peasants. Resistance and Survival in the Russian Village after Collectivization*. Oxford 1994.

Fehlerberichtigung

Zu jedem Lernprozess gehören bekanntlich ein Lehrer, der darauf brennt oder dazu berufen ist, Kenntnisse zu vermitteln, ein Schüler, der bereit ist, diese aufzunehmen, sowie der Lernstoff selbst, den der Lehrende an den Lernenden weitergibt. Wenn bei der Aneignung des Stoffs Schwierigkeiten auftreten, beginnt, wie wir alle wissen, die Arbeit an den Fehlern. Sie ist ein untrügliches Merkmal des Lernprozesses.

Einige bolschewistische Führer hatten ihre eigene Meinung zur Tanzkunst in der UdSSR und hielten mit dieser nicht hinter dem Berg. Es war ihnen ganz im Gegenteil wichtig, sie zu Gehör zu bringen.

„Die Genossen Stalin und Woroschilow haben sehr viele Korrekturen an unseren Tänzen vorgenommen und mit allem aufgeräumt, was daran unnötig, pseudo-volkstümlich und pseudo-rotarmistisch war“, schrieb etwa Alexander Alexandrow, der Gründer und Leiter des Rotbanner-Gesangs- und Tanzensembles.⁴ Angeblich legte Woroschilow ihm nach einem Regierungskonzert dar, was Stalin an dem von der Tanzgruppe aufgeführten russischen Volkstanz nicht gefallen hatte. Stalins Unmut war von artistischen Finessen erregt worden, die „den Volkstanz in einen akrobatischen Tanz verwandelt“ hätten. Bei einer anderen Nummer wurden diese Finessen – angeblich auf Anweisung des „Führers der Völker“ – durch einen Volkstanz der Kavalleristen mit Dolchen ersetzt,⁵ ein gängiges Motiv der sowjetischen „Volks“-Choreografie, welches das Publikum auf professionellen und Amateur-Bühnen bis zum Zerfall der UdSSR und darüber hinaus zu Gesicht bekam. Diese Details zu Stalins choreografischen Vorlieben wurden anlässlich seines sechzigsten Geburtstags mit seiner Zustimmung veröffentlicht. Man kann also davon ausgehen, dass es ihm wichtig war, seine Meinung zu verbreiten, um ein „Signal“ an die sowjetische Choreografie zu senden. Und genau das geschah auch: Die Bemerkungen des „Führers der Völker“ wurden zur Handlungsanweisung für die Choreografen. Diese verzichteten für lange Zeit auf darstellerische Virtuosität, weil jene als Manifestation bürgerlicher Dekadenz und schlechten Geschmacks galt.

Ein Dritteljahrhundert später, auf einer Ausstellung Moskauer Künstler im Dezember 1962, sollte sich Nikita Chruschtschow, der bei Stalins nächtlichen Festgelagen auf Anweisung des „Hausherrn“ schon einmal *Hopak*⁶ tanzte, wie folgt über moderne westliche Tänze äußern: „Diese Tänze sind doch unanständig. Sie sagen, dass das was Neues ist. Ist es doch gar nicht, das stammt von den Negern. Schauen Sie sich die Negertänze an und dann die amerikanischen an – die kreisen

⁴ Aleksandr V. Aleksandrov: Naš Krasnoarmejskij ansambl'. In: Zvezda (1938) 1, S. 110f., zitiert nach Jurij I. Slonimskij: Sovetskij balet. Materialy k istorii sovetskogo baletnogo teatra. Moskau/Leningrad 1950, S. 167. Vgl. auch Ariadna L. Sokol'skaja: Tanceval'naja samodejatel'nost'. In: Samodejatel'noe chudožestvennoe tvorčestvo v SSSR. Očerki istorii. 1930–1950 gg. St. Petersburg 2000, S. 99–146, hier: S. 103f.

⁵ Vgl. Stalin. K šestidesjatiletiju so dnja roždenija. Moskau 1940, S. 295f.; Slonimskij: Balet (wie Anm. 4), S. 159; Sokol'skaja: Tanceval'naja (wie Anm. 4), S. 104.

⁶ Ukrainischer Volkstanz (russisch auch: *Gopak*).

da doch mit einem bestimmten Körperteil. Und das sollen Tänze sein? Das hat doch nichts mit Tanzen zu tun! Weiß der Teufel, was das ist! Eine Frau namens Kogan – eine großartige Frau – sagte einmal, als sie diese Tänze sah: Ich bin ja schon 20 Jahre verheiratet, aber dass man das Foxtrott nennt, ist mir neu. (*Heiterkeit.*) Ich bitte die Frauen um Entschuldigung für diese Worte.“⁷

Die modernen Tänze empörten jedoch auch jene Bolschewiki, die in künstlerischen Fragen bewanderter waren, – etwa den Volkskommissar für Bildung, Anatoli Lunatscharski. Dieser gab 1927 in einem Interview auf die Frage „Haben Sie jemals die neuen amerikanischen Tänze Charleston und Black Bottom gesehen? Wenn ja, denken Sie nicht, dass sie einen gewissen Wert als unmittelbarer Ausdruck des Volksgeists haben?“ die Antwort: „Ich habe den Tanz Charleston gesehen und finde ihn höchst widerwärtig und schädlich.“⁸

Die Äußerungen Chruschtschows wie Lunatscharskis standen vollkommen im Einklang mit einer Tradition, die sich gleich nach der Machterlangung der Bolschewiki etabliert hatte: der Tradition des Kampfs gegen die Begeisterung der Jugend für „bourgeoise Tänzchen“ – Tänze aus Übersee wie Tango, Foxtrott oder Twostep, die Europa Anfang des 20. Jahrhunderts im Sturm erobert hatten.⁹ Seit dem Bürgerkrieg verfeimten und verfolgten Aktivisten des *Komsomol* die Anhänger westlicher Gesellschaftstänze als Verderber der sowjetischen Jugend. Diese Kampagne, die immer wieder abebbte und dann mit neuer Kraft wieder auflebte, dauerte über fünfzig Jahre lang an. In den 1950er Jahren fand die Kritik mit Twist und Shake neue Objekte. Auch sie wurden eifrig bekämpft. Dabei wurden Hüter der sowjetischen Kultur aus verschiedenen Alters- und Berufsgruppen herangezogen – von Komsomolzen bis zu Rentnern, von Fotojournalisten bis zu freiwilligen Milizhelfern.

Es wäre naiv, zu glauben, dass mit zunehmender Entfernung der sowjetischen Gesellschaft von der Stalin-Ära die Angriffslust bei der Bloßstellung „bourgeoiser“ Tänze nachgelassen hätte. Noch in der späten UdSSR konnte die Kritik einen Unterton der Entlarvung innerer Feinde annehmen: „[E]s ist kein Zufall, dass man Twist, Shake, Mackie¹⁰ nicht zu lernen braucht: Bis zur Raserei zucken, grimassieren und unansehnliche, vulgäre Übungen improvisieren – das kann jeder. Manche halten das für ein unschuldiges Vergnügen der Jugend. Wenn man aber tiefer darüber nachdenkt, dringt über diesen scheinbar harmlosen Kanal eine fremde Ideologie zu uns vor, mit Vorstellungen von Schönheit und vor allem von Moral und

⁷ Nikita Sergeevič Chruščev. *Dva cveta vremeni. Dokumenty iz ličnogo archiva N.S. Chruščeva*. Bd. 2. Moskau 2009, S. 523 (Hervorhebung im Original).

⁸ Aus den Antworten A. W. Lunatscharskis auf Fragen der amerikanischen Pressekorrespondentin Laura-Patrick Knickerbocker: A. W. Lunatscharskij: *Neisdannnye materialy*. In: *Literaturnoe nasledstvo* 82 (1970), S. 55, zitiert nach Ariadna L. Sokol'skaja: *Plastika i tanec v samodejatel'nom tvorčestve*. In: *Samodejatel'noe chudožestvennoe tvorčestvo v SSSR. Očerki istorii. 1917–1932 gg.* St. Petersburg 2000, S. 356–399, hier: S. 395.

⁹ Vgl. Sokol'skaja: *Plastika* (wie Anm. 8), S. 373f., S. 376.

¹⁰ Der Tanz „Mackie“ ist eine weniger bekannte Art Shake. Sein Name kommt von dem Gangster Mackie Messer, dessen Untaten in der Moritat am Anfang der „Dreigroschenoper“ von Bertolt Brecht geschildert werden. Im „New Dance“ gibt es eine Bewegung, die „Mackie Messer“ heißt.

Ethik, die der sowjetischen Gesellschaft wesensfremd sind. Einige ‚Popularisierer‘ der bourgeoisen Tanzproduktion bei uns verstehen das mitunter nicht.“¹¹

Ein negatives Programm für den Tanzunterricht – eine klare Definition choreografischen Fehlverhaltens – war also in der UdSSR vorhanden. Doch wie sah es mit einem Programm des positiven Wissens aus?

Das positive Programm

Man kann mit gutem Grund davon ausgehen, dass Stalin die Entwicklung von Bühnenversionen der Volkstänze in der UdSSR als Mittel betrachtete, um die Errungenschaften des Sozialismus im In- und Ausland zu demonstrieren. Dass er diese repräsentative Funktion der Laienkunst als sehr wichtig ansah, zeigt seine regelmäßige Anwesenheit bei den *Dekaden* („Zehntageschauen“) der Künste der Sowjetrepubliken, wo er manchmal in der entsprechenden Nationaltracht erschien. Der Glaube an das propagandistische Potenzial des „Volkskunstschaffens“ erklärt vermutlich auch, weshalb der „Führer der Völker“ dem zentralen Gesangs- und Tanzensemble der Roten Armee solche Aufmerksamkeit beimaß. Das Ensemble wurde 1937 auf die erste Auslandstournee geschickt – lange vor den Gastspielen des Allunionsensembles für Volkstanz der UdSSR unter Leitung von Igor Moissejew sowie des Bolschoitheaters in den „kapitalistischen“ Ländern Frankreich und Großbritannien 1955 und 1956. Die „Volks“-Kunst „sollte an der internationalen Diplomatie mitwirken und dem ausländischen Publikum mittels Gesang und Tanz ein neues, rosarot-optimistisches Bild des siegreichen Sozialismus vor Augen führen“.¹² Stalin war vermutlich davon überzeugt, dass die Sprache der „choreografischen Diplomatie“ einfach, verständlich und eindeutig sein müsse. Dabei wurde er von seinen eigenen, recht trivialen ästhetischen Vorlieben geleitet.

Der sowjetische Balletthistoriker Juri Slonimski, der in seiner Studie Äußerungen Alexander Alexandrows über die „unermüdliche Unterstützung und Hilfe der Partei und des Genossen Stalin persönlich“¹³ zusammengetragen hat, bewertete die Kritik an der choreografischen Technik so, wie er das im Spätstalinismus nur tun konnte, – als Ausdruck von Stalins gutem und volksnahem Geschmack, der den Choreografen als Leitstern dienen sollte: „Der Unterricht in gutem Geschmack reichte weit über die private, präzise Beobachtung hinaus. Unser Volk liebt deftige Scherze, lustige Drehungen bei Gesang und Tanz. Die Volkstänzer suchen einander mit immer vertrackteren Bewegungen zu überbieten. Aber sie überschreiten dabei nie ihre Schwelle – der Komiker wird nicht zum Narren und Faxenmacher, der flotte Tänzer nicht zum Akrobaten. Die tiefgründige Warnung

¹¹ V. Kudrjakov/A. Ljuter: Bal’nyj tanec i ego sud’ba. In: Kul’turno-prosvetitel’naja rabota (1971) 3, S. 45, zitiert nach Doma narodnogo tvorčestva Rossii. Retrospektiva i sovremennost’. Istoričeskie očerki. Moskau 2009, S. 27f.

¹² Sokol’skaja: Tanceval’naja (wie Anm. 4), S. 102.

¹³ Slonimskij: Balet (wie Anm. 4), S. 167.

Stalins wird den sowjetischen Ballettmeistern, die das Schaffen der Völker unseres Landes erschließen, jetzt und in Zukunft als Leitfaden dienen.“¹⁴

Auch Nikita Chruschtschow orientierte sich an seinem eigenen, recht konservativen und durchaus bürgerlichen Kunstgeschmack. Anfang der 1960er Jahre bekannte er öffentlich: „In Bezug auf Musik und Kunst habe ich auch heute noch die gleiche Ansicht wie Stalin.“¹⁵

Der Gerechtigkeit halber sei angemerkt, dass die persönliche Einmischung von Parteiführern in Fragen der Choreografie der Sache auch dienlich sein konnte. Ein Beispiel dafür ist die feste Haltung Anatoli Lunatscharskis, in der sich ein positives choreografisches Programm zeigte. Sie rettete das klassische russische Ballett in den 1920er Jahren vor den Ausschreitungen des *Proletkults*, der in der klassischen Choreografie ein Relikt der Vergangenheit sah, das rücksichtslos zerstört werden müsse.¹⁶

Es gibt die Ansicht, dass der Anstoß zur Entwicklung der sowjetischen Laienchoreografie in den 1930er Jahren aus rein taktischen und konjunkturbedingten Erwägungen der Bolschewiki heraus erfolgte, die zusätzliche Argumente benötigten, um ihre Erfolge zu demonstrieren. „Die Gründe für den ‚Aufstieg‘ des Tanzes“, so Ariadna Sokolskaja, „sind in der Diskrepanz zu suchen, die zwischen dem tatsächlichen Verlauf der Kollektivierung und dem Bild einer glücklichen, blühenden Großmacht bestand, das auf die Vorträge und Reden von Stalin, Molotow, Kaganowitsch und anderen Mitgliedern des stalinistischen Politbüros zurückging. Die rhetorische Propaganda hatte bekanntlich eine sehr starke hypnotische Wirkung. Dennoch musste sie ständig durch eine Reihe dauerhafter emotionaler Eindrücke optischer, akustischer, künstlerischer und ‚künstlerisch-dokumentarischer‘ Art ergänzt werden. Neben Film und Fotografie, die sich die ‚Methodik und Ästhetik der Inszenierung‘ schnell angeeignet hatten, erwiesen sich hier neue, herzerfrischende, lebensfrohe Lieder und Tänze als unschätzbar wertvoll in ihrer Auswirkung auf das Bewusstsein der Masse.“¹⁷

Ich hingegen sehe in der staatlich geförderten Weiterentwicklung der Massentanzkunst in der UdSSR ein Programm des „korrekten Tanzes“, das Teil eines groß angelegten Kulturprojekts war. Um dieses näher zu beschreiben, werde ich mich des wissenssoziologischen Begriffs des „Intellektuellen“, wie ihn Bernhard Giesen definiert hat, bedienen. „Intellektuelle“ stellen nach Giesen diskursive Gemeinschaften dar, die es als ihren Auftrag ansehen, eine kollektive Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu konstruieren, das heißt: kollektive National-, Klassen-, Geschlechts- und sonstige Identitäten zu produzieren.¹⁸ Ihr wichtigstes Ins-

¹⁴ Ebd., S. 159.

¹⁵ Nikita Sergeevič Chruščev (wie Anm. 7), S. 529.

¹⁶ Simon D. Dreyden (Hg.): Anatolij V. Lunačarskij o massovyh prazdnestvach, estrade, cirke. Moskau 1981, S. 301, zitiert nach Sokol'skaja: Plastika (wie Anm. 8), S. 398.

¹⁷ Sokol'skaja: Tanceval'naja (wie Anm. 4), S. 100f.

¹⁸ Vgl. Bernhard Giesen: Die Intellektuellen und die Nation. Bd. 1: Eine deutsche Achsenzeit. Frankfurt a. M. 1993; ders.: Die Intellektuellen und die Nation. Bd. 2: Kollektive Identität. Frankfurt a. M. 1999.

trument ist die Schaffung von Klassifikationen, Typisierungen und Hierarchien durch Zuschreibung kultureller Eigenschaften an bestimmte soziale Gruppen und Phänomene. Kennzeichnend für Intellektuelle ist, dass sie sich als Träger eines „sakralen“ Wissens wahrnehmen, das vehement gegen Kritik und Profanisierung verteidigt und zugleich verbreitet werden muss. Ihre eigene Identität bringt sowohl die Geschlossenheit der Gemeinschaft wie auch den missionarischen Eifer hervor, der in seiner extremen Form aggressive Praktiken der Aufzwingung des „heiligen“ Wissens zulässt. In einer wachsenden und komplexer werdenden Gesellschaft eröffnet die Zuschreibung kultureller Eigenschaften „die Grenzen für die Praxis von Eroberung, Mission und Pädagogik. [...] Wer der kulturellen Mission Widerstand leistet, ist nicht nur anders und unterlegen, sondern fehlgeleitet und *irgend*. Da er sich seiner eigenen wahren Identität nicht bewusst ist, muss er zur Not auch gegen seinen eigenen Willen bekehrt werden. Außenseiter werden hier als leere ‚natürliche‘ Objekte betrachtet, die erst durch kulturelle Bildung Identität und Subjektfähigkeit erlangen können.“¹⁹

Giesen wendet diese und eine Reihe weiterer – für uns weniger relevanter – Merkmale an, um die deutschen Intellektuellen des 19. Jahrhunderts zu beschreiben. Es scheint mir möglich, die Grenzen der intellektuellen Gemeinschaften über die politische Opposition des 19. Jahrhunderts hinaus zu erweitern und dieses Konzept zur Beschreibung der sowjetischen Partei- und Staatselite zu nutzen. Für das 20. Jahrhundert scheint eine solche Ausweitung deshalb gerechtfertigt, weil die erste Generation der kommunistischen Elite (die in den 1870er bis 1890er Jahren Geborenen, keinesfalls jedoch die „Klasse der ’38er“²⁰) aus der radikalen politischen Opposition des Zarenreichs hervorging. Sie brachte in die offizielle sowjetische Politik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts den zivilisatorischen Eifer („Kulturrevolution“), den Habitus der Selbstisolierung (das Bild der belagerten Festung) und eine Reihe weiterer Züge ein, die nach Giesen kennzeichnend für „Intellektuelle“ sind.

Die Kunst des Historikers besteht jedoch im Unterscheiden. Die sowjetischen Kommunisten hatten ihre eigene Spezifik. Für sie diente die Vorstellung der russischen Rückständigkeit als Ausgangspunkt, um ihren historischen Auftrag zu legitimieren. „Die Marxisten und Narodniki gingen ebenso wie die klassischen Liberalen oder Konservativen von der Voraussetzung aus, dass Russland ein rückständiges Land sei. Mit dieser Feststellung begann der Streit um die Frage: ‚Was tun?‘ mit der für alle offensichtlichen Rückständigkeit?“²¹ Die historische Substanz der Kontroverse „Rückständigkeit versus Fortschritt“ fand man im Gegensatz „Russland versus Europa“. Dieser Umstand unterscheidet die russischen Intellektuellen

¹⁹ Giesen: Intellektuellen. Bd. 2 (wie Anm. 18), S. 60–62 (Hervorhebung im Original).

²⁰ Ausführlich zur „Klasse der ’38er“ in der sowjetischen Elite, nämlich zu der Breschnew-Generation, die die im Großen Terror frei gewordenen Stellen in der Nomenklatura besetzte, vgl. Manfred Hildermeier: Geschichte der Sowjetunion 1917–1991. Entstehung und Niedergang des ersten sozialistischen Staates. München 1998, S. 841–847.

²¹ Janis Kotsonis: Making Peasants Backward. Agricultural Cooperatives and the Agrarian Question in Russia, 1861–1914. New York 1999, S. 5 (Hervorhebung im Original).

grundsätzlich von ihren europäischen – beispielsweise deutschen – Kollegen, die vielmehr von dem von ihnen konstruierten Konzept der „Kulturnation“ ausgingen. Die sowjetischen Kommunisten sahen es ebenso wie die russischen Intellektuellen des 19. Jahrhunderts als ihren primären Auftrag an, die „Rückständigkeit“ zu überwinden und „Kultiviertheit“ als wichtigstes Instrument zur Entwicklung der Persönlichkeit in Russland zu verbreiten.

Während das traditionelle Dorf und damit auch die ländlichen Kulturtraditionen liquidiert wurden, eignete sich der „wiedererfundene“ und auf die städtische Bühne gebrachte „Volkstanz“ optimal für das Projekt des „Sowjetischen“ – für die Suche nach einer neuen sowjetischen Identität, die Ausbildung eines lebensbejahenden emotionalen „Fundus“, die Sondierung neuer Trägerstrukturen für das kollektive Gedächtnis. Dieser Prozess war durch Ereignisse begleitet, die auf den ersten Blick sehr unterschiedlich waren. Dazu zählen etwa der Beschluss der Kommunistischen Partei „Über den Umbau der literarisch-künstlerischen Organisationen“ im April 1932 und die Propagierung des Sozialistischen Realismus, ferner die Erste Allunionsolympiade der Laienkunst 1932, die Allunionsversammlung der Klubs 1933, die erste sowjetische Musikfilmkomödie „Wesjolyje rebjata“ („Lustige Burschen“) 1934 sowie die Einführung des Geschichtsunterrichts an den Schulen.²²

Verschiedene Etappen der Politik im Bereich „Laientanz“

Die Kulturpolitik in der UdSSR erfuhr mehrere scharfe Umschwünge, die mit radikalen Lehrplanreformen verglichen werden können. Was sich die gesamte Sowjetzeit über nicht änderte, war die Überzeugung von der führenden Rolle der Partei und ihrem alleinigen Recht, an der „Kulturfront“ das Kommando zu führen und die Kultur im ideologischen Kampf einzusetzen.

In den ersten zehn Jahren ihrer Herrschaft verfügten die Bolschewiki weder über ein klares kulturpolitisches Programm noch über einen eingespielten Verwaltungsapparat für die Kultur. Die Kulturschaffenden hatten genügend Raum für künstlerische Experimente und es existierten autonome Künstlerverbände. Dies galt auch für die Laienkunst. Hier konkurrierten drei Vorstellungen miteinander: Die *kreativitätsorientierte* Konzeption strebte an, durch die freie schöpferische Betätigung der revolutionären Massen zu neuen Formen proletarischer Kultur zu gelangen. Die *bildungsorientierte* Konzeption zielte darauf, durch die Aneignung des kulturellen Erbes sowie durch die „Annäherung“ der Laienkunst an die pro-

²² Zur kulturellen und historischen Neuorientierung der UdSSR Mitte der 1930er Jahre vgl. etwa Dietrich Beyrau: Intelligenz und Dissens. Die russischen Bildungsschichten in der Sowjetunion 1917 bis 1985. Göttingen 1993; Konstantin Bogdanov: Vox populi. Fol'klornyje žanry sovetskoj kul'tury. Moskau 2009; Hans Günther/Evgenij Dobrenko (Hg.): Socrealističeskij kanon. Sbornik statej. St. Petersburg 2000; Ol'ga J. Bessmertnaja: Spor avangardistskoj i socrealističeskoj utopii: „Veselye rebjata“ – počemu ne „Pastuch iz Abrau-Djurso“? (Dva scenarija pervoj sovetskoj muzykal'noj komedii). In: Igor Narskij u. a. (Hg.): Ot velikogo do smešnogo ... Instrumentalizacija smeča v rossijskoj istorii XX veka. Tscheljabinsk 2011, S. 192–221.

fessionellen Vorbilder der „hohen“ Kunst das Volk an die Kultur heranzuführen. Die *freizeitorientierte* Konzeption schließlich sah den Zweck der Laienkunst darin, „gesunde Erholung“ und „intelligente Unterhaltung“ zu organisieren.²³

1929 vollzog die Partei in der Kulturpolitik eine scharfe „utilitaristisch-pragmatische“ Kehrtwende: Mit dem im Mai verabschiedeten Beschluss „Über die Kultur- und Bildungsarbeit der Gewerkschaften“ „forderte sie eine Hinwendung der Kulturarbeit zur politischen Aktualität, zur Produktion, zum Dorf“.²⁴ Kultur und Kunst sollten die Bevölkerung für den sozialistischen Aufbau und die Umsetzung der Produktionsaufgaben des ersten Fünfjahresplans mobilisieren. Im Hinblick auf die Laienbühne bedeutete das eine Umorientierung vom Künstlerischen zur frontalen Politagitation. Dies wurde im Beschluss als die Forderung formuliert, „Elemente der politischen Indifferenz und der engstirnigen Kulturhuberei zu beseitigen“.²⁵

Drei Jahre später fand ein nicht weniger abrupter Umschwung statt – diesmal zugunsten des bildungsorientierten Modells. Die Vollendung des ersten Fünfjahresplans und der Kollektivierung der Dörfer erforderte eine Schwerpunktverlagerung in der ideologischen Arbeit. Statt des asketischen Appells, durch aufopfernde Arbeit Fortschritte zu erreichen, sollten jetzt die bereits erzielten Erfolge propagiert werden. Der Beschluss des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei „Über den Umbau der literarisch-künstlerischen Organisationen“ von 1932 maß Literatur und Kunst – einschließlich der Massen- und Laienkunst – herausragende Bedeutung bei. Sie sollten unter staatlicher Aufsicht organisiert werden, um die sowjetischen Errungenschaften zu demonstrieren, die das Leben angeblich „besser und fröhlicher“ machten.²⁶ Dieser Beweggrund wurde zum „Geburtsheifer“ der kanonischen sowjetischen (Tanz-) Laienkunst. Die experimentell ausgerichteten, autonomen Vereinigungen der Kulturschaffenden waren für diese Aufgabe nicht geeignet und wurden aufgelöst. Kunst, die nach Ansicht der kommunistischen Führung die Errungenschaften des Sozialismus nicht überzeugend genug propagierte, war von nun an derber Schelte von oben ausgesetzt, wie etwa 1936 die Oper „Lady Macbeth von Mzensk“ und das Ballett „Der helle Bach“ von Dmitri Schostakowitsch.²⁷

²³ Sergej J. Rumjancev/Aleksej P. Šul'pin: Nekotorye teoretičeskie problemy i chudožestvenno-estetičeskie osobennosti samodejatel'nogo tvorčestva 1920-ch godov. In: Gosudarstvennyj institut iskusstvovnanija Ministerstva kultury Rossijskoj federacii (Hg.): Samodejatel'noe chudožestvennoe tvorčestvo v SSSR. Očerki istorii. 1917–1932 gg. St. Petersburg 2000, S. 24–63, hier besonders: S. 24–44.

²⁴ Pod rukovodstviem partii. In: Kul'turnaja revolucija (1930) 15, S. 1.

²⁵ Beschluss des ZK der WKP (b) „Über die kulturell-aufklärerische Arbeit der Gewerkschaften“. In: Institut marksizma-leninijma pri CK KpSS (Hg.): KPSS v rezolucijach s'ezdov, konferencij i plenumov CK. Bd. 4. Moskau 1984, S. 424.

²⁶ Beschluss des ZK der WKP (b) „Über den Umbau der literarisch-künstlerischen Organisationen“. In: Institut marksizma-leninijma pri CK KpSS (Hg.): KPSS v rezolucijach s'ezdov, konferencij i plenumov CK. Bd. 5. Moskau 1984, S. 407f.

²⁷ Vgl. Sumbur vmesto muzyki. Ob opere „Ledi Makbet Mcenskogo uezda“. In: Pravda, 28. 01. 1936, Nr. 27 (6633), S. 3; Baletnaja fal'sh'. In: Pravda, 09. 02. 1936, Nr. 38 (6642), S. 3.

Mit der Verabschiedung des III. Parteiprogramms der KPdSU 1961 änderte sich für die Kulturpolitik erstaunlich wenig. Chruschtschow hatte recht: Was die Kultursteuerung betraf, waren die Kommunisten auch nach Stalins Tod Stalinisten geblieben.²⁸ Aussagen wie die, dass die Partei Sorge für das Aufblühen der Literatur und Kunst trage, dass das kulturelle Wachstum der Bevölkerung bedeutsam für den Aufbau einer „lichten Zukunft“ sei oder dass Volks- und professionelle Kunst einander bereicherten, hätten sich so Wort für Wort auch in den „Prawda“-Artikeln „Chaos statt Musik“ und „Ballettverfälschung“ von 1936 finden können. Die Partei kündigte an, die „materielle Basis der Kultur“ auszuweiten. Der Laienkunst wurde eine prominente Rolle bei der Erziehung des kommunistischen Bewusstseins und der harmonischen Persönlichkeit der Mitglieder der kommunistischen Gesellschaft zuerkannt. Die Massenkunst sollte zur Gestaltung der infolge von Arbeitszeitverkürzungen zunehmenden Freizeit beitragen.²⁹

In den auf den folgenden KPdSU-Parteitag verabschiedeten Dokumenten wurden die Kultur- und Bildungsarbeit sowie die Laienkunst nach Art eines eingefahrenen Rituals in feststehenden und immer knapper werdenden Formeln erwähnt. Diese wiederholten sich vom XXIII. bis zum XXVII. Parteitag der KPdSU in den Jahren 1966, 1971, 1976, 1981 und 1986.³⁰ Es entsteht der Eindruck, dass die Parteiführung, die das „Volkskunstschaffen“ und die Laienkunstabewegung in den 1930er Jahren sorgfältig geformt und gepflegt hatte, in den 1960er bis 1980er Jahren allmählich das Interesse daran verlor.

Am 28. März 1978 verabschiedete das ZK der KPdSU einen Sonderbeschluss zur „Fortentwicklung des Laienkunstschaffens“, der (zusammen mit den darauf folgenden Umsetzungsbeschlüssen des Zentralrats der Gewerkschaften der UdSSR) den letzten abrupten Umschwung der Partei- und Staatspolitik im Bereich „Laienkunst“ darstellte und der deren Entwicklung in der späten UdSSR in höchstem Maß beeinflusste.³¹ Diesmal wurden die Möglichkeiten aufzutreten, Gastspiele im In- und Ausland zu geben und sich dafür von Arbeit und Schule befreien zu lassen, erheblich eingeschränkt. Repertoire und Bühnenkostüme sollten reizloser werden. Die Partei, die die Entwicklung der „volkstümlichen“ Laienkunst und ihre Verwandlung zu einem Symbol des Gedeihens des Sowjetstaates in

²⁸ Vgl. Nikita Sergejevič Chruščev. Bd. 2 (wie Anm. 7), S. 529.

²⁹ Vgl. Programm der KPdSU: Institut marksizma-leninizma pri CK KpSS (Hg.): KPSS v rezolucijach s'ezdov, konferencij i plenimov CK. Bd. 10. Moskau 1986, S. 169–177.

³⁰ Vgl. zum 23. Parteitag der KPdSU: Institut marksizma-leninizma pri CK KpSS (Hg.): KPSS v rezolucijach s'ezdov, konferencij i plenimov CK. Bd. 11. Moskau 1986, S. 66; zum 24. Parteitag der KPdSU: dass. (Hg.): KPSS v rezolucijach s'ezdov, konferencij i plenimov CK. Bd. 12. Moskau 1986, S. 75–88; zum 25. Parteitag der KPdSU: dass. (Hg.): KPSS v rezolucijach s'ezdov, konferencij i plenimov CK. Bd. 13. Moskau 1987, S. 65–73; zum 26. Parteitag der KPdSU: dass. (Hg.): KPSS v rezolucijach s'ezdov, konferencij i plenimov CK. Bd. 14. Moskau 1987, S. 268–276; zum 27. Parteitag der KPdSU: dass. (Hg.): KPSS v rezolucijach s'ezdov, konferencij i plenimov CK. Bd. 15. Moskau 1989, S. 229–234.

³¹ Beschluss des ZK der KPdSU „Über die Maßnahmen für die weitere Entwicklung der Laienkunst“. In: Institut marksizma-leniniyma pri CK KpSS (Hg.): KPSS. Bd. 13 (wie Anm. 30), S. 253–256; VCSPS. In: Klub i chudožestvennaja samodejatel'nost' (1982) 3, S. 22.

den 1930er Jahren energisch vorangetrieben hatte, hatte mittlerweile das Interesse an ihr verloren. Sie setzte nun auf die Förderung des Sports, der den Bürgern zur Freizeitgestaltung dienen sollte und der die sowjetischen Errungenschaften (dem Ausland gegenüber) in einer Art Schaufenster präsentieren sollte.

Die Wortwahl des Parteibeschlusses von 1978 ist auffällig. Das bisherige, blumige Vokabular wurde beibehalten, wirkt jedoch deutlich ausgehöhlt. Mit den Aussagen zur Förderung des Laienkunstschaffens durch die Partei war in Wirklichkeit ein Zurückfahren der Unterstützung gemeint. Zwischen Worten und Taten klaffte ein breiter Abgrund.

Schaffung günstiger Bedingungen für einen erfolgreichen „Unterrichtsbetrieb“

Die Breschnew-Führung war 1978 keinesfalls bereit, die Umsetzung der unpopulären Entscheidung des Zentralkomitees der KPdSU zu übernehmen. Dazu bestand auch keine Notwendigkeit. Der Beschluss nannte zahlreiche staatliche und öffentliche Einrichtungen, die für die Ausführung der neuen Direktive verantwortlich waren: „das Ministerium für Kultur der UdSSR, der Zentralrat der Gewerkschaften der UdSSR, das ZK des Gesamtsowjetischen Kommunistischen Jugendverbands, die Politische Hauptverwaltung der Sowjetischen Armee und Marine, das Hochschul- und das Bildungsministerium der UdSSR, das Staatskomitee der UdSSR für beruflich-technische Bildung, die Ministerräte der Unionsrepubliken“.³² Die Partei brauchte sich nur die allgemeine Leitung vorzubehalten, sie übte sozusagen eine „direktorale“ Funktion aus. Die Verpflichtung zur Umsetzung wurde an einzelne „Lehrer“, „Erzieher“, „Klassenleiter“ und „Musterschüler“ delegiert.

Die Etablierung eines Systems zur Lenkung der Kultur – einschließlich der Laienkultur – zog sich in der UdSSR bis zum Ende der 1930er Jahre hin. Anschließend „wurde die bestehende Ordnung bis zu Beginn der 1990er Jahre nicht mehr geändert“.³³ Mitte der 1930er Jahre entstand auch das System der methodischen Leitung – ein Netz von staatlichen „Häusern der Volkskunst“ mit dem „N. K.-Krupskaja-Allunions-Haus für Volkskunst“ als oberster Einrichtung, sowie eine Hierarchie von „Gewerkschaftshäusern für Laienkunst“ mit dem „Zentralen Haus für Laienkunstschaffen des Zentralrats der Gewerkschaften der UdSSR“ an der Spitze. Die Laienkunstaktivitäten in der Armee wurden vom „Zentralen M. W.-Frunse-Haus der Roten Armee“ koordiniert. 1979 wurden die staatlichen und die gewerkschaftlichen Häuser im Zuge der Sparpolitik zum „Allrussischen wissenschaftlich-methodischen N. K.-Krupskaja-Zentrum der Volkskunst und Kultur- und Bildungsarbeit“ vereinigt.

³² Beschluss (wie Anm. 31), S. 253.

³³ Instituty upravlenija kul'turoj v period stanovlenija. 1917–1930-e gg. Partijnoe rukovodstvo. Gosudarstvennye organy upravlenija. Schemy. Moskau 2004, S. 5. Näheres hierzu vgl. ebd., S. 94–198.

Einen wichtigen Platz im System der Kultursteuerung nahmen die Zensurorgane ein. Neben den kommunistischen Führern, die sich berechtigt fühlten, direkt in den kulturellen Prozess einzugreifen, verfügten die Abteilungen für Propaganda und Agitation sowie für (Wissenschaft und) Kultur des ZK der KPdSU über „höchste“ Zensurvollmachten. Darüber hinaus wurden in den frühen 1920er Jahren eigens zur Wahrnehmung der Zensuraufgaben die *Glawlit* (*Glawnoe upravlenie po delam literatury i izdatelstw*; Hauptverwaltung der Angelegenheiten der Literatur und des Verlagswesens) und das *Glawrepertkom* (*Glawnyj komitet po kontrolju sa repertuarom pri Narodnom Komissariate po prosveschtscheniju RSFSR*; Hauptkomitee für Repertoirekontrolle beim Volkskommissariat für Bildung der RSFSR) gegründet.³⁴ Die *Glawlit* sollte sich vor allem mit Texten, die *Glawrepertkom* mit Aufführungen beschäftigen. Tatsächlich war jedoch alles komplizierter: So fielen etwa Liedtexte und Noten musikalischer Werke, Theater-, Zirkus- und Konzertplakate in den Kontrollbereich beider Einrichtungen. Diese Doppelung der Kompetenzen war ein charakteristisches Merkmal des gesamten sowjetischen Leitungssystems stalinistischer Prägung. Gerechtfertigt wurde dies damit, dass man „einen Mechanismus zur wechselseitigen Überprüfung und wettbewerblichen Belegung“³⁵ etablieren wolle. *Glawlit* und *Glawrepertkom* kämpften jahrzehntelang um die Vormachtstellung. Manchmal feierten die rivalisierenden Einrichtungen (voreilig) den Sieg übereinander, was die übergeordneten Behörden nötigte, sie auf einen sicheren Abstand zu bringen.

Zudem gab es in Wirklichkeit noch erheblich mehr Kontrollinstanzen, die sich in den Amateurtanz einmischen konnten: Er unterlag der Kontrolle des Direktors, der Leitung und des künstlerischen Beirats des Klubs sowie der Kulturabteilungen von Partei, Sowjets, Gewerkschaften und *Komsomol*. Erfolgreiche Tanzkollektive, denen die Ehre zuteilwurde, Gastspiele und Konzerte zu geben, waren den kleinlichen Reglementierungen der *Goskonzert*³⁶ und ihrer örtlichen Niederlassungen ausgesetzt.

Die Gewerkschaftsorganisationen standen der Kommunistischen Partei und dem Staat bei der Förderung der Laienkunst in allen Phasen seines Bestehens als ständiger Partner zur Seite. Sie schufen die Bedingungen für die Arbeit der Amateurzirkel und -kollektive; sie beteiligten sich an der wissenschaftlichen und methodischen Unterstützung und wirkten bei der Zensur und Kontrolle des Repertoires ebenso mit wie bei der Organisation von Schauveranstaltungen und Wettbewerben sowie bei der Schulung der Teilnehmer. Den Gewerkschaften fiel

³⁴ Näheres zur Zensur in der UdSSR vgl. z. B. Istorija sovetskoj političeskoj cenzury. Dokumenty i komentarii. Moskau 1997; Dirk Kretzschmar: Politika i kul'tura pri Brežneve, Andropove i Černenko. 1970–1985 gg. Moskau 1997; Wolfram Eggeling: Die sowjetische Literaturpolitik zwischen 1953 und 1970. Zwischen Entdogmatisierung und Kontinuität. Dokumente und Analysen zur russischen und sowjetischen Kultur. Bochum 1994; Wolfram Eggeling: Politika i kul'tura pri Chruščeve i Brežneve. 1953–1970 gg. Moskau 1999; Konstantin B. Sokolov: Chudožestvennaja kul'tura i vlast' v poststalinskoj Rossii: Sojuz i bor'ba (1953–1985 gg.). St. Petersburg 2007.

³⁵ Instituty upravlenija (wie Anm. 33), S. 10.

³⁶ Staatliche Konzertagentur der UdSSR, gegründet 1956.

die Rolle des Hauptakteurs bei der Förderung des Massenkunstschaffens zu. Diese Mission ergab sich aus den Aufgaben, die ihnen die Partei auferlegt hatte: der Förderung der „schöpferischen Aktivität der Massen“ durch „kommunistische Erziehung der Arbeiter“, „kulturellen Aufbau“ und die „Organisation der Erholung“.

Hauptschauplätze der regelmäßigen Amateuraufführungen, auch im Bereich „Tanz“, waren die gewerkschaftlichen beziehungsweise staatlichen Klubs. Dort wurde die Inszenierungs-, Proben- und Erziehungsarbeit geplant und durchgeführt, dort fanden Premieren und Festaufführungen statt und dort lernten die Teilnehmer einander und ihr Publikum kennen, tauschten sich aus, schlossen Freundschaften, verliebten sich gelegentlich ineinander und gründeten manchmal sogar Familien.

Die staatlich-gewerkschaftliche Presse erfüllte dabei wichtige „pädagogische“ Funktionen. Fragen des Laienkunstschaffens wurden in den Zeitschriften „Klub“ (1933–1937, 1957–1963, 1989–2002), „Narodnoje twortschestwo“ (1937–1939, 1989–2002), „Kulturno-proswetitskaja rabota“ (1940 bis heute), „Klub i chudoschestwennaja samodejatelnost“ (1951–1957, 1963–1988) und „Chudoschestwennaja samodejatelnost“ (1957–1963) behandelt.

Das gedruckte Wort hatte in der UdSSR Gewicht, weil darauf gehört wurde. Ein Lob in der Presse galt als Beweis für das Vertrauen der Öffentlichkeit und als beflügelnde Auszeichnung. Kritik hingegen wog so schwer wie ein niederfallender Hammer und konnte nicht nur psychologisch und moralisch verstören, sondern auch organisatorische Folgen haben – und zwar weit über die Zeit des Großen Terrors hinaus, als die kritische Beurteilung von (kreativer) Aktivität einer Denunziation gleichkommen und Repressalien nach sich ziehen konnte.

Der Laienchoreografie wurde seit der zweiten Hälfte der 1930er Jahre in sowjetischen Fachzeitschriften große Aufmerksamkeit zuteil. Die Publikationen berichteten über Verlauf und Ergebnisse von Laientanz-Schauveranstaltungen, über bestimmte Tanzkollektive, ihre Gastspielreisen sowie über die Gastspiele ausländischer Tanzgruppen. Die Zeitschriften veröffentlichten Interviews mit namhaften Choreografen und führenden Ballettsolisten, ferner Schulungsmaterialien für Leiter von Tanzkollektiven und Veranstalter von Tanzabenden, Aufzeichnungen von Tänzen und Skizzen von Kostümen. Da es sich um eine der optisch wirkungsvollsten Kunstformen handelte, konnte die Popularisierung der Tanzkunst nicht ohne visuelle Materialien auskommen.

Erste Schwarz-Weiß-Fotografien von Volkstänzen erschienen 1935 in der Zeitschrift „Klub“ im Rahmen von Berichten über Tanzolympiaden und -schulen.³⁷ Die Zeitschrift „Narodnoje twortschestwo“ veröffentlichte von der ersten Nummer an (Januar 1937) Schwarz-Weiß-Aufnahmen.³⁸ Das erste Farbfoto von Tänzenden – eine seltene Ausnahme für eine Vorkriegsausgabe – wurde noch im selben Jahr in Nummer 6 der Zeitschrift veröffentlicht und zeigte einen arme-

³⁷ Vgl. Smotr iskusstva tancev. In: Klub 1935, S. 56–59; Škola tancev. In: ebd., S. 60f.; Škola estradnogo tanca. In: ebd., S. 67; Škola tancev pod rukovodstvom L. Alekseevoj. In: ebd., S. 68–72.

³⁸ Vgl. Prazdnik družby narodov. In: Narodnoe tvorčestvo (1937) 1, S. 13–23.

nisch-kurdischen Männertanz, dargeboten vom zentralen Klub der Bauarbeiter Jerewans.³⁹

Zur Regel wurden hochwertige Schwarz-Weiß-Tanzfotos sowie Fotocollagen und -reportagen über die Abschlusskonzerte von Laienkunst-Festivals und -Schauveranstaltungen jedoch erst Anfang der 1950er Jahre mit der Erneuerung der Zeitschrift „Klub“. Der Machtwechsel 1953 begünstigte die Dokumentarfotografie: Nikita Chruschtschow zog die Illusion fotografischer Unmittelbarkeit und Authentizität dem repräsentativen Monumentalismus der stalinistischen Ölmalerei vor.⁴⁰ Berichte über Laienkunstschauen und ihre Abschlusskonzerte mussten so viele Fotos wie möglich enthalten.

Mit dem letzten Jahr der Regierung Chruschtschows, 1963/1964, erlebte die Veröffentlichung von festlichen, farbenprächtigen Tänzerfotos einen wahren Boom. Im gleichen Jahr beendeten auch die Zeitschriften „Klub“ und „Chudoschestwennaja samodejatelnost“ ihre Existenz als getrennte Publikationen und wurden zur Zeitschrift „Klub i chudoschestwennaja samodejatelnost“ vereinigt. Es wurden zahlreiche Fotos von Volkstänzern, Ballettkünstlern und Interpreten von Gesellschaftstänzen gedruckt, und sie zierte regelmäßig die Titelseiten der Zeitschriften. In der zweiten Hälfte der 1960er und der ersten Hälfte der 1970er Jahre finden sich bildliche Darstellungen des Laientanzes dann wieder seltener in den Druckmedien.

Eines der zentralen Ereignisse des staatlich-gewerkschaftlichen Laienkunstsystems waren die regelmäßigen Schauerveranstaltungen – auch auf dem Gebiet des Tanzes. Sie nahmen in der zweiten Hälfte der 1930er Jahre eine kanonische Form an, die bis zum Ende der Sowjetunion fast unverändert erhalten blieb. Auf den ersten großen Laienkunstschauen – den regionalen, republikweiten und unionsweiten Olympiaden – waren die Bühnengenres hauptsächlich durch Agitationsbrigaden vertreten. Nach dem Beschluss des ZK der KPdSU „Über den Umbau der literarisch-künstlerischen Organisationen“ vom April 1932 sah man die Dominanz dieser Brigaden als Beleg für den Niedergang der Bühnenkunst an. Für die Laienkunst – und für die Organisation ihrer Schauerveranstaltungen – hatte dies zwei Folgen: Erstens ging man mit der Umstellung auf einen professionellen Unterricht für Amateure dazu über, die Erfolge des Laienkunstschaffens regelmäßig und systematisch vor Publikum zu präsentieren; zweitens änderte sich die Zusammensetzung der Teilnehmer. Die darstellenden Genres, die eine freudige, festliche Hochstimmung und überquellenden Optimismus, Begeisterung und Glück erzeugen konnten, erhielten verstärkt Zulauf. Der Tanz erwies sich für diese Aufgabe als ganz besonders geeignet.

Seit der zweiten Hälfte der 1960er Jahre waren die Schauerveranstaltungen verstärktem Zensurdruck ausgesetzt. Bei der Allunionsschau 1966/1967, die dem

³⁹ Vgl. Narodnoe tvorčestvo (1937) 6, Einlage zwischen S. 40 und S. 41.

⁴⁰ S. E. Reid: Photography in the Thaw. In: AJ (1994) Sommer, S. 33-38; Monica Rüthers: Kindheit, Kosmos und Konsum in sowjetischen Bildwelten der sechziger Jahre. Zur Herstellung von Zukunftsoptimismus. In: HA 17 (2009), S. 56-74.

50. Jahrestag der Oktoberrevolution gewidmet war, mussten beispielsweise alle Teilnehmer – auch die Tänzer – Werke vorbereiten, die je nach Genre ein zeitgenössisches Thema behandeln, von sowjetischen Autoren stammen sowie einen Stoff aus der Volksüberlieferung beziehungsweise ein historisch-revolutionäres Thema aufweisen sollten.⁴¹ Aus diesen Vorgaben entstand die zugeknöpfte, repräsentativ-zeremonielle Art, die in der späten UdSSR charakteristisch für die Laienkunstschauen war.

Auch Gastspiele waren ein wichtiger institutioneller Bestandteil und ein Schulungswerkzeug des (tänzerischen) Amateurschaffens. Wenn die potenziellen Teilnehmer – sowohl die Gruppe als Ganzes wie auch jedes einzelne Mitglied – im gefestigten Ruf erprobter politischer Zuverlässigkeit, ideologischer Bildung, moralischer Standhaftigkeit und künstlerischer Meisterschaft standen, winkten regelmäßige Tourneen durch die UdSSR, die Teilnahme an den großen Festkonzerten im Kreml oder gar Gastspielreisen ins Ausland. Das Kollektiv konnte dann damit rechnen, in eine Ministeriums-, Gewerkschafts-, Partei- oder *Komsomol*-Kartei aufgenommen zu werden – eine Art Nomenklaturliste, die dafür sorgte, dass die Künstler im Auftrag der betreffenden Organisation Konzertprogramme vorbereiten durften und Einladungen zu von ihr veranstalteten Galakonzerten auf Regions-, Republik- oder Unionsebene erhielten. Die Aufnahme in eine Kartei bedeutete zugleich auch Protektion und die Vermittlung von Gastspielen in anderen Ländern – dem heißbegehrten Ziel jedes Laientanzkollektivs und jedes einzelnen Mitglieds, das in der Regel keine andere Möglichkeit hatte, „das Ausland zu sehen“.⁴²

Die Häufigkeit der Auslandsreisen wurde erfasst und reguliert. Es galt mit wenigen Ausnahmen das ungeschriebene Gesetz, dass pro Jahr maximal eine Reise in sozialistische Länder und alle zwei Jahre eine in kapitalistische Länder erlaubt waren. Unter dem strengen Diktat der Sparpolitik wurden ab Ende der 1970er Jahre Auslandsreisen höchstens alle drei Jahre gestattet.⁴³

Am „Tanzunterricht“ war, wie wir sehen, eine Vielzahl von „Lehrern“ beteiligt. Die Partei hatte es nicht nötig, direkt als Tanzlehrerin aufzutreten. Es genügte, wenn sie Anweisung gab, den „Tanzsaal“ großzügiger auszuschnücken (wie unter Stalin und vor allem unter Chruschtschow) oder umgekehrt bescheidener zu gestalten (wie unter dem späten Breschnew). Sie konnte den Tänzern applaudieren oder bei zu frivolen Tanzschritten mit dem Finger drohen. Nach der Pfeife der Partei mussten zahlreiche staatliche und gesellschaftliche Institutionen tanzen, die ihrerseits wiederum aufgerufen waren, die von der Partei in Bezug auf den Volkstanz gemachten Anweisungen umzusetzen.

⁴¹ Vgl. Položenie o Vsesojuznom festivale samodejatel'nogo iskusstva, posvjaščennom 50-letiju Velikoj Oktjabr'skoj socialističeskoj revoljucii. In: Klub i chudožestvennaja samodejatel'nost' (1966) 6, S. 2–4.

⁴² Vgl. Philipp Herzog: Sozialistische Völkerfreundschaft, nationaler Widerstand oder harmloser Zeitvertreib? Zur politischen Funktion der Volkskunst im sowjetischen Estland. Stuttgart 2012, S. 108f.

⁴³ Vgl. VCSPS (wie Anm. 31), S. 22.

Die Sorge um die Werkzeuge des „Unterrichtsprozesses“

In zeitgenössischen Texten über die darstellende Massenamateurkunst in der Sowjetunion wurden ab den 1930er Jahren jahrzehntelang geradezu gebetsmühlenartig immer wieder die gleichen Aufgaben und ungelösten Probleme genannt. Dazu gehörten die Rekrutierung von Mitwirkenden, die Organisation des Unterrichts, die Festigung der Beziehungen zu professionellen Kunstschaaffenden durch Übernahme von Schirmherrschaften für Amateurkollektive, die Gewährleistung eines Repertoires für das Laienkunstschaaffen sowie die Bereitstellung des für die Einübung erforderlichen methodischen und darstellerischen Instrumentariums. Alle diese Aufgaben und Probleme hingen direkt mit der Herausbildung und der fortwährenden Entwicklung der Laienkunst – auch auf dem Gebiet des Tanzes – als permanentem Unterrichtsprozess zusammen.

Das „Zauberwort“ und zugleich das „heikelste Problem“, vor dem die Leitung der Volks- und Laienkunsthäuser stand, war über die Jahrzehnte hinweg die Frage nach dem Repertoire. Ljudmila Boguslawskaja, über 30 Jahre lang Mitarbeiterin des „N. K.-Krupskaja-Allunions-Hauses für Volkskunst“, erinnert sich: „Das Repertoire ist und bleibt das Problem Nummer eins. Riesengroße Komponisten- und Autorenorganisationen sind am Werk, und doch fehlt es an Repertoire – ein weiteres Paradox der Zeit. Es fehlt tatsächlich, wenn man berücksichtigt, dass dieses Repertoire nach den ideologischen Vorgaben der Partei und des Staates den ‚aktuellen Moment‘, die jeweilige Kampagne, ‚eins zu eins‘ widerspiegeln soll – ob es nun gerade um den Kampf gegen ‚religiöse Relikte‘ geht, um die Steigerung der Maisproduktion, die Erschließung neuer und brachliegender Flächen und so weiter und so fort. Die Aktualität stand zumeist im Konflikt mit der künstlerischen Qualität. Die führenden Autoren arbeiteten ‚für die Ewigkeit‘ und für professionelle Interpreten. Die geforderte Flexibilität zeigten vor allem Autoren der ‚zweiten und dritten Reihe‘, die einfallslose, aber politisch aktuelle Werke für den Tag schufen.“⁴⁴

Eines der wichtigsten Lehrmittel für den Erfolg des Unterrichtsprozesses waren Vorbilder. Die Etablierung solcher Idole in der Laientanzkunst fiel im Großen und Ganzen mit der 1932 eingeleiteten Hinwendung der Kulturpolitik zum Volksschaaffen als Quelle und Bestandteil der sowjetischen Kunst zusammen. Mehr noch, sie wurde zu einem wichtigen Teil dieser Politik. Gerade in den 1930er Jahren, als die ersten Laienkunst-Olympiaden und -Schauveranstaltungen – auch im Bereich „Tanz“ – durchgeführt wurden, schossen die nationalen Tanzensembles auf Republik-, Regions- und Bezirksebene wie Pilze aus dem Boden.⁴⁵ Das bedeutendste dieser Ereignisse war die Gründung des wichtigsten Musterensembles – des Staatlichen Volkstanzensembles der UdSSR unter der Leitung von Igor Moissejew.

⁴⁴ Doma (wie Anm. 11), S. 15.

⁴⁵ Vgl. Tamara V. Purtova: *Tanec na ljubitel'skoj scene (XX vek: dostiženija i problemy)*. Moskau 2006, S. 93.

Eine weitere Gründungswelle staatlicher Volkstanzensembles folgte in der zweiten Hälfte der 1940er Jahre. In dieser Zeit entstanden in vielen Unionsrepubliken Gruppen, von denen einige in Sachen Repertoire und Können nicht hinter den unionsweiten Ensembles zurückstanden. Zu nennen sei das Staatliche Volkstanzensemble Georgiens unter der Leitung von Nino Ramischwili und Iliko Suchischwili (1945), das Staatliche Volkstanzensemble der Moldawischen SSR *Schok* unter der Leitung von Wladimir Kurbet (1945), das Staatliche Ensemble für Russischen Volkstanz *Berjoska* unter der Leitung von Nadeschda Nadeschdina (1948) und das Staatliche Tanzensemble der Ukrainischen SSR unter der Leitung von Pawel Wirski (1951).

Mit Unterstützung sowjetischer Choreografen und der lokalen (militärischen beziehungsweise zivilen) Vertretungen der UdSSR entstanden in allen Ländern des Ostblocks staatliche Volkstanzensembles nach sowjetischem Vorbild. Und damit nicht genug. Das sowjetische Beispiel war so ansteckend, dass sich auch in einer Reihe von Ländern, die von der UdSSR politisch oder wirtschaftlich nicht abhängig waren, ähnliche Ensembles bildeten, die (unterschiedlich stark stilisierte) traditionelle Volkstänze auf die Bühne brachten. Nach Ansicht des amerikanischen Choreografen und Wissenschaftlers Anthony Shay entstanden unter dem unmittelbaren Eindruck von Gastspielen des Moissejew-Ensembles Volkstanzgruppen in Mexiko, Ägypten, Griechenland und in der Türkei.⁴⁶

In der Zeit, als das Massenlaienkunstschaffen unter staatlicher Fürsorge aufgebaut wurde – während des zweiten Fünfjahresplans – war der akute Mangel an qualifizierten und zugleich regimetreuen Experten eines der dringlichsten Probleme. Dies kam in Stalins berühmter Parole „Die Kader entscheiden alles!“ zum Ausdruck. Dieses Problem galt auch für die Experten in den laienkünstlerischen Bereichen.

Erste wertvolle Erfahrungen bei der Schulung von Choreografen für die Amateurszene sammelten die Schulen für Gesellschafts- und Bühnentanz, die Studios für klassischen Tanz und Körperausdruck, die in der ersten Hälfte der 1930er Jahre auf dem Gelände des Zentralen Maxim-Gorki-Parks für Kultur und Erholung gegründet wurden.⁴⁷ Das zweite Hauptzentrum der (Um-)Schulung der Choreografen in Sachen Laienkunstschaffen war das im Frühling 1936 in Moskau eröffnete Volkskunsttheater.⁴⁸

Vor dem Krieg kam es jedoch nicht zu einer landesweiten Schulung der Leiter von Amateurtanzkollektiven. Erst in den 1960er Jahren begann sich bei der Schulung der Liantanzleiter in der UdSSR ein zusammenhängendes System abzuzeichnen. Dieses stellte die kontinuierliche „Bereitstellung“ von Liantanzexperten sicher. Es handelte sich um ein weitverzweigtes Netz von Fachoberschulen

⁴⁶ Vgl. Anthony Shay: Parallel Traditions. State Folk Dance Ensembles and Folk Dance in „The Field“. In: DRJ 31 (1999) 1, S. 29–56; ders.: Choreographic Politics. State Folk Dance Companies, Representation, and Power. Middletown 2002.

⁴⁷ Näheres hierzu vgl. Purtova: Tanec (wie Anm. 45), S. 50–52.

⁴⁸ Näheres hierzu vgl. ebd., S. 78–81.

(Oberschulen für Kultur und Bildung) und Hochschulen (Kulturinstitute), die ab 1964 durch Einrichtung neuer Fakultäten aus den ehemaligen Bibliotheksinstituten entstanden. Als wichtige Stütze des Klubwesens galt auch der 1962 begonnene Ausbau eines Systems von Fakultäten für ehrenamtliche Berufe. Bis zu einem Fünftel der Studenten erhielten hier in den 1960er Jahren eine zusätzliche Ausbildung im choreografischen Bereich.⁴⁹ Zudem unterstützten diese akademischen Einrichtungen das Netz staatlicher und gewerkschaftlicher Klubs auf vielfältige und flexible Weise.⁵⁰

Zu einem effektiven „Unterrichtsprozess“ gehört ein System von Erfolgsanreizen. Es gab zwei Belohnungen, die dazu dienen sollten, die Amateurchoreografen zu motivieren und auf den Erfolg hin zu orientieren: Die erste war die Möglichkeit, durch Siege bei Schauveranstaltungen, zu Wettbewerben und Festivals auf den besten Bühnen im In- und Ausland zugelassen zu werden. Die zweite war das Erringen von Auszeichnungen im wortwörtlichen Sinn: von Diplomen und Gedenkabzeichen. Diese Anreize für die Kollektive und ihre Mitglieder waren überwiegend symbolischer Art. Bei den Schauveranstaltungen wurden Abertausende Teilnehmer ausgezeichnet. Dennoch waren Diplome, Ehrenurkunden und Gedenkabzeichen in der Sowjetzeit geschätzt. In vielen Familien werden sie bis heute sorgfältig verwahrt, zusammen mit weiteren „Reliquien“ wie den Passierscheinen für den Kreml, wo man an einem Konzert hatte mitwirken dürfen oder den Konzertprogrammen, auf denen der Name des eigenen Kollektivs aufgeführt war.

Ab 1961 konnten Kollektive seitens der zuständigen staatlichen und gewerkschaftlichen Kulturorgane durch die Zuerkennung des Titels „Volksensemble“ symbolisch belohnt werden. Für die erfolgreichsten Leiter gab es ab 1964 den Titel „verdienter Kulturarbeiter“. Die Verleihung des Titels „Volksensemble“ hatte nicht nur symbolischen Gehalt. Entsprechend ausgezeichnete Gruppen erhielten zusätzliche Choreografen und Musiker, die vom Klub bezahlt wurden. Leiter erhielten neben symbolischen Auszeichnungen auch Prämien, zum Beispiel für erfolgreiche Inszenierungen bei einem Wettbewerb.⁵¹ Aber auch Anreize symbolischer Art konnten materielle Vorteile nach sich ziehen. Die Urkunden erleichterten es mitunter, an einer Hochschule aufgenommen zu werden, eine Prämie der Gewerkschaftsleitung oder einen Reisescheck zu ergattern. Eine Reise ins Ausland lockte unter anderem mit der Hoffnung, Defizitwaren erwerben zu können.

Mit dem Beginn der staatlichen Sparpolitik, die in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre auch auf Kosten der Laienkunst ging, verloren die Belohnungen an Wert. Die Möglichkeiten zu Gastspielreisen wurden stark eingeschränkt. Für das

⁴⁹ Zadači, dela, perspektivy. In: Klub i chudožestvennaja samodejatel'nost' (1974) 1, S. 5.

⁵⁰ Näheres zur Ausbildung der Leiter im Bereich der Laienchoreografie in den 1960er bis 1980er Jahren vgl. Purtova: Tanec (wie Anm. 45), S. 135–142.

⁵¹ N. Andrejewa: Konferencija po sjužetnemu tancu. In: Chudožestvennaja samodejatel'nost' (1963) 5, S. 13.

Ende der Sowjetzeit konstatieren Sozialwissenschaftler einen Prestigeverfall traditionell renommierter Laienkunstgenres wie dem Volkstanz und die Abwanderung von Teilnehmern aus den Amateurl Kollektiven. Der „Unterrichtsprozess“ geriet ins Stocken.

Abschließend stellt sich die Frage: Hat die Partei nun das Volk tanzen gelehrt? Ja, aber nicht direkt und plump, wie es Stalin und Woroschilow angeblich bei Alexandrows Ensemble taten, sondern indirekt und weniger aufdringlich, indem die Partei

- die Laienkunst als wichtiges Instrument der ideologischen Erziehung im Inland und der Propagierung sowjetischer Errungenschaften im Ausland politisierte;
- beträchtliche materielle Ressourcen in sie investierte;
- sie der Obhut der staatlichen Institutionen und der öffentlichen Organisationen anvertraute;
- Strukturen zur personellen und methodischen Unterstützung schuf;
- die Betreuung der Amateure durch professionelle Künstler begrüßte und
- die Beteiligung am Laienschaffen materiell und moralisch förderte.

Die Partei schuf eine „Bildungslandschaft“ und stellte den „Schülern“ die „Unterrichtsmaterialien“ zur Verfügung. Damit konnte sie unzählige kompetente und loyale Choreografen für ihre Zwecke instrumentalisieren. Diese schufen das „richtige Repertoire“ und steuerten die Laientanzkunst. Aber das ist schon wieder eine ganz andere Geschichte ...

Abstract

Can Bolshevik cultural policy be described as a learning process with regard to amateurship? And can the use of the term “learning process” help us to better understand this cultural policy, to characterize the circle of its participants, and to penetrate its motives and intentions? The essay answers these questions positively by reporting on the institutional history of cultural policy in the Soviet Union from the 1930s to the collapse of the Soviet Union. Here it is shown that the Communist Party politicized the laity as an important instrument of ideological education in the country and the propagation of Soviet achievements abroad; considerable material resources were invested in it; it was entrusted with the care of the state services and public organizations, providing structures for personnel and methodological support; it welcomed the support of amateurs by professional artists, and supported materially and morally the participation of the laity.

Kulturtransfer

Ivan Sablin/Alexander Wolkow/Darja Dobotkina

Vom Orientalismus zur Transkulturalität: Asien in der klassischen Musik zur Sowjetzeit

Einleitung

Im Verlauf des 19. und 20. Jahrhunderts erfuhr die Welt der klassischen europäischen Musik eine wichtige Entwicklung:¹ In unterschiedlichen regionalen Kontexten wurden zuerst die Romantik und anschließend der Modernismus zu bedeutenden Strömungen. Musik in ihrer Eigenschaft als universell wahrnehmbares, obgleich unterschiedlichen Interpretationen offenstehendes Kommunikationssystem² trug zum einen massiv zur weltweiten Verbreitung von nationalistischen und kolonialistischen Ideen bei und wurde zum anderen ein gewichtiger Bestandteil des asymmetrischen Diskurses sowohl zwischen als auch innerhalb von Europa und Asien. Im 19. Jahrhundert übernahmen viele Komponisten im Russischen Reich den zuvor überwiegend westeuropäischen musikalischen Nationalismus und Orientalismus.³

Die Geistes- und Sozialwissenschaften benutzen das Orientalismus-Konzept⁴ als eine nützliche, wenn auch im postkolonialen Diskurs kritisch überprüfte und relativierte Grundlage zur adäquaten Interpretation der kulturellen Begegnungen zwischen „Ost“ und „West“.⁵ Doch besteht auch innerhalb des theoretischen Rahmenkonzepts postkolonialer Studien die Gefahr, menschliche Kollektiverfahrungen auf eine binäre Gegenüberstellung von Unterdrückern und Unterdrückten zu reduzieren. Dabei tragen Machtasymmetrien, wie sie in unterschiedlichen Medien, einschließlich der Musik, auftreten, erheblich zum Verständnis von Vergan-

¹ Die Autoren sind Jan Walking für die deutsche Version des Textes sehr dankbar. Von ihm stammen auch – sofern nicht anders angegeben – die Übersetzungen russischer und englischer Zitate.

² Vgl. Jean-Jacques Nattiez: *Music and Discourse. Towards a Semiology of Music*. Princeton 1990.

³ Vgl. Nasser Al-Tae: *Representations of the Orient in Western Music. Violence and Sensuality*. Farnham 2010; Harry White/Michael Murphy: *Musical Constructions of Nationalism. Essays on the History and Ideology of European Musical Culture, 1800–1945*. Cork 2001; Richard Taruskin: „Entoiling the Falconet“. *Russian Musical Orientalism in Context*. In: *CambrOJ* 4 (1992) 3, S. 253–280.

⁴ Vgl. Edward Said: *Orientalism*. New York 1979.

⁵ Vgl. Gayatri Chakravorty Spivak: *Can the Subaltern Speak?* Basingstoke 1988; Dipesh Chakrabarty: *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton 2000.

genheit und Gegenwart bei. Problematisch gestaltet sich in diesem Zusammenhang, dass imaginäre, unklare und fließende Grenzen zwischen unterschiedlichen, sich überschneidenden sozialen Gruppen⁶ dazu führen, dass die auf Identität beruhenden Rollen in Machtbeziehungen mehrdeutig sind. Das Konzept der Transkulturalität, definiert als „Zone und zugleich Prozess von höchst asymmetrischen Verflechtungen“ und „sowohl Produkt als auch Kontaktbereich von Strömungen und Verflechtungen, welche eine kulturelle Dynamik stützen“⁷, macht es möglich, Komplexität und Asymmetrie vergangener Wechselbeziehungen zu erfassen.⁸

Das in transkulturellen Studien verwendete Konzept der Asymmetrie⁹ erlaubt es zugleich, die Mehrdeutigkeit der Dichotomie „Europa“ – „Asien“ und die den einzelnen Komponisten innewohnende Dynamik zu erfassen. Zunächst kann ein Musikstück Machtasymmetrien in seinem Titel, seinem Programm oder seiner Handlung widerspiegeln. In Oper und Ballett können Machtbeziehungen zudem durch die Kostüme, das Bühnenbild und die Rollenbesetzung zum Ausdruck kommen. Weiterhin können in einem Musikstück verschiedene Melodien, Rhythmen und Harmonien zusammengefügt werden. Diese können anderen Kontexten entlehnt oder vom Komponisten selbst entworfen worden sein. Ein weiterer Punkt, in dem sich Asymmetrie zeigt, ist der Ursprung der für ein Stück vorgesehenen oder zu Aufführungen verwendeten Instrumente, wobei ganz besonders der Gebrauch solcher, die man gewöhnlich in der westlichen klassischen Musik nicht benutzt, Beachtung finden muss.

Aufgrund des fortwährenden Prozesses gegenseitiger kultureller Beeinflussungen und Vermischungen sowie kultureller Grenzüberschreitungen und asymmetrischer Verflechtungen, ist es kaum möglich, bestimmte musikalische Elemente aus Musikstücken einzeln herauszufiltern und deren Ursprünge zu bestimmen. Die Feststellung des kulturellen Ursprungs von Musik wird außerdem durch die folgende Beobachtung erschwert: Obwohl Musik keine universell verständliche Sprache bildet,¹⁰ ist es doch leichter, eine einfache Melodie zu übernehmen, als ein Wort mit einer exakt festgelegten Bedeutung in eine andere Sprache zu transferieren. Die komplizierte Praxis der gegenseitigen Anleihen und die starke Dynamik der Verbreitung der Musik im 19. und 20. Jahrhundert macht es erforderlich, dass die Autoren des vorliegenden Aufsatzes ihren Gegenstand klar eingrenzen. Sie richten ihr Augenmerk dabei speziell auf Stücke sowjetischer Komponisten, die in Titel, Programm oder Handlung ausdrücklich Bezug auf Asien nehmen.

⁶ Vgl. Vivian L. Vignoles u. a.: Introduction. Toward an Integrative View of Identity. In: dies. (Hg.): *Handbook of Identity Theory and Research*. New York 2011, S. 1–27.

⁷ Christiane Brosius/Roland Wenzlhuemer: Introduction. Transcultural Turbulences. Towards a Multi-Sited Reading of Image Flows. In: dies. (Hg.): *Transcultural Turbulences. Towards a Multi-Sited Reading of Image Flows*. Heidelberg 2011, S. 3–24, hier: S. 6, S. 9.

⁸ Vgl. Madeleine Herren u. a.: *Transcultural History. Theories, Methods, Sources*. Heidelberg 2012.

⁹ Vgl. Rudolf G. Wagner: China „Asleep“ and „Awakening“. A Study in Conceptualizing Asymmetry and Coping with It. In: *Transcultural Studies* 1 (2011), S. 4–139.

¹⁰ Vgl. John O’Flynn: Re-Appraising Ideas of Musicality in Intercultural Contexts of Music Education. In: *IntJME* 23 (2005) 3, S. 191–203.

Als die Eliten des Zarenreichs im 18. Jahrhundert europäisch-klassische Säkularmusik verbreiteten, empfanden viele westliche Komponisten Russland selbst als orientalisch-exotischen Raum. Im Zeitalter der Romantik gelang es russischen Komponisten dann jedoch, selbst Teil dieser europäischen Strömung zu werden und ihr Land als eigenständiges Gebiet innerhalb des erweiterten musikalischen Westens zu definieren. Während der Romantik versuchten sich viele Komponisten an Definitionen des nationalen „Wir“, wobei sich der Orientalismus bei der Darstellung des vom „Wir“ abgegrenzten „Fremden“ als hilfreich erwies. Dieser Trend wurde schon für Michail Glinka und andere Komponisten des 19. Jahrhunderts nachgewiesen.¹¹ Gleichwohl war das Thema „Identität“ sehr komplex, wie selbst an Glinkas vordergründig nationalistischen Stücken erkennbar ist: Die Darstellung des Orients war nicht homogen. Zugleich wurde aber auch der Okzident als „fremd“ dargestellt. Die musikalische Typisierung Asiens setzte sich über das 19. Jahrhundert hinweg fort. So beschäftigten sich viele Komponisten mit musikalischen Interpretationen der „exotischen“ Kulturen der neu erworbenen Regionen des nach Süden und Osten expandierenden Russischen Reichs. Vor allem die Völker des Kaukasus und Zentralasiens standen dabei im Fokus des Interesses.¹²

Während die Idee des Nationalismus den Westen durchzog und sich allmählich global ausbreitete,¹³ beschäftigten sich die drei Komponisten Michail Ippolitow-Iwanow, Sergei Wassilenko und Reinhold Glière mit der musikalischen Interpretation einiger peripheren Nationen des Zarenreichs und der UdSSR. Im Weiteren werden mehrere sich auf Asien beziehende Werke zur musikalischen Analyse herangezogen, wie Ippolitow-Iwanows „Türkische Fragmente“, Wassilenkos „Indische Suite“ und Glières „Heroischer Marsch der Burjat-Mongolischen Autonomen Sozialistischen Sowjetrepublik“.

Die drei Komponisten bauten regionale nichtrussische Musik, die sie auf ihren Reisen studiert und gesammelt hatten, in großem Umfang in ihre eigenen Arbeiten ein. Dementsprechend war ihre Musik stark transkulturell geprägt, überschritt (imaginäre) kulturelle Grenzen und zeichnete sich durch Anleihen an anderen Kulturen aus. Das neu gegründete Sowjetregime unterstützte musikalische Vielfalt. Wassilenko, Glière und Ippolitow-Iwanow trugen zum Entstehen einer transkulturellen sowjetischen Musik bei.¹⁴

Mit dem Amtsantritt Josef Stalins im Jahr 1928 wich die anfänglich weltoffene Sowjetideologie sukzessive einer nationalistischen Kulturpolitik.¹⁵ Seit den 1930er Jahren wurde es zum Standard im Rahmen der sozialistischen Nationenbildung, die nationale Musik ausschließlich mit europäischen Musikinstrumenten zu spie-

¹¹ Vgl. Taruskin: Falconet (wie Anm. 3).

¹² Vgl. Richard Taruskin: *Defining Russia Musically. Historical and Hermeneutical Essays*. Princeton 1997.

¹³ Vgl. Erez Manela: *The Wilsonian Moment. Self-Determination and the International Origins of Anticolonial Nationalism*. Oxford 2007.

¹⁴ Vgl. Z. K. Gulinskaja: *Rejngol'd Moricevič Gliër*. Moskau 1986.

¹⁵ Vgl. Terry Martin: *The Affirmative Action Empire. Nations and Nationalism in the Soviet Union, 1923–1939*. Ithaca 2001.

len. Gleichzeitig verfolgte man bei der Ausbildung indigener Komponisten das Ziel, eine allgemeingültige Kultur zu schaffen, welche auf nach sowjetischen Interpretationen gestalteten europäischen Ideen basierte.¹⁶ Sowjetische Komponisten unterlagen dem Zwang, den konservativen musikalischen Vorgaben zu folgen, welche durch die Anti-Formalismus-Resolutionen festgelegt worden waren. Modernistische Komponisten wurden nun dafür kritisiert, die Musiksprache zu entnationalisieren und zu globalisieren.¹⁷

Der Konflikt zwischen der proklamierten Universalisierung und dem Isolotismus der sowjetischen Kultur, die Anti-Formalismus-Kampagne der 1940er und 1950er Jahre sowie die Kampagne gegen Avantgardekomponisten in den späten 1970er und frühen 1980er Jahren¹⁸, behinderten die Arbeit der Komponisten, die versuchten, die klassische Musik zu „entwestlichen“. Trotzdem konnten diese Maßnahmen den von den Komponisten durch das Bereichern und Diversifizieren der Musiksprache geleisteten Beitrag zum Entstehen einer Kunstmusik „*global* in der Form, *global* im Inhalt“ nicht tilgen.

Musikalische Ethnografie und politische Agenda

Die nationalistisch geprägte Suche nach den eigenen Wurzeln ging einher mit einem steigenden Interesse am „Fremden“. Das Aufkommen der Ethnografie förderte eine nuancierte Sichtweise auf die Musik außereuropäischer Völker. Auf ihrer Suche nach Ursprünglichkeit und Authentizität, welche in den Großstädten, die sich im Prozess der Industrialisierung und Homogenisierung befanden, verschwunden waren, sammelten und studierten europäische Komponisten, Musiker und Reisende volkstümliche Lieder und Melodien des kulturell „Fremden“.¹⁹ Zwei große Regionen an den Grenzen des Zarenreichs faszinierten russische Komponisten im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert besonders: der Kaukasus und Zentralasien.²⁰

¹⁶ Vgl. Marina Frolova-Walker: „National in Form, Socialist in Content“. *Musical Nation-Building in the Soviet Republics*. In: *JAMS* 51 (1998) 2, S. 331–371.

¹⁷ Vgl. Postanovlenie Politbjuro CK VKP (b) obopere „Velikjadružba“ V. Muradeli, 10 fevralja 1948 g. In: Aleksandr N. Jakovlev u. a. (Hg.): *Vlast' i chudožestvennaja intelligencija. Dokumenty CK RKP (b) – VKP (b), VČK – OGPU – NKVD o kul'turnoj politike, 1917–1953*. Moskau 1999, S. 630–634.

¹⁸ Vgl. Boris Belge: *From Peace to Freedom. How Classical Music Became Political in the Soviet Union, 1964–1982*. In: *Ab Imperio* 2 (2013), S. 279–297, hier: S. 293.

¹⁹ Vgl. James Clifford: *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, MA 1988.

²⁰ Dikran Tschuchadschjan, Komitas Vardapet, Alexander Spendiarian, Meliton Balantschivadse, Sakaria Paliaschwili und weitere Komponisten verfassten Stücke, in denen sie den Kaukasus musikalisch darstellten. Tschuchadschjans „Arschak II.“ (1868) beziehungsweise Balantschivadses „Tamar, die Gerissene“ (1897) gilt als die erste armenische beziehungsweise georgische Oper. Die erste aserbaidshische Oper, „Lejla und Medschnun“ (1907), wurde von einem weiteren regionalen Komponisten, Useir Gadschibekow, verfasst. Er verband europäische Musik mit *Mughams*,

Michail Ippolitow-Iwanow, ein ehemaliger Student Nikolai Rimski-Korsakows, hatte mehr als zehn Jahre im Kaukasus verbracht, als er in den 1890er Jahren mehrere Stücke komponierte, welche an die von ihm dort gehörte Musik angelehnt waren: „Kaukasische Skizzen“, „Armenische Rhapsodie“ und „Iveria“. Im Stil unterschieden sie sich nicht von der Musik der russischen Romantik. Sie enthielten jedoch, anders als die meisten frühen orientalistischen Stücke, detaillierte musikalische Darstellungen von konkret bestimmten Räumen und von historischen Ereignissen aus der georgischen, armenischen und aserbajdschanischen Geschichte. Ippolitow-Iwanow gründete und leitete in Tiflis eine Dependence der Russischen Musikgesellschaft und arbeitete dort als Dirigent und Dozent. Auf Einladung Pjotr Tschaikowskys hin wurde er 1893 zum Professor am Moskauer Konservatorium ernannt und leitete dieses in den Jahren von 1906 bis 1922. Ippolitow-Iwanow kehrte 1924 für ein Jahr nach Tiflis zurück, um das kurz zuvor verstaatlichte Konservatorium zu leiten.²¹

Der junge Sowjetstaat, der 1917 entstand und bis 1922 große Teile des früheren Reichs wieder zusammengefügt hatte, verstärkte sowohl ein generelles Interesse an den nichteuropäischen Kulturen der Sowjetunion als auch Bestrebungen, europäische Kunstmusik zu komponieren, die Elemente aus der volkstümlichen Musik aufnahm. Die sowjetische Führung versuchte, eine gemeinsame kulturelle Basis zu schaffen, indem sie die musikalischen Traditionen der unterschiedlichen Nationalitäten der Sowjetunion in Kunstmusik europäischer Prägung einband und die Herausbildung einer transkulturellen musikalischen Elite förderte. Im Gegensatz zum Kaukasus, wo eine regionale musikalische Kultur und eine europäische musikalische Ausbildung bereits existierten, mussten in Zentralasien Institutionen, die sich mit der Erfindung einer europäisierten nationalen Musik beschäftigten, erst aufgebaut werden. Das Institut für Orientalische Musik in Buchara wurde in den frühen 1920er Jahren gegründet; 1928 entstand das Forschungsinstitut für Usbekische Volks- und Klassische Musik in Samarkand. Allerdings konnte nicht allen Inhalten mit Bezug zu Asien eine europäische Form gegeben werden. Religiöse Motive und Ideen, Mystizismus, Werte der früheren gesellschaftlichen Führungsschichten sowie Melancholie und Pessimismus fanden keine Berücksichtigung.²² Die Hauptverwaltung der Angelegenheiten der Literatur und des Verlagswesens (*Glavlit*) und das Volkskommissariat für Bildungswesen wählten die Elemente sorgfältig aus und vermischten sie mit sozialistischen Ideen.

Die Ausgestaltung von Oper, Ballett und klassischer Konzertmusik mit nationalen Inhalten wurde von der sowjetischen musikalischen Elite, der sowohl die schon vor der Oktoberrevolution tätigen „bourgeois“ als auch die sich danach

traditionellen musikalischen Improvisationen. Die ersten usbekischen, kasachischen, tadschikischen und kirgisischen Opern erschienen in den späten 1930er und frühen 1940er Jahren. Im Unterschied zu den kaukasischen wurden sie von oder in Zusammenarbeit mit nichtindigenen Komponisten geschrieben.

²¹ Vgl. Sergej Bugoslavskij: M. M. Ippolitov-Ivanov. *Žisn' i tvorčestvo*. Moskau 1936.

²² Vgl. Alexander Djumaev: Power Structures, Culture Policy, and Traditional Music in Soviet Central Asia. In: YTM 25 (1993), S. 43–50, hier: S. 43f., S. 46.

etablierenden proletarischen und nationalen Komponisten angehörten, aktiv gefördert, wenn nicht sogar vorangetrieben.²³ Ippolitow-Iwanow und zwei seiner ehemaligen Schüler, Reinhold Glière und Sergei Wassilenko, die alle der Gruppe der „Bourgeois“ zuzuordnen sind, waren bestimmende Akteure in dieser groß angelegten Anpassung der Musik. Ippolitow-Iwanow widmete sich zwar weiterhin dem Kaukasus, behandelte fortan jedoch auch andere nationale Räume in Zentralasien und deren transregionale kulturelle Gemeinsamkeiten. In den 1920er und 1930er Jahren komponierte er „Der Mziri“, „Türkische Fragmente“, „Vier Stücke zu armenischen Themen für Streichquartett“, „Musikalische Bilder aus Usbekistan“ und „Auf den Steppen Turkmenistans“. Obwohl diese Instrumental- und Orchestermusik der sowjetischen Kulturpolitik entsprach, fanden sich in ihr keine klar formulierten politischen Botschaften. So können die genannten Stücke als eine Fortsetzung von Ippolitow-Iwanows vorrevolutionärem künstlerischem Interesse an Asien angesehen werden.

Ähnlich seinem Mentor beschäftigte sich Wassilenko schon vor der Revolution mit musikalischer Ethnografie. So bereiste er den Kaukasus, Anatolien, Syrien, Ägypten sowie mehrere Länder Westeuropas und widmete sich der traditionellen Musik. Diese zeichnete er selbst auf, entdeckte sie in Werken britischer Musikwissenschaftler oder fand sie, indem er den Hinweisen anderer Reisender nachging.²⁴ In zwei Liederzyklen und dem Stück „Exotische Suite“ verband er asiatische Musik mit den Texten von Konstantin Balmont und denen anderer Symbolisten. Diese in den 1910er Jahren geschriebenen Werke waren sowohl vom Experimentieren und vom Kosmopolitismus der symbolistischen Dichter²⁵ als auch vom musikalischen Impressionismus geprägt, einem Stil, den Wassilenko mit Claude Debussy und anderen zeitgenössischen Komponisten teilte.²⁶ Wassilenkos Hinwendung zur asiatischen Musik kann, ähnlich der Debussys,²⁷ als Teil der impressionistischen Suche nach neuen Emotionen und Stimmungen begriffen werden, welche er mit seiner Musik zu vermitteln versuchte. Sein ursprüngliches Ziel war es nicht, das „Fremde“ der Kultur des Orients darzustellen, sondern die vielfältigen menschlichen Gefühle zu vermitteln und überdies, in seinen eigenen Worten ausgedrückt, „den Menschen Freude zu bereiten“²⁸.

Wassilenkos Interesse an Volksmusik beschränkte sich nicht auf den asiatischen Kulturkreis. Er arbeitete auch mit westeuropäischer Musik, reiste an abgelegene Orte des europäischen Russlands und sammelte Partituren, die in der Notation des altrussischen Kirchengesangs, der altrussischen Neume, verfasst waren. Im Jahr 1914 komponierte er einen Marsch, der auf kosakischen Liedern basierte. In

²³ Vgl. Simo Mikkonen: *State Composers and the Red Courtiers. Music, Ideology, and Politics in the Soviet 1930s*. Jyväskylä 2007, S. 21.

²⁴ Vgl. Mughtar A. Ašrafī u. a.: *Buran. Opera v 5 dejstvijach*. Taschkent 1939, S. 8.

²⁵ Vgl. Konstantin M. Azadovskij: *S isčerpyvajuščej polnotoj?* In: *NLO* 89 (2008) 1, S. 338–354.

²⁶ Vgl. A. T. Saduova: *Impressionizm v russkoj muzyke rubeža XIX–XX vekov*. [Diss.] Ufa 2011.

²⁷ Vgl. Chou Wen-Chung: *Asian Concepts and Twentieth-Century Western Composers*. In: *MQ* 57 (1971) 2, S. 11–229.

²⁸ Sergej N. Vasilenko: *Stranicy vospominanij*. Moskau 1948, S. 3.

seiner Autobiografie bekundete er seine Wertschätzung für russische Volkslieder, indem er sie als „Juwelen“ und „Perlen“ bezeichnete.²⁹ Zusammen mit Glière, den er während seiner Zeit am Moskauer Konservatorium kennenlernte, wirkte Wassilenko in der akademischen Volksmusikbewegung der 1930er und 1940er Jahre mit. So schrieben Wassilenko und Glière die ersten Sinfonien für das russische Volksmusikorchester.³⁰ In seiner Suite für Klavier und Balalaika³¹ verband Wassilenko russische mit westeuropäischen Instrumentierungen. Wassilenkos im Jahr 1934 für das Orchester russischer Volksinstrumente geschriebene „Dritte Sinfonie“ („Italienische“) hinterfragt die langjährigen Beziehungen zwischen Russland und Westeuropa, indem sie den westlichen Raum im Medium der russischen Volksmusik darstellt. Damit weist das Stück einen hohen Grad an Asymmetrie auf, zumal die Partitur in westeuropäischer Musiksprache verfasst ist.

In der ersten Dekade nach der Revolution setzte Wassilenko seine impressionistischen Verarbeitungen Asiens fort, die weit über das frühere Russische Reich hinausgingen. In der Ballett-Pantomime „Noja“ (1923) kombinierte er indische, japanische und malaysische Themen. Die Musik des Balletts arbeitete er 1927 in die „Indische Suite“ um. Für das Ballett „Joseph, der Schöne“ (1924), welches im biblischen Ägypten spielt, verwendete er jüdische und koptische Themen.³² Der namhafte Entdecker Pjotr Koslow stellte Wassilenko 1927 seine Sammlung von Aufzeichnungen folkloristischer Melodien aus der Mongolei und Nordchina zur Verfügung.³³ Aus diesem Material entstanden 1928 und 1931 zwei „Chinesische Suiten“. Auch weitere Stücke konzentrierten sich auf das fremdländische Asien und Afrika, wie die „Japanische Suite“ (1930), „Sechs Indische Melodien“ (1934), unter Verwendung seiner eigenen Gedichte und derer von Rabindranath Tagore, und „Acht Afrikanische und Indische Melodien“ (1934). Wassilenkos Musik unterscheidet sich trotz der eklektischen Kombinationen stark vom „simulierten“ Orientalismus des 19. Jahrhunderts. Er verwendete die indigene Musik mit einer fast ethnografischen Präzision.³⁴

Wassilenkos Bemühungen um die Musik kolonisierter Völker entsprachen der transnationalen sowjetischen Politik, die Revolution durch Kooperation mit antikolonialen Nationalisten in Asien zu verbreiten.³⁵ 1929 schrieb Wassilenko die Oper „Sohn der Sonne“ zu Michail Galperins Libretto. Sie spielt im China des Boxeraufstands, der aber nur als Rahmen für die Liebesgeschichte zwischen einem

²⁹ Ebd., S. 28, S. 31.

³⁰ Vgl. P. A. Belik: Orkestr russkich narodnych instrumentov v istorii otečestvennoj simfonii. In: *Isvestija Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo universiteta im. A. I. Gercena* 96 (2009), S. 236–246, hier: S. 237.

³¹ Vgl. Mikkonen: *Composers* (wie Anm. 23), S. 179.

³² Vgl. Vasilenko: *Stranicy vospominanij* (wie Anm. 28), S. 28.

³³ Vgl. ebd., S. 35.

³⁴ Vgl. beispielsweise Jurij V. Keldyš: Vasilenko S. N. In: *Istorija russkoj muzyki. Ėnciklopedija*. Bd. 10a. Moskau 1997, S. 228–234.

³⁵ Vgl. S. A. Smith: *The Comintern, the Chinese Communist Party and the Three Uprisings in Shanghai, 1926–27*. In: Tim Rees/Andrew Thorpe (Hg.): *International Communism and the Communist International, 1919–43*. Manchester 1998, S. 254–270; Manela: *Moment* (wie Anm. 13).

chinesischen Philosophen und einer amerikanischen Frau dient.³⁶ Schon die Namen der Hauptfiguren, Laozi und Aurora, lassen die Handlung zeitlos erscheinen. Im Zusammenspiel mit der mystischen Stimmung der Musik erscheint die Oper so eher als ein Stück impressionistischer und symbolistischer Kunst denn als ein politisches Werk.

Transfer von europäischer Musik nach Zentralasien und in den Kaukasus

Unter Stalin wandte sich die Sowjetunion vom Ziel der Weltrevolution ab; in den 1930er Jahren hatte der Aufbau der sozialistischen Nation Vorrang. Musik funktionierte dabei als ein wesentliches Instrument beim Entwurf nationaler Identitäten.³⁷ Wassilenko arbeitete mit folkloristischer Musik aus der Region des Pamir-Gebirges, aus Armenien, Usbekistan, Turkmenistan, Kasachstan, Aserbaidschan und Dagestan sowie mit der Musik der Kasan- und Wolga-Ural-Tataren. Bedeutende dem sowjetischen Asien gewidmete Instrumental- und Orchesterstücke waren „Quartett über turkmenische Themen“ (1930), „Turkmenische Bilder“ (1931), „Der sowjetische Osten“ (1932) und die Orchestersuite „Usbekische Suite“ (1943). Mit ihnen reagierte Wassilenko auf den politischen Auftrag, bei der Formierung der nationalen Kunst in den Sowjetrepubliken mitzuarbeiten.³⁸

Die Regierung Usbekistans bat Wassilenko im Frühjahr 1938, eine Oper mit einer eindeutig usbekischen Handlung zu schreiben. Daraufhin komponierten Wassilenko und sein Schüler Muchtar Aschrafi in Taschkent die Oper „Buran“, die als die „erste Oper des usbekischen Volkes“ gilt und 1939 uraufgeführt wurde. Während Aschrafi das folkloristische Material beisteuerte, schrieb Wassilenko den größten Teil der Oper. Die Handlung spielt im Zentralasien des späten Zarenreichs und thematisiert die Revolte von 1916, welche durch die Einberufung von Muslimen zum Wehrdienst in die Armee des Zaren ausgelöst wurde.³⁹ Die religiösen Aspekte des Konflikts werden in der Oper nicht erwähnt. Vielmehr wurden die Ereignisse als ein Aufstand des usbekischen Volkes gegen die Kolonialherren interpretiert.⁴⁰ Diese und andere zeitgenössische Opern, die die Nationalitäten der Sowjetunion thematisierten, trugen zur sowjetischen Mythenbildung bei, indem sie die grausame koloniale Vergangenheit und die anschließende Rettung der Völker durch die Bolschewiken beschrieben. Wassilenkos zweite gemeinsam mit Aschrafi komponierte Oper „Der große Kanal“ (1941), welche die Konstruktion des Großen Stalin-Fergana-Kanals zur Bewässerung von Baumwollfeldern behandelt, heroisiert die Arbeit sowie den ökonomischen Erfolg des sowjetischen Staates – und weist damit weitere Elemente sowjetischer Mythologie auf. Partei- und

³⁶ Vgl. Michail P. Gal'perin: *Syn Solnca. Opera v 4 aktach*. Moskau 1929.

³⁷ Vgl. Frolova-Walker: *Form* (wie Anm. 16).

³⁸ Vgl. Vasilenko: *Stranicy vospominanij* (wie Anm. 28), S. 36, S. 38.

³⁹ Vgl. Edward D. Sokol: *The Revolt of 1916 in Russian Central Asia*. Baltimore 1954.

⁴⁰ Vgl. Ašrafi u. a.: *Buran* (wie Anm. 24); Vasilenko: *Stranicy vospominanij* (wie Anm. 28), S. 38.

Regierungsfunktionäre beteiligten sich an jedem Aspekt des Entstehungsprozesses, einschließlich von Libretto, Musik und Bühnenbild. Anders als „Buran“ war die Oper „Der große Kanal“ in erster Linie darauf ausgelegt, die Erwartungen der sowjetischen Führung zu erfüllen, und zielte nur nachrangig darauf ab, dem Volk die bautechnischen Leistungen des Sozialismus näherzubringen. Zwar versuchten diese beiden und weitere neu komponierte Opern kulturelle Besonderheiten einzelner Nationalitäten der Sowjetunion aufzuzeigen, jedoch bestand ihr zentraler Zweck darin, die Einheit der sozialistischen Gemeinschaft und das neue sowjetische transkulturelle „Wir“, die „befreiten Völker“, darzustellen. Diese Stücke markierten den Bruch mit dem Orientalismus, da das „Fremde“ fortan nicht mehr vorzufinden war, sondern nur noch das früher unterdrückte „Wir“. Sowohl Lenin als auch Stalin wurde attestiert, die Grenzen zwischen den einzelnen Ethnien getilgt zu haben. So war das Schlussstück von „Der große Kanal“ eine Stalin gewidmete Hymne.⁴¹

Es ist unmöglich, herauszufinden, ob Wassilenko sich freiwillig an der sowjetischen Mythenbildung beteiligte und wie er mit dem Konflikt zwischen der verkündeten Brüderlichkeit der freien sowjetischen Völker und der Realität des totalitären Staates umging. Allerdings scheint Wassilenko an der Arbeit mit usbekischer Folklore Gefallen gefunden zu haben. In beiden Opern wurde von traditionellen Melodien ausgiebig Gebrauch gemacht. So wurden unter anderem *Bajot*, *Uschschak*, *Irak* (abgeleitet von den *Makams*, einem Melodietypus des Nahen Ostens und Zentralasiens), *Kuschtschinor*, *Jalla* (ein Kreistanz) und *Ljapar* (heitere Lieder) verwendet.⁴² In einem gemeinsam mit dem Libretto zu „Buran“ veröffentlichten Artikel wurden usbekische Melodien als „rau, und nahezu makellos einfach“, jedoch gleichzeitig als Musik mit „Tiefgang, mit Wohlklang, scharfsinnigem feinen psychologischen Inhalt“ und mit versteckter Harmonie beschrieben.⁴³ Musikalisch zeigen beide Opern sowohl Spuren des Impressionismus als auch der russischen Romantik. An die Stelle der Legitimierung und Glorifizierung sowjetischer Politik trat so die Vermittlung von Emotionen und eine Schilderung der mysteriösen und legendenumwobenen Welt des exotischen, obgleich mit den weiteren Sowjetrepubliken verbrüdernten, usbekischen Volkes. Klangfarben, Rhythmen und Intonationen usbekischer Volksmusik waren auch die Grundlage von Wassilenkos ein Jahr nach „Der große Kanal“ komponiertem Ballett „Ak-Biljak“.

Im Gegensatz zu Wassilenko hatte Reinhold Glière vor der Revolution keine seiner größeren Arbeiten Asien gewidmet. Stattdessen war er dem Stil der russisch-nationalen Komponisten des 19. Jahrhunderts, in erster Linie Rimski-Korsakows, gefolgt. Seine „Dritte Sinfonie“ („Ilja Muromez“) (1911) etwa gilt als charakteristisches Beispiel der Nationalromantik. Nach der Revolution entwickelten sich die Karrieren der beiden Schüler Ippolitow-Iwanows ähnlich. Glière stellte 1926 die Ballett-Pantomime „Kleopatra – Ägyptische Nächte“ vor. Das Stück ist gekenn-

⁴¹ Vgl. Muchtar A. Ašrafi u. a.: *Velikij Kanal. Opera v 5 dejstvijach, 6 kartinach*. Taschkent 1941.

⁴² Ebd., S. 7.

⁴³ Ašrafi u. a.: *Buran* (wie Anm. 24), S. 9.

zeichnet durch einen orientalistischen Exotismus im Stile der russisch-nationalen Komponisten und trägt Einflüsse von Alexander Skrjabin.

Glières berühmtestes, im China der Kuomintang spielendes Ballett „Der rote Mohn“ wurde erstmals 1927 im Bolschoitheater aufgeführt. Wie auch das Stück „Sohn der Sonne“ baut die Handlung auf einer transkulturellen Liebesgeschichte auf. Diese entwickelt sich jedoch zwischen einer Chinesin und einem russischen Hauptmann. In Glières Ballett sticht das politische Thema des Konflikts zwischen unterdrückten asiatischen Arbeitern und „bourgeoisen“ Europäern deutlich markanter hervor, während die musikalischen Darstellungen Chinas abstrakter und konventioneller ausfallen als in Wassilenkos Arbeiten. Zudem ist Glières Musiksprache konservativer als die Wassilenkos.

Die Beiträge Glières zur Oper der Sowjetnationalitäten umfassen die aserbaid-schanische Oper „Schach-Senem“ (1927) sowie die beiden zusammen mit seinem Schüler Talib Sadikow geschriebenen usbekischen Opern „Lejla und Medschnun“ (1940) und „Gjulsara“ (1949). Bei „Lejla und Medschnun“ handelt es sich um eine Neubearbeitung des gleichnamigen, auf folkloristischen Melodien basierenden, 1933 von Sadikow verfassten Musikdramas. Sowohl Drama als auch Oper interpretierten die populäre arabische Legende „Madschnun Laila“. Um den Protagonisten Medschnun als einen fortschrittlichen Wissenschaftler und Vertreter des unterdrückten Volkes und nicht als Wahnsinnigen darstellen zu können, wurde die Originalhandlung modifiziert.

Zwar war Sadikows Musikdrama schon früher als Wassilenkos und Aschrafis „Buran“ erschienen, aber es galt, bis Glière es in Einklang mit europäischen Standards brachte, nicht als Oper. Glière schrieb die Oper in die europäische Musiksprache um, verwendete aber trotzdem *Makams* und die von Sadikow im Original benutzten Melodien. Auch das Stück „Gjulsara“, welches die Emanzipation asiatischer Frauen thematisiert, wurde auf diese Weise bearbeitet. In den Jahren 1935 bis 1937 wurde „Gjulsara“ aus folkloristischen Elementen zusammengestellt, welche Tochtasin Dschalilow sammelte, Sadikow aufzeichnete und Glière orches-trierte. Die Instrumentierung des Dramas enthält auch Volksinstrumente.⁴⁴

Zu Glières Asien thematisierenden Orchesterarbeiten zählen der „Heroische Marsch der Burjat-Mongolischen Autonomen Sozialistischen Sowjetrepublik“ (1937) sowie die Ouvertüren „Ferien in Fergana“ (1940) und „Völkerfreundschaft“ (1941). Jedoch stehen diese Werke eher beispielhaft für Glières eigenen Stil und die auf ihn wirkenden Einflüsse der Romantik, als dass sie die in ihnen behandelten außereuropäischen Völker und ihre Musik repräsentieren.

Ippolitow-Iwanow, Wassilenko und Glière bildeten eine ganze Generation außereuropäischer Komponisten aus, welche die Bereicherung der Musiksprache des sowjetischen Teil Asiens und die Übertragung traditioneller asiatischer Musik in die europäische Musiksprache fortsetzten. Die drei Komponisten waren Mitglieder mehrerer Künstlervereinigungen, wie etwa der 1932 gegründeten Union der sowjetischen Komponisten. An offiziellen und halboffiziellen Gremien, die

⁴⁴ Vgl. K. Jašen u. a.: *Gjulsara. Musykal'naja drama v 4 dejstvijach, 5 kartinach*. Taschkent 1937.

verantwortlich für die Gestaltung der multinationalen Sowjetkultur waren, engagierte sich insbesondere Glière. Von 1938 bis 1948 hatte er den Vorsitz des Organisationskomitees des sowjetischen Komponistenverbandes inne.

Die Werke der drei Komponisten wurden häufig bei Konzerten aufgeführt.⁴⁵ Jedoch blieb der Anteil ihrer Musik an allen Aufführungen in der Sowjetunion insgesamt gering. Dies lässt sich vor allem auf eine Demokratisierung des Musikkonsums zurückführen, welche am Anfang des 20. Jahrhunderts einsetzte und in der Sowjetzeit massiv zunahm.⁴⁶

Westliche Kunstmusik wurde in Russland bis Anfang des 20. Jahrhunderts vor allem in Elitekreisen konsumiert, bis eine Moskauer Gruppe von Komponisten und Musikern im Zeitraum von 1907 bis 1917 eine Serie von „Historischen Konzerten“ organisierte. Diese der westlichen Instrumentalmusik gewidmeten und von Wassilenko dirigierten Konzerte sollten für die Allgemeinheit erschwinglich sein. Der Preis für Dauerkarten konnte durch die Bereitschaft des Bolschoitheaterorchesters, für die halbe Gage zu spielen, auf bis zu 40 % des normalen Preises abgesenkt und so für Studenten und Arbeiter erschwinglich gemacht werden.⁴⁷ Die Konzerte wurden ein voller Erfolg.

Nach der Revolution gab es weitere Bestrebungen, Kunstmusik zu popularisieren. Klassische Konzerte wurden im Hörfunk übertragen und 1930 ein eigenes Radiosinfonieorchester gegründet. Einige Veranstalter boten sogar Kinderbetreuungen an, um Arbeitnehmern mit kleinen Kindern den Besuch von Konzerten zu ermöglichen.⁴⁸ Die *Proletkult*-Bewegung⁴⁹ und andere offizielle beziehungsweise halboffizielle Initiativen bewirkten, dass die Beteiligung der Bürger an der Produktion von Kunst erheblich anstieg. Im Jahr 1932 gab es in der Sowjetunion 2 601 Musikzirkel mit 46 324 Mitgliedern. Bis 1937 wuchsen die Zahlen auf 9 385 Zirkel und 178 132 Mitglieder. Im Jahr 1939 konnte das Land 29 590 Amateurchöre mit 432 800 Sängern sowie 24 470 Amateurorchester mit 210 900 Musikern vorweisen.⁵⁰ Das Repertoire dieser Ensembles bestand überwiegend aus volkstümlichen Liedern. Nachdem in den 1930er Jahren die revolutionären Versuche der 1920er, eine eigene, neue Sowjetkultur aufzubauen, abgeebbt waren, konzentrierten sich professionelle Orchester auf die Aufführung ausländischer und russischer klassischer Musik aus der Zeit vor der Revolution. In den Sowjetrepubliken präsentierten Chöre und Orchester folkloristische Musik sowie Stücke von indigenen Komponisten in der jeweiligen Landessprache.⁵¹ Jedoch wurde die Musik der nichtrussischen Nationalitäten nach der Etablierung des Konzepts von der

⁴⁵ Vgl. Mikkonen: *Composers* (wie Anm. 23), S. 87, S. 136.

⁴⁶ Vgl. Georgij A. Poljanovskij: *70 let v mire muzyki*. Moskau 21981, S. 3–15.

⁴⁷ Vgl. Vasilenko: *Stranicy vospominanij* (wie Anm. 28), S. 23–24.

⁴⁸ Vgl. Poljanovskij: *70 let* (wie Anm. 46), S. 125.

⁴⁹ Vgl. Lynn Mally: *Culture of the Future. The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*. Berkeley 1990.

⁵⁰ Vgl. Poljanovskij: *70 let* (wie Anm. 46), S. 231.

⁵¹ Vgl. Mikkonen: *Composers* (wie Anm. 23), S. 24f., S. 31; Poljanovskij: *Mire muzyki* (wie Anm. 46), S. 3–15, S. 110f.

kulturellen Vorherrschaft Russlands in den späten 1930er Jahren so angepasst, dass sie den russischen Adaptionen westlicher Kunstmusik ähnelte.⁵²

Selbst wenn die breite Öffentlichkeit den Werken Ippolitow-Iwanows, Wassilenkos und Glières – und besonders ihren Asien gewidmeten Kompositionen – keine Beachtung schenkte, so wussten doch professionelle Musiker, ferner die hohen Partei- und Regierungskreise der betreffenden Sowjetrepubliken und auch Stalin selbst genau um die Leistungen der Komponisten. Den drei Musikern wurden Ehrentitel und staatliche Auszeichnungen verliehen. Ippolitow-Iwanow wurde 1922 zum Volkskünstler der UdSSR ernannt und erhielt 1934 den Orden des Roten Banners der Arbeit für sein Lebenswerk. Wassilenko wurde 1939 als Volkskünstler der Usbekischen SSR und 1940 als Volkskünstler der Russischen SFSR ausgezeichnet, erhielt verschiedene Orden und Medaillen sowie 1947 den Stalinpreis. Und Glière wurde 1934 als Volkskünstler der Aserbaidschanischen SSR, 1935 der Russischen SFSR, 1937 der Usbekischen SSR und 1938 der UdSSR ausgezeichnet. Er bekam zahlreiche Orden und Medaillen und in den Jahren 1946, 1948 und 1950 den Stalinpreis.⁵³

Verflechtungen zwischen europäischer und asiatischer Musik

Ippolitow-Iwanow, Wassilenko und Glière können aufgrund ihrer Ausbildung und ihrer vor-revolutionären Erfahrungen in die Traditionslinie Rimski-Korsakows und der russischen national-romantischen Musik eingereiht werden. Dieser in der Sowjetunion sehr populäre Musikstil⁵⁴ beeinflusste die Werke der drei Komponisten – auch jene, die sich auf Asien bezogen. Die Karrieren der drei wurden ab 1917 von der sowjetischen Kulturpolitik geprägt, was sich zweifellos in ihrer Musik widerspiegelte. Der Vergleich von drei Orchesterstücken, die das nicht-sowjetische Asien (Wassilenkos „Indische Suite“) sowie grenzübergreifende Gemeinschaften (Ippolitow-Iwanows „Türkische Fragmente“ und Glières „Heroischer Marsch der Burjat-Mongolischen Autonomen Sozialistischen Sowjetrepublik“) thematisieren, ermöglicht Erkenntnisse darüber, inwieweit die Komponisten auf indigene Musik zurückgriffen und wie sie diese in die europäische Musiksprache transferierten.

Die ungemeine Vielfalt indischer klassischer Musik, die Wassilenko zum Stück „Indische Suite“ (1927) inspirierte, spiegelt die komplexe transkulturelle Geschichte des indischen Subkontinents wider. Religiöse, Handels- und Kolonialbeziehungen verbanden Indien mit den Musikkulturen des Mittleren Ostens und Europas. Während die westliche Musik Polyphonie und Harmonik kennzeichnet,

⁵² Vgl. Laura J. Olson: *Performing Russia. Folk Revival and Russian Identity*. New York 2004, S. 54.

⁵³ Vgl. Gulinskaja: *Rejngol'd* (wie Anm. 14); Georgij Poljanovskij; Sergej Nikiforovič Vasilenko: *Žizn' i tvorčestvo*. Moskau 1964; Bugoslavskij: *M. M. Ippolitov-Ivanov* (wie Anm. 21).

⁵⁴ Vgl. Mikkonen: *Composers* (wie Anm. 23), S. 174.

ist die indische klassische Musik monofon und basiert auf Melodien. Komposition und Improvisation werden von *talas*, rhythmischen Strukturen, und *ragas*, melodischen Strukturen, bestimmt.⁵⁵ Wassilenko verwendete in seinem Stück „Indische Suite“ *talas* und *ragas*, verzichtete jedoch fast gänzlich auf Monophonie. Die Suite ist ein Programmzyklus, der aus mehreren Einzeltiteln besteht. Die Einzeltitel und die stark symbolhafte Handlung des als Vorlage dienenden Balletts „Noja“ lassen jedoch keinen stimmigen narrativen Strang erkennen, sondern wirken vielmehr wie eine Sammlung bewegter Bildern. Der zentrale Satz des Zyklus, der aus drei Teilen bestehende „Indische Tanz“, verfügt über monofone Segmente, obwohl im Ganzen die Polyfonie überwiegt. Das Thema des ersten Teils wechselt bei jeder Wiederholung die Klangfarbe. Wassilenko erreicht diesen Effekt, indem das Thema von den Bläsern, einem Oboen-Solo, an die Streicher weitergereicht wird. Außerdem enthält jede Wiederholung des Themas eine neue Variation. Das Stück verwendet Töne und Ausschmückungen in einer für *ragas* typischen Art und Weise. Der „Indische Tanz“ schließt, wie er begonnen hat, mit einem das Thema wiedergebenden Oboen-Solo.

An anderen Sätzen des Zyklus ist der Einfluss indischer klassischer Musik weit weniger stark ausgeprägt, auch wenn einzelne indische Themen vorkommen. Der Zyklus enthält auch Sätze, die auf japanischen oder chinesischen Motiven basieren. Die „Indische Suite“ zeigt, dass Wassilenko nur eine beschränkte Auswahl an regionalem folkloristischem Material zur Verfügung stand. Tatsächlich war er nie selbst in Indien gewesen und konnte so nicht auf eigene Erfahrungen bauen. Die Suite besitzt keine fest umrissene räumliche Dimension und folgt insgesamt der impressionistischen Haltung, eher mit generalisierten Sozial- und Naturereignissen, wie beispielsweise einem Sonnenaufgang oder einer Hochzeit, verbundene Gefühle in den Vordergrund zu rücken, als das exotische „Fremde“ darzustellen. Trotz einiger impressionistischer Innovationen ist die Musiksprache viel konservativer als die der ersten „Chinesischen Suite“ Wassilenkos, in welcher er auf das von Koslow erhaltene umfangreiche Originalmaterial zurückgreifen konnte.

Ippolitow-Iwanows Orchestersuite „Türkische Fragmente“ (1930) wandte sich einer anderen transkulturellen musikalischen Tradition zu, die ihre Wurzeln in Anatolien hatte und sich über fast ganz Zentraleurasien erstreckte. Die Musik bestimmter turksprachiger Bevölkerungsgruppen im Kaukasus und in Zentralasien trägt viele Elemente anatolischer Musik, einschließlich der Fünftonleiter. Ippolitow-Iwanow nutzte Melodien und Rhythmen der türkischen, usbekischen und kasachischen Volksmusik, von denen sich einige wegen der Verflechtungen zwischen den ethnischen Gruppen kaum unterscheiden. Das Werk ist in europäischer Musiksprache verfasst, imitiert jedoch gelegentlich die Pentatonik.

Die Suite besteht aus vier Sätzen mit eigenen Titeln. Obwohl das gesamte Stück als Fragment bezeichnet wird, ist es im Vergleich mit Wassilenkos Werk „Indische

⁵⁵ Vgl. Robert Morris: Variation and Process in South Indian Music. Some Kritis and Their Sargas. In: MTS 23 (2001) 1, S. 74–89; Thom Lipiczky: Tihai Formulas and the Fusion of „Composition“ and „Improvisation“ in North Indian Music. In: MQ 71 (1985) 2, S. 157–171.

Suite“ in der Anlage narrativer und kohärenter hinsichtlich der Darstellung der in ihm beschriebenen zentralasiatischen Räume. Ippolitow-Iwanow griff bei der Komposition auf Techniken westlicher Sinfonien zurück. Er schilderte verschiedene Szenen dadurch, dass er Themen unterschiedlich orchestrierte. Schlagwerk, Oboe, Fagott und Flöte sind dabei von zentraler Bedeutung. Die Bläsersoli werden von zentralasiatischen folkloristischen Melodien bestimmt. Stilistisch knüpfen die „Türkischen Fragmente“ an Rimski-Korsakows orientalistische Werke an, enthalten aber deutlich mehr originalgetreue asiatische Musik nachvollziehbaren Ursprungs.

Pentatonik wird auch in der traditionellen burjatischen und mongolischen Musik mit ihren monofonen Liedern, epischen Balladen und instrumentalen Kompositionen verwendet. Die langen Lieder zeichnen sich durch großen Tonumfang, komplexe Rhythmik und opulent ausgestaltete Melodien aus. Auch werden häufig Melisma und Tremolo gebraucht. Die kurzen Lieder haben einfachere Strukturen, Rhythmen und Melodien.⁵⁶

Glières Stück „Heroischer Marsch der Burjat-Mongolischen Autonomen Sozialistischen Sowjetrepublik“ (1937) ähnelt epischen mongolischen Liedern. Formal ist der Marsch dreigeteilt, wobei der Mittelteil einen explizit militärischen Charakter aufweist. Weite Teile des Stücks werden von den in westlicher Militärmusik häufig verwendeten Bläsern und Schlaginstrumenten sowie den Bässen innerhalb der Gruppe der Streicher bestimmt. Immer dann, wenn Soloinstrumente die Melodie wiedergeben, zeigt sich diese als besonders reich verziert. Die lyrischen Themen werden von heroischen Schlachtszenen abgelöst. Hin und wieder decken sich die Stimmen der Instrumente miteinander, um den Eindruck von Monophonie zu erwecken. Die Musik verfügt über eine klare rhythmische, an Schritte erinnernde Struktur, wodurch sie sich zum Marschieren eignet. Diese Eigenschaft jedoch entfremdet sie dem burjat-mongolischen Kontext. Marschmusik hat ihren Ursprung in den Exerzierübungen einer Infanterie, das mongolische Heer jedoch stützte sich bis ins 20. Jahrhundert auf seine Kavallerie.⁵⁷ Gleich Glières anderen Werken wurde auch in diesem Stück indigenes Material den Standards westlicher Kunstmusik angepasst.

Alle drei Stücke sind deskriptiv und zeigen anhand von traditionellen Melodien bestimmte Bilder Asiens, ohne dabei die Grenzen westlicher Ästhetik zu überschreiten. Sie sind inhaltlich unpolitisch, auch wenn Glières Marsch explizit einer sozialistischen Unionsrepublik gewidmet ist. Keines der ausgewählten Stücke brachte revolutionäre Neuheiten in die europäische Musiksprache ein, vielmehr wurden die Regeln westlicher Kunstmusik in allen vier Werken befolgt. Sie enthalten je-

⁵⁶ Vgl. Nataliya Skvortsova: On Evidence for the Genetic Relationship between Turkic and Mongol Song Traditions. In: Jarkko Niemi (Hg.): Perspectives on the Song of the Indigenous Peoples of Northern Eurasia. Performance, Genres, Muscial Syntax, Sound. Tampere 2009, S. 73–87; Carole Pegg: Mongolian Conceptualizations of Overtone Singing (xöömii). In: BJE 1 (1992) 1, S. 31–54.

⁵⁷ Vgl. Roland Bannister: How Are We to Write Our Music History? Perspectives on the History of Military Music. In: Musicology Australia 25 (2002) 1, S. 1–21.

doch unterschiedlich große Anteile an indigener Musik, wobei Glière das indigene Material am meisten modifizierte. In dieser Hinsicht können die drei Komponisten als Übersetzer, und – in unterschiedlicher Ausprägung – auch als Bearbeiter der Musik betrachtet werden. Ihre transformatorischen Leistungen wurden – wie Glières Auszeichnungen erkennen lassen – von den Verantwortlichen der Sowjetunion gewürdigt.

Fazit

Ippolitow-Iwanow, Wassilenko und Glière erlangten nie den Ruhm derjenigen Zeitgenossen, denen es gelang, die westeuropäische Musiksprache zu verändern. In der Sowjetunion waren die drei genannten Künstler jedoch durchaus berühmt. Glière wurde als ein Vertreter der dritten Generation russischer national-romantischer Komponisten rezipiert (Glinka und die „Gruppe der Fünf“, „das mächtige Häuflein“, standen für die vorherigen Generationen).⁵⁸

Die europäische Romantik, in der manche russische Komponisten im späten Zarenreich ihr Zuhause fanden, wurde unter anderem auch zur Quelle der ersten musikalischen Darstellungen des orientalisch-asiatischen „Fremden“. Diese frühen musikalischen Schilderungen beschrieben abstrakte orientalische Räume und richteten sich in erster Linie an die Fantasie des Publikums. In der folgenden Phase, im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert, zeigten sowohl russische als auch nichtrussische Komponisten Interesse an der traditionellen asiatischen Musik und versuchten in ihren Stücken, einzelne Regionen Asiens und deren Musik musikalisch abzubilden. Dieses Interesse wurde vom Sowjetregime unterstützt, welches sowohl eine universalistische Herangehensweise an Musik förderte als auch dazu ermutigte, die asiatischen Regionen der Sowjetunion in der Musik darzustellen. Aus dieser auf künstlerisches Interesse zurückgehenden Praxis entwickelte sich ein internationales Projekt, dem in der Sowjetunion politische Konnotationen innewohnten.

Die Verbreitung westlicher Musik ging einher mit der weltweiten Ausbreitung des ursprünglich europäischen Konzepts der Nation. Die sowjetische Regierung förderte diesen Prozess, indem sie nationale Kunstmusik als ein Element der Moderne verstand.

Ippolitow-Iwanow, Wassilenko, Glière und all jene, die Stimmen außerhalb Europas ihre Aufmerksamkeit schenkten und mit nichteuropäischem Material arbeiteten, übersetzten zum einen die indigenen Kulturen in die westeuropäische Musiksprache. Zum anderen bereicherten sie – wenn auch in bescheidenem Umfang und im begrenzten musikalischen Raum der Sowjetunion – die Kunstmusik, indem sie die melodischen, rhythmischen und harmonischen Möglichkeiten des westlich geprägten Genres erweiterten.

⁵⁸ Vgl. Mikkonen: *Composers* (wie Anm. 23), S. 225.

Abstract

In this article, the role played by Russian and Soviet composers in the propagation of western European art music is scrutinized. Following Russia's integration into the West's musical landscape, composers of the Russian Romantic era became increasingly interested in the musical presentation of Asia. At the end of the 19th and the beginning of the 20th century, three composers such as Michail Ippolitow-Iwanow, Sergei Wassilenko and Reinhold Glière exhibited a special interest in the concrete representation of specific Asian regions by carefully making use of indigenous types of music. After the October revolution, their efforts were supported by the new political regime. The three composers trained indigenous musicians and contributed to the creation of the national Soviet musical cultures based on the European musical language. Their translations of the music and their educational activities moved Asian voices centre stage, thus, despite official intentions, contributing to the globalisation of art music.

Elena Korowin

Kulturtransfer während der Perestroika

Vorhang auf für eine neue russische Ästhetik

Der Kalte Krieg wurde auf dem Feld der auswärtigen Kulturpolitik insbesondere auf dem Boden der Bundesrepublik Deutschland ausgetragen. Er setzte bereits unmittelbar nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs ein. Ausgangspunkt war die Absicht, die Kunst, die während des „Dritten Reichs“ als veremt gegolten hatte, zu rehabilitieren. Hierfür sollten die Künstlerinnen und Künstler¹, deren Werke während der NS-Herrschaft als „entartet“ bezeichnet und die mit einem Ausstellungsverbot belegt worden waren, wieder dem Publikum in Deutschland bekannt gemacht werden. Dieses Ziel verfolgten viele Ausstellungen, die ab den späten 1940er und in den 1950er Jahren gezeigt wurden – darunter die „documenta“ in Kassel. Sie wurde im Laufe der Zeit zum berühmtesten „Wiedergutmachungsprojekt“ der Nachkriegszeit im Bereich der bildenden Kunst. Hier wurde ein breites Spektrum an vormalig vergessener, verbotener beziehungsweise versteckter Kunst ausgestellt. Die Wiederentdeckung der Abstraktion ging damit einher, dass diese Stilrichtung zur neuen Weltsprache erklärt wurde. Diese Entwicklung kam 1959 in der „documenta II“ zum Ausdruck, in der auch die Vormachtstellung der nordamerikanischen Kunst und Kunstauffassung in Europa, allen voran in der jungen Bundesrepublik, manifest wurde.² In „Wer die Zeche zahlt ... Der CIA und die Kultur im Kalten Krieg“ rekonstruiert die britische Historikerin Frances Stonor Saunders die kulturpolitischen Aktivitäten des Central Intelligence Agency (CIA) in Europa während der Nachkriegszeit. Saunders weist konkrete Bemühungen des CIA nach, in künstlerische Projekte, Ausstellungen und andere Präsentationen in Europa aktiv einzugreifen, um dadurch die Entwicklung der zeitgenössischen Kunst teilweise zu steuern und so den sowjetischen Einfluss zu schmälern. Auch die „documenta II“ spielte in den Plänen des amerikanischen Geheimdiensts eine wichtige Rolle, denn vor allem die Nähe zum sowjetisch besetzten Teil Deutschlands machte die Ausstellung in Kassel zu einem wichtigen Display für den abstrakten Expressionismus amerikanischen Ursprungs.³ Der künstlerische und kulturelle

¹ Im Weiteren wird aus Gründen der besseren Lesbarkeit ausschließlich das generische Maskulinum verwendet. Alle anderen Geschlechter sind darin selbstverständlich eingeschlossen.

² Vgl. den mehrbändigen Ausstellungskatalog: II. documenta '59. Kunst nach 1945. Bd. 1: Malerei; Bd. 2: Skulptur; Bd. 3: Druckgraphik; Textband. Kassel/Köln 1959.

³ Vgl. Frances Stonor Saunders: *Wer die Zeche zahlt ... Der CIA und die Kultur im Kalten Krieg*. München 2001.

Einfluss der USA auf Westdeutschland wuchs mit dem durchschlagenden Erfolg der abstrakten Expressionisten rapide.⁴ Das positive Bild von amerikanischer Kultur sollte den politischen Einfluss der USA fördern, wenn nicht sogar erweitern. Die Adenauer-Ära mit ihrer klaren Westorientierung und ihrer Ablehnung der sowjetischen bildenden Kunst⁵ war ähnlich einseitig wie die autoritäre Propagierung des sozialistischen Realismus in der UdSSR und im Osten Deutschlands. Bis in die 1970er Jahre hinein war es nicht möglich, russische Kunst aus den Museen der Sowjetunion in der Bundesrepublik zu zeigen, lediglich einzelne Werke durften mit Ausnahmegenehmigung anlässlich großer Gruppenausstellungen ausgeführt werden.⁶ Die beiden Supermächte betrieben in ihrer auswärtigen Kulturpolitik einen ständigen Kampf um die Deutungshoheit über die freie Kunst, der mit Vorliebe auf bundesdeutschem Boden ausgetragen wurde. Dies war der Rahmen, in dem die Debatte über den Realismus geführt und die Abstraktion gefeiert wurde. Die Anstrengungen des CIA, der Ausstellungstouren von Malern wie Jackson Pollock anregte und förderte, waren speziell auf dem Feld der bildenden Kunst von Erfolg gekrönt.⁷ Die „Abstraktion als Weltsprache“ galt in dieser Zeit als universell und versprach künstlerische Freiheit sowie einen individuellen Ausdruck jenseits jeglicher Ideologien und Parolen. Dieses Versprechen war wichtig für das neue Selbstverständnis der Künstler, für die Hoffnung des Publikums auf die Rückkehr der autonomen Kunst nach den staatsverordneten Kunstpraktiken der NS-Zeit sowie zur Abgrenzung gegenüber der totalitären sowjetischen Kunstauffassung. Für einige Zeit entwickelte sich die abstrakte Kunst zu ebendiesem Rettungsanker. Somit ist es auch nachvollziehbar, dass die Sowjetunion mit ihrem staatlich diktierten Programm des Sozialistischen Realismus etwa in der Bundesrepublik wenig Interesse und mehr noch: deutliche Ablehnung erfuhr. Dies gilt allerdings hauptsächlich für die bildende Kunst, auf dem Feld der Musik und des Tanzes beispielsweise waren Künstler wie David Ojstrach durchaus international erfolgreich. So schickte die Sowjetunion ihre Musiker und Tänzer schon sehr früh auf weltweite Tourneen – noch bevor in den 1970er Jahren ein „Kunst-austausch“ eingeleitet wurde.⁸ Seit seinem Beginn 1973 und bis zur Auflösung der Sowjetunion stellte sich der „Kunst-austausch“ beziehungsweise die kulturelle Diplomatie mithilfe der bildenden Kunst zwischen der Sowjetunion und der Bundesrepublik als ein schwieriges Unterfangen dar. Dies hatte mehrere Gründe: Abgesehen von den ideologisch bedingten unterschiedlichen Kunstauffassungen bestanden auch logistische Probleme. Kunstwerke von kaum schätzbarem Wert für das Kulturerbe Russlands jenseits des Eisernen Vorhangs zu senden, wie etwa

⁴ Frances Stonor Saunders beschreibt die Entwicklung des kulturellen Einflusses auch für den Fall der Jazzmusik und der Literatur. Vgl. ebd.

⁵ Mit Tanz und Musik ging die auswärtige Kulturpolitik anders um als mit der bildenden Kunst. Vgl. Elena Korowin: *Der Russen-Boom. Sowjetische Ausstellungen als Mittel der Diplomatie in der Bundesrepublik Deutschland*. Köln 2015.

⁶ Vgl. Saunders (wie Anm. 3).

⁷ Vgl. ebd.

⁸ Vgl. ebd.

die Arbeiten der russischen Realisten des 19. Jahrhunderts 1972 nach Baden-Baden, erforderte verbindliche Verträge und vor allem ein gegenseitiges Vertrauen. Diese Hürden wurden erst 1973 mit einem bilateralen Abkommen über den Kulturaustausch teilweise überwunden. Jedoch bestand immer noch eine Diskrepanz zwischen dem, was die westdeutschen Ausstellungsmacher und dem, was die Vertreter der Sowjetunion präsentieren wollten. Seit dem Ende der 1950er Jahre entwickelte sich im Westen ein großes Interesse an der russischen Avantgarde, die zu dieser Zeit in ihrer Heimat verfemt und nahezu vergessen war. Aus kunstideologischen Gründen sperrten sich die Moskauer Behörden stets dagegen, Werke von Kasimir Malewitsch, Wladimir Tatlin und anderen Künstlern dieser Periode aus den Depots auszuleihen. Doch führte das ständige Tauziehen mit den Museumsdirektoren namhafter westlicher Museen zu Zugeständnissen und so wurden auch einige der in der Sowjetunion verbotenen Bilder für Ausstellungen in der Bundesrepublik bereitgestellt. Der Fokus der Sowjetunion lag dennoch stets auf der offiziellen Staatskunst, die in all ihren Facetten präsentiert werden sollte. Zwar näherten sich die Kulturministerien, Museen und ihre Mitarbeiter aus der Sowjetunion und die der Bundesrepublik sukzessive an, doch blieb für die Vertreter des Moskauer Kulturministeriums der Umgang mit westdeutschen Anfragen nach Werken der russischen Avantgarde stets heikel. Gemäß dem Zeitgeist galt das Hauptinteresse der westdeutschen Ausstellungsmacher der progressiven und unangepassten Kunst, die es – entgegen einer im Westen vorherrschenden Meinung – seit den 1950er Jahren auch in der Sowjetunion wieder gab. Die Avantgarde wurde im Westen als ein Meilenstein der russischen Kunstgeschichte angesehen, der von der Sowjetmacht zerstört worden sei. Erst mit dem Chruschtschow-Neizwestny-Eklat 1962⁹ beziehungsweise spätestens mit der internationalen Berichterstattung über die legendäre „Bulldozer-Ausstellung“¹⁰ von 1974, an der Witali Komar, Alexander Melamid, Wladimir Nemuchin, Oskar Rabin und weitere Künstler beteiligt waren, wurde einer breiten Öffentlichkeit klar, dass in der Sowjetunion auch zeitgenössisch eine virale nonkonformistische Szene existierte, die stets dem Vorwurf des „Parasitentums“ und der Repressionen des KGB ausgesetzt war. Als „Parasiten“ wurden in der

⁹ So wird der Vorfall vom 1. Dezember 1962 im Zentralen Ausstellungssaal in Moskau bezeichnet. Anlass war die Ausstellung zum 30-jährigen Bestehen der Moskauer Abteilung des Künstlerverbands. Bei dieser durften auch „progressive“ Künstler wie Juri Nolew-Sobolew, Julo Sooster, Wladimir Jankilewski, Ernst Neizwestny und Schüler des Beljutin-Studios ihre Werke präsentieren. An diesem Tag besuchten Chruschtschow und weitere hohe Funktionäre der KPdSU die Ausstellung. Der Regierungschef zeigte sich über die Werke entsetzt, bezeichnete die Künstler als „degeneriert“ und verlangte, diese zu bestrafen. Dieser Vorfall wird allgemein als das Ende des „Tauwetters“ für die bildende Kunst angesehen. Vgl. Wolfgang Zentner (Hg.): *Nonkonformisten 1955–1988. Chronik: Die Zweite Russische Avantgarde*. Witten 2000, S. 23 f.

¹⁰ Am 15. September 1974 wurde von mehreren nonkonformistischen Künstlern eine Freiluftausstellung im Bizewski-Park am Rande Moskaus organisiert. Bereits nach wenigen Stunden ließ die Regierung die Ausstellung mithilfe von Bulldozern zerstören. Mehrere anwesende ausländische Journalisten dokumentierten das Wüten der sowjetischen Behörden und berichteten darüber. Vgl. ebd.

UdSSR alle Menschen betrachtet, die keiner Arbeit nachgingen und somit nicht gesellschaftlich eingebunden waren. Im Falle unangepasster Künstler wurde diese Anschuldigung häufig erhoben, da sie keine Mitglieder der offiziellen Künstlervereinigung waren, in welche sie allerdings wegen ihres Nonkonformismus überhaupt nicht eintreten durften. Das Interesse für die dissidenten Künstler wurde weltweit durch die beiden Ereignisse ebenso entfacht wie sich das Bild der Sowjetunion als einem totalitären Unrechtsstaat, der die Kunstfreiheit gewaltsam unterdrückte, zu bestätigen schien. Zahlreiche internationale Medien griffen die nonkonformistischen Ausstellungen auf und berichteten über einzelne Künstler. Sie interessierten sich mehr für den sowjetischen Nonkonformismus als für die offizielle sowjetische Staatskunst. Der Nonkonformismus existierte in Privatwohnungen und Dorfgemeinschaften. Die ihm anhängenden Künstler produzierten Werke, die im Westen als „relevant“ angesehen wurden.¹¹ Die Anerkennung dort rührte daher, dass sich die Künstler nicht an den politisch vorbestimmten Kanon hielten und somit in ihren Arbeiten gegen das kommunistische System rebellierten. Vieles, was diese Künstler schufen, orientierte sich an den Werken der abstrakten Malerei aus den USA oder an der in Europa verbreiteten Informellen Kunst und am Tachismus. Viele sowjetische Nonkonformisten entwickelten einen eigenen Stil, indem sie die verpassten Entwicklungen im Westen nachholten und diese kopierten. Dies beförderte eine Sympathie der westlichen Medien für diese Künstler. Begriffe wie „Dissident“, „Inoffizieller“, „Underground-Künstler“ mystifizierten die Unangepassten und stilisierten sie zu unterdrückten und leidenden Kreativen. Oft wurde dabei außer Acht gelassen, dass einige Künstler ein „Doppelleben“ führten und auch im offiziellen sowjetischen Kulturbetrieb einen Namen und ein Einkommen hatten. Beispielhaft dafür waren die Maler Ilja Kabakow und Erik Bulatow, die im offiziellen Staatssystem als Buchillustratoren arbeiteten.¹² Der Mythos des Dissidenten wurde ungeachtet dessen in der westlichen Öffentlichkeit kultiviert: „Die jahrelange Isolation hat viele ‚Verfemte‘ kompromißlos gemacht. Maler, die oft nicht genug Geld für regelmäßige Mahlzeiten hatten, beharren beinahe trotzig auf ihrer Individualität [...]. Alles, was nach Anpassung aussieht, ist ihnen ein Grauen, die Linientreue der offiziellen ‚Soz-Realisten‘, aber auch das Schielen nach westlichem Geschmack. Besonders abfällig urteilt die Avantgarde über die ‚Dip-Art‘, jene Plagiate und Gelegenheitsgemälde, die für kauflustige Kunstlaien unter Diplomaten und Geschäftsreisenden angefertigt werden.“¹³

Es gab mehrere Generationen sowjetischer Nonkonformisten. Seit den 1950er Jahren entwickelte sich diese Gruppierung stilistisch weiter, aber erst mit der Perestrojka erlebten die Künstler einen Durchbruch auf internationaler Ebene, der mit einem wachsendem Interesse des Kunstmarkts weltweit einherging. Die

¹¹ Mari Laanemets: Zwischen westlicher Moderne und sowjetischer Avantgarde. Inoffizielle Kunst in Estland 1969–1978. Berlin 2012, S. 23.

¹² Vgl. ebd.

¹³ Mario R. Dederichs: Verfemte machen Furore. In: Stern, 11. 5. 1988, S. 60–64, hier: S. 60.

zweite Hälfte der 1980er Jahre war in der UdSSR vom „neuen Denken“¹⁴ geprägt. Nach dem Amtsantritt Gorbatschows am 11. März 1985 musste sich die sowjetische Gesellschaft der offensichtlichen Krise des Systems stellen und erlebte in der Perestroika eine „zweite Revolution“¹⁵. Die auswärtige Kulturpolitik sollte im gleichen Maße wie die Innenpolitik verändert werden, um die Feindbilder innerhalb des Systems zu beseitigen.¹⁶ Dazu wurden den Kulturschaffenden sukzessive mehr Freiheiten eingeräumt. Nationale Künstler und Intellektuelle aus der Sowjetunion, die als „Diplomaten des neuen Denkens“ fungieren sollten, konnten dem Westen gegenüber die Reformen beglaubigen.¹⁷ Neben „Perestroika“ wurde „Glasnost“ zum zweiten Schlagwort dieser Zeit – es bezeichnete Transparenz und die Öffnung der Politik gegenüber den Bürgern sowie die Gewährung von Meinungs- und Pressefreiheit. Die veränderte politische Situation in der UdSSR und die neuen Ideen Gorbatschows fanden im Westen sofort Anklang – „Glasnost“ und „Perestroika“ wurden zu Parolen, die für eine hoffnungsvolle Zukunft und für die Aussicht auf Frieden standen. Für den Kunstbetrieb im Westen veränderten sich durch die neue sowjetische Politik viele bisher bestehenden Prämissen. Der Blick der Kulturschaffenden richtete sich zunehmend gen Osten. Gorbatschows Reformen und die in der UdSSR dringend benötigten Devisen boten ausländischen Unternehmen die Möglichkeit, auf zuvor unzugänglichen Gebieten tätig zu werden. So war es im Fall der Kunst das Auktionshaus Sotheby's, das am 7. Juli 1988 in Moskau die Auktion „Russian Avant-Garde and Soviet Contemporary Art“ abhielt. Die Historikerin Waltraud Bayer bezeichnet diese Lizitation als den Startschuss für den internationalen Aufstieg der russischen Kunst.¹⁸ Zum ersten Mal in der Geschichte der Sowjetunion rückte der „kommerzielle Faktor von Kunst in den Mittelpunkt der öffentlichen Aufmerksamkeit“.¹⁹ Zur Versteigerung wurden Werke von Künstlern ausgewählt, die in der offiziellen sowjetischen Kunstlandschaft gar nicht existierten. 29 ausgesuchte Künstler gehörten zur Gruppe der Nonkonformisten, deren Schaffen in der UdSSR nicht als Kunst angesehen wurde. Außerdem versteigerte Sotheby's 18 Arbeiten von anerkannten Künstlern der russischen Avantgarde. Damit konnten sich die Veranstalter der Aufmerksamkeit für die Auktion sicher sein.²⁰ Bayer schreibt, dass in

¹⁴ Barbara Lippert: Auswärtige Kulturpolitik im Zeichen der Ostpolitik. Verhandlungen mit Moskau 1969–1990. Münster 1996, S. 84.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Ebd., S. 86.

¹⁷ Vgl. ebd.

¹⁸ Vgl. Waltraud Bayer: Russische Bestseller. Der internationale Kunstmarkt als Indikator für die Wertschätzung von russischer Kunst seit 1988. In: Ada Raev/Isabel Wünsche (Hg.): Kursschwankungen. Russische Kunst im Wertesystem der europäischen Moderne. Berlin 2007, S. 43–54, hier: S. 43.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 45.

²⁰ Bei der Auktion wurden Werke von Künstlern der russischen Avantgarde (Alexander Drewin, Maria Ender, Alexander Rodtschenko, Warwara Stepanowa, Nadeschda Udalzowa) und von zeitgenössischen Künstlern (Grischa Bruskin, Iwan Tschuikow, Ewgeni Dybski, Juri Dyschlenko, Gija Edzgeradse, Nikolai Filatow, Ilja Glasunow, Ilja Kabakow, Swetlana Kopystanskaja, Igor

Ost wie West die Wertfeststellung der gehandelten Kunstwerke für eine Überraschung sorgte, und sie liefert zugleich eine Erklärung: Es war der politische Gehalt der Kunst und das internationale Ansehen, das diese Kunst seit einigen Jahren im Westen genossen hatte, die die Preise in die Höhe trieben. Obwohl es schon vor der Auktion einige Sammler gab, konnten entsprechende Werke bisher nie solche Preise erzielen wie im Zuge der Auktion von 1988.²¹

Die Auktion, die am 7. Juli 1988 um 19 Uhr vor 2 000 Interessenten begonnen hatte, endete mit einem unglaublichen Erfolg. Auktionator Simon de Pury verzeichnete einen Gesamterlös in Höhe von 2 085 050 Pfund. Das teuerste Bild stammte von Alexander Rodtschenko. Sein Auktionserlös übertraf die zuvor auf Versteigerungen im Westen für seine Bilder erzielten Preise um ein Vielfaches.²² Den zweiten Platz in der Preisliste nahm kein Avantgardkünstler, sondern der dissidente jüdische Maler Grischa Bruskin mit seinem mehrteiligen Werk „Fundamentales Lexikon“ (1986) ein, der zum Kreis der Moskauer Konzeptualisten gehörte. Bruskin stellte darin seine jüdische Herkunft, den sowjetischen Alltag und die Einsamkeit des Individuums symbolisch dar. Sein Bild wurde als Verarbeitung seiner Erfahrung mit der sowjetischen Kultur und Politik interpretiert. Mit seinen Werken stand Grischa Bruskin im Mittelpunkt der Auktion und erlangte Höchstpreise, die das internationale Kunstestablishment überraschten.²³ Auch Arbeiten von Bruskins Kollegen Igor Kopystjanski, Swetlana Kopystjanskaja und Ilja Kabakow wurden für stattliche Summen von internationalen Sammlern gekauft. Ein Großteil der versteigerten Werke ging ins Ausland.²⁴ Die Auktion wurde zu einem Meilenstein der jüngeren sowjetischen Kunstgeschichte und zu einem Wendepunkt in der Rezeption der modernen Kunst. Die überkommenen Auffassungen zur offiziellen und inoffiziellen Kunst lösten sich auf und das Interesse an den dissidenten Künstlern wuchs proportional zu den Devisen, die ihre Werk einbrachten.²⁵ Im Zentrum standen überwiegend die Protagonisten des „Moskauer romantischen Konzeptualismus“, deren Sprachrohr der 1981 in die Bundesrepu-

Kopystanski, Dmitri Krasnopewzew, Malle Leis, Bela Lewikowa, Irina Nachowa, Tatjana Nasarenko, Wladimir Nemuchin, Natalija Nesterowa, Arkadi Petrow, Dmitri Plawinski, Leonid Purygin, Sergei Schutow, Alexander Sitnikow, Anatoli Slepyschew, Eduard Steinberg, Ilja Tabenkin, Lew Tabenkin, Sergei Wolkow, Wladimir Jankilewski, Wadim Sacharow) versteigert.

²¹ Vgl. Bayer: Bestseller (wie Anm. 18).

²² Näheres dazu vgl. ebd., S. 46.

²³ „Unter den Top 10 rangierten neben dem ‚Fundamentalen Lexikon‘ zwei weitere seiner Werke auf den Plätzen 4 und 5. Die dafür erzielten Preise dokumentieren den grundlegenden Wertewandel des Nonkonformismus, der innerhalb kürzester Zeit exemplarisch zum Ausdruck kam. ‚Fundamentales Lexikon‘ (Los 24: Ruffpreis 14 000–18 000 Pfund), bezeichnenderweise auf dem Umschlag des Auktionskatalogs abgebildet, wechselte für 242 000 Pfund bzw. 415 756 US-Dollar den Besitzer. Bruskins ‚Alphabet‘-Serie (Nr. 3 und Nr. 4: Los 22) erreichte statt der geschätzten 10 000–12 000 schließlich 93 000 Pfund und Nr. 5 aus derselben Serie (Los 23) kam anstelle der angesetzten 6 000–8 000 Pfund auf 82 000 Pfund.“ Ebd. (Zitat: S. 46).

²⁴ „Auch Kabakovs ‚Antworten der Experimentellen Gruppe‘ (Los 48) erreichten mit 22 000 Pfund einen hohen Wert. Dieses von Alfred Taubmann, Sotheby’s, privat erworbene Werk veranschaulicht die politische Signifikanz der Auktion.“ Ebd., S. 47f. (Zitat: S. 47).

²⁵ Vgl. ebd.

blik Deutschland ausgewanderte Philosoph Boris Groys war. Die ersten Texte über den Moskauer Konzeptualismus hatte er 1979 für die in Paris erscheinende Zeitschrift „A-Ya“, die von emigrierten sowjetischen Kulturschaffenden gegründet und herausgegeben wurde, verfasst.²⁶ Mit dem Erscheinen seines Buchs „Gesamtkunstwerk Stalin“ (1988) sorgte der Kulturtheoretiker für internationales Aufsehen und avancierte zu einem geachteten Spezialisten für russische und sowjetische Kunst des 20. Jahrhunderts.²⁷ Seine Nähe zum Kreis der Moskauer Künstler machte es Groys leicht, ihre Arbeiten theoretisch aufzubereiten und im Westen bekannter zu machen.²⁸ Die Gruppe um Kabakow, Komar und Melamid und Bruskin erlangte innerhalb kürzester Zeit Weltruhm. Ihre Kunst zeichnete sich durch eine spezielle Verbindung des sozialistischen Lebensgefühls mit persönlichem Schicksal aus und folgte in der Konzeption einem progressiven Ansatz. In den Werken erschienen häufig russische Phrasen oder Schlagwörter, die sich dem westlichen Betrachter nur schwer erschlossen. Sie waren Ausdruck des Zeitempfindens und vermittelten Resignation ob einer bröckelnden Utopie. Für das westliche Publikum waren die Arbeiten eine Art „Exotismus light“ – einerseits durchtränkt von unverständlichen Parolen und sozialistischen Symbolen, andererseits oft ausgeführt in einer fast westlichen Manier. Anschauliche Beispiele dafür sind die „Soz Art“²⁹ des Künstlerduos Witali Komar und Alexander Melamid, das bereits seit 1977 in New York lebte, oder die fotorealistischen Gemälde von Erik Bulatow, der mit den Klischees der sozialistischen Malerei und des amerikanischen Fotorealismus spielte und sich gleichzeitig der ironischen Methoden der amerikanischen Pop-Art bediente. Obwohl die Kunst der Moskauer Konzeptualisten für westliche Betrachter nur schwer zu verstehen war, galt sie als en vogue und wurde aktiv akquiriert sowie wohlwollend rezipiert.³⁰

Die beschriebenen Entwicklungen des Jahres 1988 erschütterten das bestehende sowjetische Kultursystem und führten zum Erstarken der nonkonformistischen Bewegung. Sie bedeuteten für den Künstlerverband der UdSSR eine schwere Niederlage. Seine Führungsposition geriet ins Wanken und sollte sich bis zu seiner Auflösung nicht stabilisieren.³¹ Der Erfolg der Künstler wurde zunehmend nach westlichem Maßstab gemessen und die Sowjets verloren ihre Deutungshoheit über die Kunst.³² Ein offener Kunstmarkt entwickelte sich in der Sowjetunion lang-

²⁶ Vgl. Boris Groys: *Moskovskij romanticeskij konceptualizm*. In: *A-Ya* (1979) 1, S. 3–11.

²⁷ In „Gesamtkunstwerk Stalin“ vertritt Groys die These, dass der Stalinismus als Vollendung eines modernen utopischen Projekts, das Kunst und Leben vereinige, angesehen werden könne. Vgl. Boris Groys: *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*. München 1988.

²⁸ Seit Ende der 1980er Jahre schrieb Groys zahlreiche Texte über diese Künstler und organisierte mehrere internationale Ausstellungen zum Moskauer Konzeptualismus.

²⁹ Der Begriff „Soz Art“ wurde von Witali Komar und Alexander Melamid erfunden. Er bezeichnete Kunst, die ironisch sozialistische Elemente aus der sowjetischen Alltagskultur benutzte. „Soz Art“ wurde als sozialistisches Pendant zur Pop-Art gesehen.

³⁰ Vgl. dazu Henning Sietz: *Ausverkauf der Kunst*. In: *Süddeutsche Zeitung*, 12. 1. 1989, S. 37.

³¹ Vgl. Vita von Wedel: *Ganz auf Moskau eingestellt*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29. 8. 2007.

³² Vgl. Bayer: *Bestseller* (wie Anm. 18), S. 48.

sam. Die Auktion im Juli 1988 markiert den Höhepunkt der Abwanderung nonkonformistischer Kunstwerke und Künstler in den Westen, die bereits Mitte der 1970er-Jahre begonnen hatte.³³ Die Vorstellungen davon, wie die nonkonformistischen Künstler in der Sowjetunion lebten und arbeiteten, gingen weit auseinander. Groys betonte, dass die Künstler in der Sowjetunion ein „normales“ Leben führen könnten – sie seien keine Ausgestoßenen oder Verfolgten, abgesehen davon, dass sie ihre Werke nicht öffentlich ausstellen dürften.³⁴ Im Westen dagegen wurde die Geschichte von der verbotenen Kunst weiterhin verbreitet, sodass der Eindruck entstand, die Dissidenten lebten unter unmenschlichen Bedingungen und würden vom Staat bedrängt und gejagt werden. In der Realität erstreckten sich Verbote jedoch nur auf die öffentliche Zurschaustellung der Kunst und auf ihren Verkauf. Was der einzelne Künstler in seinem Atelier oder in der eigenen Wohnung schuf, war dem Staat hingegen egal.³⁵ Die Periode der stalinistischen Verfolgungen und Erschießungen war vorbei, aber im Westen hielt sich die Vorstellung, dass inoffizielle Künstler in der UdSSR massiven Repressionen ausgesetzt seien. Laanemets zitiert in diesem Zusammenhang Jekaterina Dyogots Unterscheidung zwischen einer „öffentlichen“ und einer „privaten“ Kunst: „In ihrer Analyse zeigt Dyogot unter anderem, dass die Grundlage für die inoffizielle Kunst paradoxerweise vom sozialistischen Wirtschaftssystem geschaffen wurde. Der Staat garantierte den Wohnraum, sorgte für Gesundheit und Bildung und ‚sponserte‘ so ‚die ausgiebige Freizeit seiner Bürger [...], die diese – sei es dilettantisch oder professionell – zur Kritik an diesem Staat nutzten‘. Diese besondere Situation brachte eine Kunst hervor, die unabhängig sowohl vom Staat als auch von Marktmechanismen war. Viele Autoren haben auf die privilegierte Position der Intellektuellen, darunter auch der Künstler, in der sowjetischen Gesellschaft hingewiesen: Die war einerseits zwar unsicher, andererseits aber gab die relative Isolation, in der sie sich befanden, ein Maß an Unabhängigkeit, das anderen Bevölkerungsgruppen vorzuziehen blieb. In dieser Position konnten sie sich individuellen Beschäftigungen widmen, was wiederum Anlass gab, von inoffizieller Kunst als einem Lebensstil zu sprechen.“³⁶

Die Untersuchung von Dyogot zeigt auf, dass der Ruhm, den viele Dissidenten seit den 1980er Jahren erfahren hatten, schnell verhalte. Mit der Emigration in den Westen entzogen sie sich selbst ihre Schaffensgrundlage, bildete doch gerade ihre Herkunft aus der UdSSR, ihre Rebellion gegen das sozialistische System so-

³³ Seit den 1960er Jahren wurden viele Werke der Nonkonformisten ins Ausland geschmuggelt – die „Dip-Art“. Allerdings sind diese Aktionen in ihrem Ausmaß nicht mit den späteren Exporten vergleichbar. Die Künstler, deren Werke bei Sotheby's zur Auktion standen, wanderten in den darauf folgenden Jahren größtenteils in die USA oder in die Bundesrepublik Deutschland aus: Ilja Kabakow, Grischa Bruskin, Igor Kopystjanski und Swetlana Kopystjanskaja. Viele Künstler des Moskauer Kreises waren schon in den 1970er Jahren, nach der „Bulldozer-Ausstellung“, emigriert – unter anderem Witali Komar, Alexander Melamid und Erik Bulatow.

³⁴ Vgl. Laanemets: *Moderne* (wie Anm. 11), S. 23.

³⁵ Vgl. ebd.

³⁶ Ebd., S. 26.

wie ihre besondere Ästhetik zwischen sowjetischer Kinderbuchillustration, Propaganda, amerikanischer Pop-Art und ironisch-magischem Realismus die Basis für ihren Erfolg. Sie alle waren primär sowjetische Künstler, die den Staat kritisierten. Als dieser aufhörte zu existieren, verlor ihr Werk die durchdringende künstlerische Aussagekraft. Nur die wenigsten Künstler, die Ende der 1980er Jahre in Europa und in den USA Berühmtheit erlangten, konnten ihren Erfolg bis heute fortsetzen und sich weiterentwickeln. Noch vor der Versteigerung im Juli 1988 erreichte das Abwandern der dissidenten sowjetischen Kunst in den Westen die Gemüter der Moskauer Kunstwissenschaftler und Kritiker.

In einem seitenlangen Bericht des „Stern“ wurde zeitgenössisch ein erstes Resümee zur Bedeutung des politischen Wandels für die sowjetischen Künstler gezogen. Vermutlich war dieser Bericht von Henri Nannen, dem Gründer der Zeitschrift, maßgeblich initiiert worden, der selbst leidenschaftlich sowjetische nonkonformistische Kunst sammelte. Selbst Perestroika und Glasnost würden es den inoffiziellen Künstlern nur bedingt möglich machen, ihre Werke öffentlich auszustellen.³⁷ Nichtsdestoweniger gründeten sich 1987 zwei Gruppen, um Ausstellungen zu organisieren: die Vereinigung „Eremitage“ von Leonid Baschanow und der „Club der Avantgardisten“ von Iosif Backstein. Nach ersten Erfolgen beider Gruppen kam es zum Eklat: „Eremitage“ stellte im Herbst 1987 „Moskauer Künstler 1957–1987“ aus, wobei auch Arbeiten von emigrierten Künstlern gezeigt wurden. Dies sorgte bei den konservativen Mitgliedern der Kommunistischen Partei für Ärger und führte schließlich zur Auflösung des Zusammenschlusses.³⁸ Seit der Gründung der beiden Gruppen gingen die unabhängigen Künstler immer mehr in die Öffentlichkeit, begleitet vom wachsenden Interesse westlicher Museumsleute, Galeristen und Händler.³⁹ Dieses Phänomen war dem eigenwilligen Zeitgeist der späten 1980er Jahre in der Sowjetunion geschuldet. Peter Dittmar erinnerte in der Zeitung „Die Welt“ daran, dass viele Künstler, deren Werke im Jahr 1988 für Höchstpreise versteigert wurden, bereits in den 1970er Jahren bei Ausstellungen und Lizitationen in der Bundesrepublik vertreten waren.⁴⁰ Er bezog sich dabei auf die beiden Ausstellungen von Peter Spielmann in Bochum 1974 und 1979 sowie auf die Versteigerung im Auktionshaus Peretz in Saarbrücken 1978, wo schon Kabakows, Jankilewskis, Krasnopewzew, Nemuchins, Plawins-

³⁷ Vgl. Dederichs: *Verfemte* (wie Anm. 13).

³⁸ „Die Folge: Im Dezember weigerte sich die Verwaltung, den Pachtvertrag für den Ausstellungssaal der ‚Eremitage‘ im Moskauer Stadtteil Beljajewo zu verlängern. Das war das Ende der ‚Eremitage‘. Der ‚Club der Avantgardisten‘ dagegen, in dem die Gruppe ‚Kollektivnyje deistwija‘ (Kollektive Aktionen) mit Andrei Monastyrski und viele Maler aus dem Gemeinschaftsatelier ‚Na Furmannom‘ mitarbeiten, hat ein Kräftemessen mit der Bürokratie vermieden und existiert bis heute.“ Sietz: *Ausverkauf* (wie Anm. 30).

³⁹ „Seit dieser Kunstschau in einer kleinen Bezirksгалerie an der Kaschirskaja-Chausee machen die Verfemten vor allem im westlichen Ausland Furore. Museumsdirektoren, Galeristen und Kunsthändler stiefeln über Hinterhöfe, muffige Treppenhäuser und schmierige Betonböden in die Höhlen der Kunst, in Petrows Keller und Sundukows Küche – und sind fasziniert.“ Dederichs: *Verfemte* (wie Anm. 13), S. 58.

⁴⁰ Vgl. Peter Dittmar: Ein Zug, den keiner verpassen möchte. In: *Die Welt*, 7.3.1989, S. 11.

kis und Steinbergs Arbeiten angeboten worden waren.⁴¹ Den Ereignissen in Bochum oder Saarbrücken wurde zeitgenössisch nicht so viel Beachtung geschenkt wie etwa Peter Ludwigs Ausstellungen in Köln und Aachen 1980, bei denen die offizielle sowjetische Kunst geradezu propagiert wurde. Erst die Versteigerung von Sotheby's in der russischen Hauptstadt im Jahr 1988 bewirkte, dass der unangepassten sowjetischen Kunst und ihren Schöpfern weltweit ein größeres Interesse zuteilwurde. Dafür war unter anderem das geschickte Marketing des renommierten Auktionshauses verantwortlich. Gleichwohl waren die Reaktionen auf die sensationelle Versteigerung durchaus gemischt: Der Kunstkritiker Baschanow etwa begrüßte einerseits die lang erwartete Etablierung der inoffiziellen Kunst, war sich aber andererseits der Probleme bewusst, die diese Anerkennung mit sich brachte: „Ich kenne kein Land außer unserem [...], das seine besten Werke verkauft. Alles geht nach Westen, was einen ehrenvollen Platz in sowjetischen Museen verdient hätte.“⁴² Dieser Ausverkauf der Kunst der Dissidenten folgte einer klaren Logik: Die sowjetischen Behörden profitierten vom wachsenden Interesse, da der Verkauf jedes Gemäldes dem sowjetischen Staat eine Provision einbrachte – egal ob der Künstler Mitglied in der staatlichen Künstlervereinigung war oder nicht. Diese war zutiefst gespalten, es gab Befürworter und harte Gegner der nonkonformistischen Kunst. Von den Verkäufen ins Ausland profitierte die Staatskasse. Mit den Erlösen konnten die offiziellen Künstler gefördert werden. Pawel Horoschilow, der Generaldirektor für Kunstaustellungen im sowjetischen Kulturministerium und zugleich Mitorganisator der Auktion, betonte, „die beste Ware aus unseren Ateliers im Lande [...] behalten“ zu wollen⁴³ – und meinte damit wohl die offizielle Kunst der Mitglieder der Künstlervereinigung.⁴⁴ Letztlich wanderten jedoch sowohl die besten Werke als auch die bedeutendsten Künstler ins Ausland ab. Die Bemühungen Baschanows, ein Museum für zeitgenössische Kunst in Moskau zu gründen, waren erfolglos und auch die Versprechungen des Kulturministeriums, ein Museum nonkonformistischer Kunst zu unterstützen, blieben unerfüllt.⁴⁵ So berichtete die „Süddeutsche Zeitung“ im Januar 1989, von der „Ernüchterung in den Moskauer Ateliers“.⁴⁶ Westliche Kunstkritiker, Museumsdirektoren und Galeristen reisten nach Moskau, fanden dort aber leere Ateliers vor. Im Herbst 1988 waren die gefragten sowjetischen Künstler international verstreut – sie bereiteten zum Beispiel Ausstellungen in der Bundesrepublik oder in den USA

⁴¹ Vgl. ebd.

⁴² Dederichs: *Verfemte* (wie Anm. 13), S. 60.

⁴³ Interview mit Pavel Horošilov: *Der Entkrampfungsprozeß ist längst im Gang*. In: Art 7/88, S. 14.

⁴⁴ Ein weiterer Beweis für diese Annahme ist die Tatsache, dass der Exporteur für zeitgenössische Kunst aus der Sowjetunion *Meschdunarodnaja Kniga* („Internationales Buch“) ausschließlich die Maler, die Mitglied im staatlichen Künstlerverband waren, auf der „ART Basel“ 1988 präsentierte. Vgl. Dittmar: *Zug* (wie Anm. 40), S. 11.

⁴⁵ Anstatt eines Museums für die Kunst der Nonkonformisten wurden viele Privatgalerien gegründet. Diese schufen eine neue Infrastruktur für die unabhängige Kunst. Vgl. Sietz: *Ausverkauf* (wie Anm. 30).

⁴⁶ Vgl. ebd.

vor. So beklagte Baschanow in der „Süddeutschen Zeitung“ den Verlust der besten Werke und den Bruch in der Kontinuitätslinie russischer Kunstentwicklung.⁴⁷ Während die Sowjetunion sich ihrer Dissidenten samt deren Werke entledigte, konnten im Westen umfangreiche Sammlungen hochkarätiger sowjetischer Kunst aufgebaut werden.

Am Beispiel der späten Sowjetunion wird einmal mehr deutlich, wie stark das Interesse an Kunst vom politischen Klima abhängig ist. Wenn man in die Vergangenheit zurückblicke, könne man dies genau erkennen, schreibt Wassili Rakitin 1991 – drei Jahre nach der Sotheby's Auktion – in seinem Beitrag zum Symposium „Westkunst – Ostkunst“ anlässlich der Eröffnung des Ludwig Forums in Aachen.⁴⁸ Als Beispiele führt er das Interesse an der polnischen und ungarischen Kultur im Jahr 1956 und die verstärkte Hinwendung zur tschechischen Kunst während des Prager Frühlings 1968 an: „Denken wir nur beispielsweise an den Erfolg der polnischen Abstrakten auf vielen Ausstellungen Ende der 50er Jahre oder an den Preis der Biennale von Venedig 1970, der dem Prager Bildhauer Vladimir Preclík verliehen wurde und die Ehrungen für Jiří Kolář aus derselben Zeit.“⁴⁹

Rakitin erklärt diesen Zusammenhang mit der „alte[n] europäische[n] Tradition der humanitären Unterstützung von ungerecht Verfolgten und Gejagten“⁵⁰, wobei die Kulturschaffenden stets als besonders leidtragend angesehen würden.⁵¹ Die Kunst mit den Attributen „Unschuld“ und „Menschlichkeit“ zu versehen, deutet hier auf ein stark romantisches Konzept hin, das auch auf die russische Avantgarde übertragen wurde. Rakitin betont, dass einige es sich zu einfach mit der osteuropäischen Kunst gemacht hätten: Es gebe keine allgemeingültige Formel für Qualität, die auf Kunstwerke aus aller Welt angewendet werden könne – man müsse diese immer in ihrem Kontext betrachten.⁵² Als Beispiel führt er die Perestroika-Stars der „Soz Art“ an, deren Werke sich durch einfache Bildsprache, die mit bekannten Klischees spielte und die an die Pop-Art erinnerte, auszeichneten. Rakitin sieht im sarkastischen Umgang der Künstler mit dem Stalin-Kult eine Ursache für deren Erfolg im Westen.⁵³ Neben der „Soz Art“ von Komar, Melamid oder Bulatow gab es zahlreiche andere Strömungen, die heute größtenteils unter dem Schlagwort „Moskauer Konzeptualismus“ subsumiert werden. Unter dieser Bezeichnung werden Künstler und ihre Werke zusammengefasst, ohne dass die jeweiligen Stile wie Pop-Art, Land-Art oder andere Strömungen gesondert betrachtet werden. Das Label „Moskauer Konzeptualismus“ trug zur verstärkten Rezeption im Westen bei, da dort der Konzeptualismusbegriff geläufig und in

⁴⁷ Vgl. ebd.

⁴⁸ Vgl. Vassilij Rakitin: Das Phänomen der nichtoffiziellen Kunst (nach 1958). In: Thomas Strauss (Hg.): Westkunst – Ostkunst. Absonderung oder Integration? München 1991, S.165–174, hier: S.165.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Vgl. ebd.

⁵² Vgl. ebd., S.166.

⁵³ Vgl. ebd.

seiner Definition dehnbar war.⁵⁴ Rakitin spricht in diesem Zusammenhang vom psychologischen Vorteil der Verallgemeinerung. Das „Unbekannte“ sei „als etwas Vollständiges, als Bestätigung für die Gesetzmäßigkeit gewisser allgemeiner Prozesse in den allgemeinen Kontext integriert“ worden.⁵⁵ Ilja Kabakow, der bekannteste Künstler des Moskauer Konzeptualismus, habe zum Beispiel, so Rakitin, in seinen frühen Arbeiten keinen Bezug zum Konzeptualismus gehabt, sondern eine Variante des absurden Realismus verfolgt.⁵⁶ Wichtig ist – was Rakitin nicht anspricht – den Zusammenhang zwischen Kunsttheorie und -praxis zu beachten. So war es Groys, der 1979 – Jahre bevor die Künstler im Westen große Erfolge feiern konnten – den Begriff „Moskauer romantischer Konzeptualismus“ schuf.⁵⁷ Aus heutiger Sicht wird deutlich, dass Groys mit seinen Schriften über Kabakow und andere Moskauer Künstler einen Anstoß zur Weiterentwicklung und Verbreitung des von ihm geschaffenen Begriffs gab. Dieser ging also nicht auf das westliche Streben nach Vereinfachung zurück. Der Begriff des Moskauer Konzeptualismus wurde vielmehr von einem Theoretiker eingeführt, der selbst zu der so bezeichneten Gruppe der Künstler gehörte, mit ihnen befreundet war und bis heute zu den wichtigsten Vermittlern ihrer Kunst zählt. Groys sicherte sich, besonders in der Anfangszeit, das theoretische Deutungsmonopol über die Kunst Kabakows und über diejenige seiner Mitstreiter. Er schrieb bedeutende Essays, publizierte Kataloge wie „Fluchtpunkt Moskau“ (1994) und kuratierte die Ausstellungen „Privatisierungen – Zeitgenössische Kunst aus Osteuropa“ (2004) sowie „Die totale Aufklärung“ (2008).⁵⁸ Damit entwickelte er in Zusammenarbeit mit den russischen Künstlern eine Vermarktungsstrategie, eine Brand, die ihren Höhepunkt in der Moskauer Sotheby's-Auktion 1988 und in der darauffolgenden Zeit erlebte. „Dissidenten“, „inoffizielle Künstler“ und „Nonkonformisten“ waren in den 1970er- und 1980er-Jahren Synonyme für diejenigen sowjetischen Kreativen, die im Westen als „wahre“ Künstler geschätzt wurden. Mit Groys kam der „Moskauer romantische Konzeptualismus“ hinzu. Alle diese Schlagwörter standen für eine Kunst, die sich gegen das offizielle sowjetische Kunstsystem stellte. In ihren Werken persiflierten die Künstler den sozialistischen Alltag, den Politikult und den Agitprop der UdSSR sowie schließlich auch den Sozialistischen Realismus, der im Westen verachtet wurde. Obwohl auch zwischen 1953 und 1989 nonkonformis-

⁵⁴ „Im Westen bezeichnet man in der Regel mit Konzeptualismus den Triumph des intellektuellen Prinzips, der Theorie über die unmittelbare Emotion. Das heißt, daß die Theorie in diesem System sich nicht als Dienerin der Kunst fühlt, sondern als Kunst selbst. Der Terminus Konzeptualismus hat im Moskau der ersten Hälfte der 80er Jahre und später kollektiven Charakter wie der Futurismus nach 1910. Das heißt, der Terminus wird offenbar inhaltlich revidiert und erhält unter den Bedingungen eines anderen künstlerischen Lebens einen anderen Sinn.“ Ebd., S. 166.

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 170.

⁵⁶ Vgl. ebd., S. 169.

⁵⁷ Vgl. Groys: *Moskovskij* (wie Anm. 26), S. 3–11.

⁵⁸ Vgl. die Ausstellungskataloge Boris Groys (Hg.): *Fluchtpunkt Moskau. Werke der Sammlung Ludwig und Arbeiten für Aachen*. Ostfildern 1994; ders. u. a. (Hg.): *Privatisierungen. Zeitgenössische Kunst aus Osteuropa*. Frankfurt a. M. 2004; ders. (Hg.): *Die totale Aufklärung. Moskauer Konzeptkunst 1960–1990*. Ostfildern 2008.

tische Künstler tätig waren, wurden im Zuge von Perestroika und Glasnost letztlich nur diejenigen der 1980er Jahre international berühmt. Sie waren die ersten russischen Künstler seit fast siebzig Jahren, die im Westen auf ein großes Interesse stießen. Dort wurden sie etwa unter dem Namen „Zweite Russische Avantgarde“ zusammengefasst.⁵⁹ Diese Bezeichnung ist zwar griffig, gleichzeitig aber ungenau und willkürlich. Die Moskauer Künstler der 1960er- bis 1980er-Jahre sahen sich keineswegs alle als Avantgardisten – zu sehr waren sie durch die sozialistischen Utopien und den Alltag in der Sowjetunion geprägt. Sie ironisierten die entsprechenden Utopiekonzepte oder wollten – ermüdet von Indoktrination und Propaganda – davon nichts mehr hören. Diese Erschöpfung zeigte sich deutlich in den während der 1980er Jahre entstandenen Arbeiten. Für ihre Schöpfer war die energiegeladene Propagierung neuer Ziele kein Thema mehr. In den letzten Jahren der UdSSR standen die Künstler vor den Ruinen utopischer Hoffnungen der avantgardistischen Don Quijotes. Statt poetische Hommagen an das traurige Schicksal von Wladimir Tatlin und anderen zu entwerfen, dokumentierten und persiflierten sie die absurde Situation des Homo Sovieticus.⁶⁰ Inke Arns sieht in Groys' Schrift „Gesamtkunstwerk Stalin“ die Grundüberzeugung des Moskauer Künstlerkreises ausformuliert.⁶¹ Groys stellt darin die These auf, dass der Sozialistische Realismus eine konsequente Fortsetzung der avantgardistischen Ideen des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts gewesen sei – eine Ästhetisierung des Menschen und der Gesellschaft, wie sie von den Avantgardisten gefordert worden war.⁶² Ungeachtet der Kritik, die Groys mit seiner These provozierte, kann man aus seinen Ausführungen Schlüsse über das Verhältnis der Moskauer Gruppe zur Avantgarde ziehen. Komar und Melamid bezeichneten sich als „Kinder des Sozialistischen Realismus und Enkel der Avantgarde“.⁶³ Sie alle betrieben die Dekonstruktion des avantgardistischen Mythos. Arns nennt die Künstler dieser Generation „Postutopisten“, die den Sieg des Alltags über die Illusion betonen würden, wie Kabakow mit seiner Installation „Der rote Waggon“ (1991). In drei Phasen gliedert Kabakow die sowjetische Kunstgeschichte: in die der babylonischen Bestrebungen (1917 bis 1932), die des Agitprop (1932 bis 1963) und die des Mülls und Schutts der letzten Periode (1963 bis 1991), die Kabakow mit der inoffiziellen sowjetischen Kunst gleichsetzt.⁶⁴ Der Westen sah in den Vertretern der letztgenannten Richtung Pioniere, die wieder eine freie intellektuelle Kunst und einen Gegenentwurf zur sow-

⁵⁹ Vgl. Zemter: Nonkonformisten (wie Anm. 9).

⁶⁰ Eine Wortschöpfung des russischen Schriftstellers A. A. Sinovjev: Homo Sovieticus. Zürich 1985.

⁶¹ Vgl. Inke Arns: Objects in the mirror may be closer than they appear! Die Avantgarde im Rückspiegel. Zum Paradigmenwechsel der künstlerischen Avantgarderezeption in (Ex-)Jugoslawien und Russland von den 1980er Jahren bis in die Gegenwart. [Diss. phil.] Humboldt-Universität zu Berlin 2004, <http://edoc.hu-berlin.de/docviews/abstract.php?id=20894> (letzter Zugriff am 18.10.2017), S. 16.

⁶² Vgl. Groys: Gesamtkunstwerk (wie Anm. 27).

⁶³ Vgl. ebd., S. 68.

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 273.

jetischen Staatskunst schufen. Diese junge Künstlergeneration wurde im Westen gefeiert und von der UdSSR im Ausverkauf der 1980er Jahre zu Märkten getragen. Die auswärtige Kulturpolitik der UdSSR zeigte sich zwiespaltig – die Kulturfunktionäre waren weit davon entfernt, die inoffizielle Kunst als wertvoll zu bezeichnen; dennoch wurde sie massenhaft in den Westen verkauft, wo sie als Mittlerin einer neuen sowjetischen Kultur fungierte. Gorbatschow fand im Westen einen so großen Anklang, dass man sich in der Sowjetunion um die Selbstpräsentation durch Kunst nicht allzu viele Gedanken machen musste. Zudem war die Begeisterung des Westens für die Nonkonformisten von Vorteil: Die europäischen und amerikanischen Kunstliebhaber brachten Geld in die sowjetische Staatskasse und gleichzeitig konnten sich die Konservativen darüber freuen, dass sie sich der inoffiziellen Arbeiten entledigt hatten, und der regimekonforme Künstlerverband gestärkt wurde. Rakitin spricht lakonisch einen Problempunkt der nonkonformistischen Kanonbildung an: „Wer nicht auf dem Markt war, der existierte nicht.“⁶⁵ Dies mussten vor allem die inoffiziellen sowjetischen Künstler der 1960er Jahre erfahren, die im Westen und Osten fast vergessen waren und sind, obwohl oft gerade ihre Arbeiten von ausländischen Diplomaten wie Besuchern gekauft und in den Westen gebracht worden waren.⁶⁶ Die Kunst der poststalinistischen Periode sei für die russische Kunstgeschichte besonders wichtig, leider sei sie heute nur archäologisches Material, so Rakitin.⁶⁷ Sein Essay ist ein Plädoyer für die verlorene Kunst der 1960er Jahre von Michail Schwarzman, Oskar Rabin, Ernst Neizwestny und Anatoli Swerew. Der „Russens-Boom“ im Westen habe sich jeweils auf eine ausgewählte Strömung konzentriert und somit ein trügerisches und einseitiges Bild der sowjetischen beziehungsweise russischen Kunst vermittelt. Rakitin kann Recht gegeben werden, auch wenn sein Beharren auf die Bedeutsamkeit der Kunst der 1960er-Jahre übertrieben zu sein scheint. Erkennbar ist auf jeden Fall eine starke Kanonisierung der russischen Kunst im Westen, die von der untersuchten auswärtigen Kulturpolitik der Sowjetunion und später Russlands gestützt und von der Bundesrepublik Deutschland gefördert wurde. Die russische Avantgarde blieb eine Konstante der Kunstgeschichte, sie hat bis heute ihre Bedeutung nicht eingebüßt, während die Namen der Stars der 1980er-Jahre heute kaum noch präsent sind. Als Einzige halten sich Ilja und Emilia Kabakow auf dem Olymp der zeitgenössischen Kunst, während andere Namen nur noch Experten vertraut sind. Der „Russens-Boom“ auf dem Kunstmarkt wurde schnell von anderen spektakulären Booms abgelöst – immer unter nationalen Kriterien und auffallend häufig mit politischen Krisen verbunden. Mit den Werken von ausgeschlossenen, diskriminierten und verfolgten Künstlern können bis heute höchst medienwirksam Ausstellungen organisiert werden. Das „plötzliche“ Erscheinen russischer Künstleraktivisten oder Aktivistenkünstler in den Medien, von denen einige Gruppen schon seit mehreren Jahren tätig sind, könnte ein Anzeichen

⁶⁵ Vgl. Rakitin: Phänomen (wie Anm. 48), S. 170.

⁶⁶ Vgl. ebd.

⁶⁷ Vgl. ebd.

für einen neuen „Russen-Boom“ sein. Die lauten internationalen Proteste für die inhaftierten Mitglieder der Punkgruppe „Pussy Riot“ haben erneut den Fokus auf die zeitgenössische russische Kunst gelenkt und könnten einen neuen Anfang der Popularisierung von dissidenter russischer Kunst bedeuten.

Abstract

This paper deals with the topic of Soviet art and its success in the West, especially in Western Germany. The focal point is on the decade of “Perestroika” and the new self-concept of the Soviet Union as it was reflected in foreign cultural and educational policy. In the Cold War period the interest on Soviet art in the West was limited, the only art movement in demand was the Russian avant-garde and later on the art of the so-called “non-conformists”. However, the Soviets still tried to promote socialistic realism in western countries. In the late 1980s, this changed slightly as in the new political situation, artists gained more freedom and were able to present their work to a broader public. The highlight which marked a deep change for dissident art in the USSR was the Sotheby’s auction in 1988; from that day on, Soviet non-conformist art was part of the international market and was demanded like never before. How this art and the artists were discovered and how such a rise was possible are the main topics of the paper.

Kulturvermittlung

Kirsten Bönker

Das sowjetische Fernsehen und die Neujustierung kultureller Grenzen in den 1950er und 1960er Jahren

„Mit Blick auf das Fernsehen als das weitreichendste Massenmedium bedauere ich den Verlust [...] einer gewissen Substanz, wenn Sie einen guten ästhetischen Gehalt möchten.“¹ Mit diesen Worten hob 2010 der 72-jährige St. Petersburger Juri in einem medienbiografischen Interview an, Unterschiede zwischen dem aktuellen russischen und dem sowjetischen Fernsehen zu beschreiben. Der ehemalige Ingenieur betrachtete sich rückblickend als einen kritisch-distanzierten Konsumenten sowjetischer Medien. Auch wenn er sich als Zeitgenosse manchmal über das sowjetische Fernsehen geärgert habe, erinnert er sich doch sehr positiv an einige „ästhetische Fernsehereignisse“. Damit meinte er die seiner Ansicht nach niveaullvollen Filme und die Übertragungen von Theater-, Ballett-, Opern- und Musikaufführungen aus den großen Häusern Moskaus und Leningrads. Das Fernsehen sei in dieser Hinsicht ein Durchbruch gewesen, denn „dort, wo es überhaupt keine Theater gab, hatten die Leute plötzlich durch das Fernsehen trotzdem die Möglichkeit, etwas zu sehen und zu hören“. Im Vergleich dazu sei das heutige russische Fernsehen „amerikanisiert“ und gehorche nur noch den Gesetzen des Kommerzes.

Juris Charakterisierungen des sowjetischen Fernsehens werfen Fragen zum zeitgenössischen Fernsehkonsum auf. Sie richten sich auf die Veränderungen, die das Fernsehen in Bezug auf die Freizeitgestaltung der Sowjetbürger und die politische Kommunikation mit sich brachte. Um die soziokulturelle und politische Bedeutung des Fernsehens für die spätsowjetische Gesellschaft zu verstehen, soll hier untersucht werden, wie das neue Medium die Hierarchie der etablierten darstellenden Künste veränderte. Wie fügten es Zeitgenossen in den Diskurs über die sowjetische Massenkultur ein? Inwiefern verschob es in der Wahrnehmung von Kulturschaffenden und Zuschauern die Grenzen zwischen popkultureller Unterhaltung und den gemeinhin als ästhetisch anspruchsvoller geltenden klassischen Genres wie Ballett, Oper und Theater. Betrachteten die Zeitgenossen das Fernsehen als neuen Kulturproduzenten, der dem Volk den etablierten Kulturkanon näherbrachte?

¹ Interview mit Juri (geboren 1938 in Leningrad, höhere Bildung), Oktober 2010, Interview: E. Bogdanowa (Übersetzung durch die Verfasserin). In Absprache mit den Befragten werden hier nur deren Vornamen genannt.

Unterhaltung und Vergnügen sind historisch schwer zu greifende akteurs-, kontext- und zeitabhängige Empfindungen.² Ein umfassender Unterhaltungsbegriff ermöglicht es, alle Programmgattungen des Fernsehens in den Blick zu nehmen: Manche Menschen lachen und entspannen bei einem Unterhaltungsfilm oder einem philharmonischen Konzert, andere empfinden Vergnügen, wenn sie die Abendnachrichten sehen.³

Das Fernsehen erwies es sich als Medium der sozialen Reproduktion und Selbstvergewisserung, da es das Publikum mit Unterhaltung und Information umfassend ansprach. Die entstehende Programmviefalt trug zu neuen Deutungsgemeinschaften bei, die quer zu den etablierten soziokulturellen Klassifizierungen liegen konnten.⁴

Das Augenmerk gilt in diesem Beitrag dem zeitgenössischen Elitendiskurs über das Fernsehen, der Unterhaltung sozial, politisch und kulturell definierte und Grenzen zwischen legitimen und illegitimen Vergnügen zog. An anderer Stelle ist auf das Unterhaltungspotenzial des sowjetischen Fernsehens aus Sicht des Publikums verwiesen worden. Es vergnügte die Zuschauer unter anderem, indem es Deutungen des post-stalinistischen Lebensstils anbot: Wie konnte die eigene Wohnung gestaltet sein? Welche Kleidung trugen die Protagonisten? Welche gesellschaftlichen Normen und Werte wurden in den Sendungen präsentiert? Auf diese Weise wurde das Fernsehen zum zentralen Bestandteil des neuen, konsumorientierten Lebensstils und der sich wandelnden Populärkultur. Als subjektiv vergnügliche Freizeitpraktik konnte es eine neue emotionale Verbundenheit zur soziopolitischen Ordnung erzeugen.⁵ Dass der Kalte Krieg mittlerweile auch als Medien- und Informationskrieg interpretiert wird, lenkt den Blick auf die Be-

² Vgl. David Crowley/Susan E. Reid: Introduction: Pleasures in Socialism? In: dies. (Hg.): *Pleasures in Socialism. Leisure and Luxury in the Eastern Bloc*. Evanston 2010, S. 3–53, hier: S. 4–8; Susan E. Reid: *Communist Comfort. Socialist Modernism and the Making of Cosy Homes in the Khrushchev Era*. In: *G & H* 21 (2009), S. 465–498, hier: S. 469.

³ Ein breiter Unterhaltungsbegriff betrachtet Unterhaltung und Information nicht als Gegensätze, sondern als zusammengehörende Elemente des Journalismus. Vgl. Elisabeth Klaus: *Der Gegensatz von Information ist Desinformation, der Gegensatz von Unterhaltung ist Langeweile*. In: Johanna Dorer/Brigitte Geiger/Regina Köpl (Hg.): *Medien – Politik – Geschlecht. Feministische Befunde zur politischen Kommunikationsforschung*. Wiesbaden 2008, S. 51–64.

⁴ Die Überlegung bezieht sich auf Roger Chartier. Er wendet sich gegen die Praxis, die qualitativen Zuschreibungen an kulturelle Produkte sozial zu klassifizieren. Dies bedeutet, dass klassische Musik nicht notwendigerweise von Eliten konsumiert wird. Chartier zufolge bringen erst die Konsumpraktiken kulturelle Abgrenzungen hervor und machen soziokulturelle Kräfteverhältnisse sichtbar. Vgl. Roger Chartier: *Forms and Meanings. Texts, Performances, and Audiences from Codex to Computer*. Philadelphia 1995, S. 83–97; ders.: *Lesewelten. Buch und Lektüre in der frühen Neuzeit*. Frankfurt a. M./New York/Paris 1990, S. 7–24.

⁵ Vgl. Kirsten Bönker: „Muscovites Are Frankly Wild About TV“. *Freizeit und Fernsehkonsum in der späten Sowjetunion*. In: Nada Boškowska/Angelika Strobel/Daniel Ursprung (Hg.): *Arbeit und Konsum im „entwickelten Sozialismus“*. Berlin 2015, S. 173–210; dies.: „Dear Television Workers ...“. *TV Consumption and Political Communication in the Late Soviet Union*. In: *CMR* 56 (2015), S. 371–399; Christine Evans: *The „Soviet Way of Life“ as a Way of Feeling: Emotion and Influence on Soviet Central Television in the Brezhnev Era*. In: *CMR* 56 (2015), S. 543–569.

griffe „Hochkultur“ (im Sinne einer elitären „Minderheitenkultur“) und „Populärkultur“. Die zeitgenössischen Zuschreibungen an diese Begriffe hingen auf beiden Seiten des Eisernen Vorhangs vom sozialen oder politischen Standort des Betrachters ab.⁶ Im Folgenden wird herausgearbeitet, wie „Populärkultur“ in zeitgenössischen Diskussionen über das Fernsehen und die etablierten Künste umgedeutet wurde. Zunächst rücken publizistische Positionen in den Blick, um die normativen Ansprüche an die Fernsehnutzung und den kulturellen Erziehungsauftrag zu verdeutlichen. Staat und Partei investierten viel Geld, um die Infrastruktur des Fernsehens auszubauen, und werteten es nach anfänglicher Zurückhaltung propagandistisch auf. Daraus erwuchs das Gebilde, das Kristin Roth-Ey als das Medienimperium bezeichnet hat, das den kulturellen Kalten Krieg verloren habe.⁷

Im zweiten Abschnitt dieses Beitrags wird untersucht, wie sich die zeitgenössischen kulturkritischen Betrachtungen in den Studien der sowjetischen Sozialwissenschaftler widergespiegelt haben. Der dritte Teil basiert auf einem Sample von 80 Interviews, die zwischen 2010 und 2012 geführt worden sind. Er thematisiert exemplarisch Wahrnehmungen von Zuschauern, die sich im Rückblick als kritische Konsumenten des sowjetischen Fernsehens bezeichnen.⁸ Der Quellenwert der Interviews liegt in der qualitativen Auswertung von Selbstwahrnehmungen und individuellen Nutzungsmotiven. Sie erlauben es, die zeitlich diachron vergleichenden Werturteile der Befragten über Medienkonsum und -inhalte zu analysieren.⁹

⁶ Zu Russland und der Sowjetunion vgl. die Pionierstudie von Richard Stites: *Russian Popular Culture. Entertainment and Society since 1900*. Cambridge 1992.

⁷ Kristin Roth-Ey: *Moscow Prime Time. How the Soviet Union Built the Media Empire that Lost the Cultural Cold War*. Ithaca/New York/London 2011, S. 23.

⁸ Das Sample umfasst 48 Frauen und 32 Männer der Jahrgänge 1929 bis 1965. Personen mit einem höheren Abschluss sind im Vergleich zum Landesdurchschnitt mit 69 % bei den Männern und 64 % bei den Frauen überrepräsentiert. Gleiches gilt für das urbane Lebensumfeld. Die Befragten sind in der deutlichen Mehrheit ethnische Russen, die zu Sowjetzeiten in den Städten beziehungsweise Gebieten von Leningrad, Moskau, Samara, Rostow am Don, Jaroslawl, Gorki, Kasachstan, Irkutsk, Nowosibirsk, Tomsk und Omsk lebten. Diese Auswahl ist wie die größere Zahl von Frauen und Personen mit höherer Bildung nur zum Teil pragmatischen Gründen geschuldet. Erste Stichproben haben nämlich gezeigt, dass Personen mit einfacher und mittlerer Bildung Medien tendenziell ähnlich konsumierten und deuteten, während unter solchen mit höherer Bildung eine größere Bandbreite an Konsumpraktiken und Deutungen festzustellen ist.

⁹ Die Interviews hatten einen offenen Einstieg und sind mit einem flexiblen Fragenkatalog geführt worden. Die Gesprächspartner sollten von ihren frühesten Erinnerungen berichten, gegebenenfalls auf den Wandel ihrer Mediennutzung und den alltäglichen Fernsehkonsum zurückblicken. Die meisten Interviews haben russische Soziologen und Historiker geführt, da sie besser auf spezifische soziokulturelle Bezüge eingehen können und sich daraus eine produktivere Gesprächssituation ergibt. Die Methode des Erinnerungsinterviews orientiert sich an Gabriele Rosenthal: *Erlebte und erzählte Lebensgeschichte. Gestalt und Struktur biographischer Selbstbeschreibungen*. Frankfurt a. M./New York 1995, S. 70–98; Roswitha Breckner: *Von den „Zeitzeugen“ zu den „Biographen“*. Methoden der Erhebung und Auswertung lebensgeschichtlicher Interviews [1994]. In: Julia Obertreis (Hg.): *Oral History (= Basistexte Geschichte, Bd. 8)*. Stuttgart 2012, S. 131–151; Harald Welzer: *Das Interview als Artefakt. Zur Kritik der Zeitzeugenforschung* [2000]. In: ebd., S. 247–260.

Das Fernsehen als neues Forum der etablierten Künste

Als das sowjetische Fernsehen am 1. Januar 1955 seinen täglichen Sendebetrieb aufnahm, konkurrierte es im Bereich der Information, Unterhaltung und Kunst auf der einen Seite mit etablierten Medien wie Presse und Radio und musste sich auf der anderen Seite in die bestehende Hierarchie der darstellenden Künste einordnen. Es war ein von zahlreichen Diskussionen begleiteter Weg, bis das Fernsehen am Beginn der 1970er Jahre zum Leitmedium aufstieg, etablierte kulturelle Klassifizierungen nachhaltig veränderte und damit den Blick auf Populär- und Hochkultur herausforderte.¹⁰ Während die Printmedien versuchten, die öffentliche Debatte über das Verhältnis des Fernsehens zu den etablierten Künsten schon Mitte der 1950er Jahre zu prägen, unterschätzte die KPdSU anfangs das Potenzial des Fernsehens. Auf beiden Seiten des Eisernen Vorhangs politisierten die normativen zeitgenössischen Bewertungen die Diskussionen über die Populärkultur. Dies hing nicht zuletzt damit zusammen, dass sich die Fernsehtechnik unabhängig vom politischen System relativ parallel entwickelte und das Fernsehen so zeitgleich in Ost und West zu einem alltäglich genutzten Medium aufstieg.

In vielen Ländern blickten traditionelle Bildungseliten herablassend auf das Fernsehen und die neue Unterhaltungskultur, die ein Massenpublikum ansprach, das sich aus allen sozialen Schichten rekrutierte.¹¹ Die akademischen und künstlerischen Kreise beäugten kritisch die Breitenwirksamkeit des Fernsehens und seinen möglichen Einfluss auf das Publikum, das durch die technischen Möglichkeiten unendlich groß zu werden schien. In diesem Kontext diskutierten sie nicht nur, inwiefern das Fernsehen eine neue Kunstform darstelle, sondern auch in welchem Verhältnis es zu den etablierten Künsten stehe. *Massowost* (Massencharakter) war im sowjetischen Diskurs als Kern der sozialistischen Kultur ein positiv konnotierter Begriff. Er implizierte Breitenwirkung und Verständlichkeit. Die *massowaja kultura* (Massenkultur) galt hingegen als degeneriertes Produkt des westlichen Kapitalismus. Sie diene dazu, die „ausgebeuteten Werktätigen“ einzulullen und „gesellschaftliche Antagonismen“ zu verschleiern.¹² Der als amerikanisiert wahrgenommenen westlichen Populärkultur sollte eine spezifisch sozialistische Populärkultur entgegengesetzt werden. Diese sollte die Hochkultur insofern revolutionieren, da sie allen Bürgern unabhängig von deren Bildung zugänglich sein sollte.

Das Fernsehen verkörperte *massowost* schlechthin. Seine technischen Möglichkeiten bedeuteten noch in den 1960er Jahren aber ebenso Chance wie Herausforderung. Daher war das Fernsehen anfangs ein technisches und ästhetisches Expe-

¹⁰ Vgl. Roth-Ey: Moscow (wie Anm. 7); Christine E. Evans: Between Truth and Time. A History of Soviet Central Television. New Haven and London. New Haven 2016; dies.: Song of the Year and Soviet Culture in the 1970s. In: Kritika 12 (2011), S. 617–645; Bönker: Workers (wie Anm. 5).

¹¹ Zur Bundesrepublik Deutschland vgl. Knut Hickethier: Geschichte des deutschen Fernsehens. Stuttgart/Weimar 1998, S. 178–180.

¹² Birgit Menzel/Ulrich Schmid: Der Osten im Westen. Importe der Populärkultur. In: Osteuropa 57 (2007) 5, S. 3–22.

rimentierfeld für Akteure unterschiedlicher professioneller Provenienz. Es bot oft denjenigen eine Nische, die in anderen Bereichen gescheitert waren. Für etablierte Journalisten, Regisseure oder Dramaturgen war das neue Medium wegen seiner niedrigen Honorare hingegen zunächst kaum attraktiv.¹³ Die Fernsehschaffenden der Anfangsjahre folgten jedoch auch einer idealistischen Mission. Sie betrachteten das neue Medium als Mittel, um nach den stalinistischen Exzessen die „Wahrhaftigkeit“ zurück in die Gesellschaft zu bringen und den Neuen Menschen zu formen. Dieser Anspruch auf „cultural authority“ (Roth-Ey) erwies sich allerdings als umkämpft, da die Kommunistische Partei eigene Vorstellungen über die kulturelle Fernseherziehung entwickelte,¹⁴ während das Publikum das Fernsehen sowieso als Unterhaltungs-, nicht als Erziehungsmedium bevorzugte.¹⁵ Journalisten und Künstler begleiteten die Entwicklung des Fernsehens in den 1950er Jahren mit Diskussionen über dessen ästhetische Möglichkeiten. Dies- und jenseits des Eisernen Vorhangs begegneten Vertreter der traditionellen darstellenden Künste dem neuen Medium zunächst überwiegend mit Skepsis. Die Fernsehschaffenden hingegen versuchten, ihre Position gegenüber Theater und Kino durch den Verweis auf die Breitenwirksamkeit ihres Mediums zu festigen. Ähnlich wie der oben zitierte Juri rückblickend feststellte, formulierte es ein Redakteur des DDR-Fernsehens: „Das Fernsehen verhindert wirklich, daß ganze Generationen warten müssen, bis sie einmal in die Oper oder in die Komische Oper usw. kämen.“¹⁶

Angesichts der starken Expansion des Fernsehens seit den 1950er Jahren zog diese optimistische Wertschätzung der Fernsehschaffenden jedoch scharfe Kritik seitens etablierter Theater- und Kinoakteure auf sich. Stellvertretend für viele seiner Kollegen rügte der Theaterregisseur Igor Iljinski 1956 das Fernsehen in der „Literaturnaja Gaseta“. Er warf den Fernsehschaffenden Dilettantismus vor. Das Fernsehen habe seiner Meinung nach – wie auch anfangs Kino und Radio – noch keine Spezifik entwickelt, sondern „Bereiche in den Besitz genommen, die ihm nicht zu eigen sind“. Damit zielte er auf mangelhafte Darstellungsweisen. Zwar gebe es eine Reihe interessanter und kluger Sendungen. Es sei erkennbar, dass sich die Verantwortlichen Gedanken über die unterschiedlichen Interessen der Zuschauer machten. Dennoch bleibe vieles zu „primitiv“, das Programm sei letztlich eklektisch und unausgegoren. Es gefiel ihm nicht, wie das Fernsehen Wirklichkeit zu inszenieren versuchte. Daneben strahle es wahllos Filme aus und übertrage unbedacht Konzerte und Theaterstücke direkt aus den Aufführungssälen. Es sei „sehr ärgerlich, dass das Studio seine Stärken nur höchst unentschlossen durch TV-Sendungen erprobt“. Dabei zögen doch gerade „genuine Fernsehsendungen den Zuschauer an – das, was er nicht im Theater, nicht im Kino sehen kann“. Daher solle „das Fernsehen so wenig wie möglich duplizieren. Es soll alles das ‚erste

¹³ Roth-Ey: Moscow (wie Anm. 7), S. 197f.

¹⁴ Ebd., S. 201, S. 223–280.

¹⁵ Vgl. Simon Huxtable: The Problem of Personality on Soviet Television, 1950s–1960s. In: VIEW 3 (2014) 5, S. 119–130; Bönker: Workers (wie Anm. 5).

¹⁶ Zitiert nach Hickethier: Geschichte (wie Anm. 11), S. 291.

Mal' tun, und dabei auf dem höchsten Niveau, sobald die Sache Millionen be-
trifft“. Hierzu forderte Igor Iljinski eine Professionalisierung der Fernsehmitar-
beiter sowie ein eigenes Fernsehtheater mit Schauspielern und Regisseuren, die
sich auf das Medium spezialisieren sollten.

Außerdem diskutierte Iljinski, wie sich das Verhältnis des Fernsehens zu den
anderen darstellenden Künsten entwickeln sollte. Im Moment sei eine Konkur-
renz zum Kino und zum Theater entstanden; beide liefen Gefahr, Zuschauer an
das Fernsehen zu verlieren. Dabei konstatierte er die paradoxe Situation, dass das
Fernsehen die neuesten Filme „nicht früher als 10–11 Tage nach ihrem Erscheinen“
sende, dem Millionenpublikum aber die besten Theaterstücke vorenthalten blie-
ben und ihm stattdessen Aufführungen gezeigt würden, die die Theater selbst nicht
benötigten. Aus heutiger Sicht erscheint es völlig abwegig, dass Kinofilme kurz
nach ihrem Erscheinen im Fernsehen ausgestrahlt wurden. Der Umstand, dass sie
aber so rasch dem Fernsehpublikum angeboten wurden, unterstrich auch Iljinskis
Ruf nach hochwertigen Theaterproduktionen im Fernsehen. Das Fernsehen solle
eben nur herausragende Produktionen senden: „Wie können wir dem Volk bloß
anstelle der besten nur die schlechtesten Beispiele der Kunst zeigen [...]?“ Das
Fernsehen sah er als Vermittler der wertvollen etablierten Künste, das diese einem
riesigen Publikum zugänglich machen und „die Arbeit der Theater, Schauspieler
und Regisseure popularisieren sollte“. Es werde niemals den Platz des Theaters
oder des Kinos einnehmen, könne aber für diese Institutionen neue Zuschauer
gewinnen oder sie vergraulen. Da das Fernsehen „der beste Bühnenplatz der Stadt“
sei, sei es ein „ehrendolles Recht“, das man sich verdienen müsse, dort ein Thea-
terstück aufzuführen.¹⁷

Iljinski führte in seinem Artikel die ganze Bandbreite des Fernsehdiskurses vor.
Sie reichte von angeblich bedauerlich schlechten Theaterübertragungen im Fern-
sehen über den bereits aussichtslosen Versuch, die Position der etablierten darstel-
lenden Künste gegenüber dem neuen Medium durch mehr Kooperation zu stär-
ken, bis hin zur utopischen Überhöhung des Fernsehens. Iljinskis Artikel fügte
sich damit nahtlos in die unausgewogene zeitgenössische Diskussion ein, in der
die meisten sowjetischen Zuschauer das Fernsehen wegen seiner technischen
Möglichkeiten als „Fenster zur Welt“ bewunderten und die Presse es wegen seines
Potenzials zur kulturellen Erziehung des Neuen Menschen sowie als Symbol des
neuen sowjetischen Lebensstils feierte. Gleichzeitig nahm aber das künstlerische
Establishment eine überwiegend kulturkritische Position zum neuen Medium ein,
wie sie bei Iljinski deutlich anklingt.

Iljinskis Beschreibungen der frühen Programmstrategien stimmen weitgehend
mit den Erkenntnissen der Medienwissenschaft zur Entwicklung des bundesrepu-
blikanischen und des DDR-Fernsehens überein: Das Fernsehen der 1950er und
1960er Jahre war demnach dies- und jenseits des Eisernen Vorhangs in erster Linie
ein neues Forum für die etablierten Künste. Die TV-Programmarten griffen be-

¹⁷ Alle Zitate und Wiedergaben sind aus Igor' Il'inskij: Razmyšlenija u televizora. In: Literatur-
naja Gazeta, 12. 5. 1956, Nr. 56, S. 1 (Übersetzung durch die Verfasserin).

kannte Formen aus Theater, Konzert, Varieté, Zirkus, Kino oder Kabarett auf und passten sie den fernsehspezifischen Bedingungen an. Tatsächlich machten Live-Übertragungen aus renommierten Theater- und Konzertsälen in der Frühzeit des Fernsehens für viele Zuschauer in Ost und West Aufführungen zugänglich, die ihnen andernfalls versagt geblieben wären. Fernsehen erweiterte damit die Teilhabe an etablierten Künsten sozial und geografisch erheblich. Indem es eine andere sinnliche Erfahrung als am Aufführungsort bot, ergänzte und veränderte es nicht nur die Wahrnehmung der Künste, sondern wurde zu einem sichtbaren Akteur in den verschiedenen kulturellen Teilöffentlichkeiten.¹⁸ Die sowjetischen Fernsehproduzenten wählten damit im ästhetisch-technischen Bereich ganz ähnliche Strategien wie ihre westlichen Kollegen.

Insgesamt waren die Diskussionen über das Fernsehen in den 1960er Jahren von einem kritischen Tenor geprägt. Einerseits priesen die nicht immer zu identifizierenden Autoren die technischen Möglichkeiten des Fernsehens und würdigten seine Funktion „als Medium der kommunistischen Erziehung der Massen“. Sie hoben hervor, wie aufgeschlossen die sowjetische Bevölkerung es angenommen habe. Dabei sah die „Prawda“ das Fernsehen 1960 allerdings noch in einer Reihe mit Presse und Radio: als ein Medium, um die Bevölkerung für die Erfüllung des Siebenjahrplanes zu mobilisieren. Andererseits kritisierte das Zentralorgan in diesem Artikel das mangelhafte, oft uninteressante Programm scharf. Diese Kritik bezog sich besonders auf literarische und künstlerisch-ästhetische Sendungen, wobei Fernseh- und Kunstschaffende gleichermaßen die Verantwortung für die Mängel trügen: Einerseits gelänge es den Fernsehproduzenten nicht, einen Arbeitskontakt zu den Künstlern aufzubauen, andererseits sei unter Letzteren „der bekannte Widerstand gegen die Sendung von Theaterstücken, Konzerten, Kinofilmen im Fernsehen“ verbreitet. Gleichzeitig zementierte das Parteiorgan die Unterscheidung zwischen Hoch- und Volkskultur und forderte, dass mehr Auftritte von Volkstheatern und anderen „Kollektiven der künstlerischen Selbsttätigkeit“ übertragen werden sollten.¹⁹ In dieser Lesart stellte das Fernsehen für alle Beteiligten das beste Medium dar, um ein möglichst großes Publikum zu erreichen. Der Anspruch war, dass das Fernsehen alle Schichten der Bevölkerung ansprechen sollte. Aus der Sicht von 1960 sollte seine Spezifik darin liegen, allen Kunstformen eine Plattform zu bieten und im wörtlichen Sinne „Kunst für das Volk“ zu sein. Die Verschiebung etablierter kultureller Grenzen war noch nicht ausdiskutiert oder gar anerkannt.

Die Reichweite des Leitartikels der „Prawda“ illustriert die Diskussion auf einer Zuschauerkonferenz in Kaluga. Solche Treffen organisierte das Zentrale Fernsehen in den 1950er und 1960er Jahren häufig, um Rückmeldungen aus dem Publikum

¹⁸ In der Bundesrepublik konkurrierte der Bildungsanspruch des Fernsehens unmittelbar mit der überwiegend kulturkritischen Haltung der etablierten Bildungseliten, die einer Übertragung aus der Deutschen Oper ebenso wenig abgewinnen konnten wie den Sendungen aus dem Ohnsorg-Theater. Vgl. Hickethier: Geschichte (wie Anm. 11), S. 142–152.

¹⁹ Sovetskoe televidenie. In: Pravda, 13. 3. 1960, Nr. 73, S. 1 (Übersetzung durch die Verfasserin).

zu sammeln. Der Rentner M. M. Lutschkin rekurrierte in seinem Redebeitrag auf ebenjenen Artikel. Er verband seine Programmkritik mit den von der „Prawda“ formulierten Ansprüchen an das Fernsehen. Lutschkin verdeutlichte, wie sehr die Zuschauer in der Provinz davon profitierten, dass das Fernsehen Aufführungen aus Moskau übertrage, denn „wo kann man gute Künstler sehen, gute Sänger hören – das kann man nur in Moskau“. Er wünschte sich ausdrücklich Übertragungen aus dem Moskauer Tschechow-Kunsttheater (MChat). Diese Kunstsparte grenzte er explizit von Angeboten der „Massenmusikkomödien“ ab, die er allerdings – wie auch den Tanz – für wert hielt, im Fernsehen gezeigt zu werden. Für Lutschkin war also die klassische Unterteilung in Hoch- und Massenkultur noch selbstverständlich. Das Fernsehen sollte das künstlerische Programm erweitern, besonders aber die steigende Nachfrage nach hochkulturellen Angeboten bedienen.²⁰

Die Zuschauerin Slotnikowa wurde 1962 auf einer ähnlichen Konferenz noch deutlicher in ihrer Diagnose zum Stellenwert der „schönen gegenwärtigen Kunst“ im Fernsehen: „Zum Teil wird der Inhalt der Fernsehsendungen von kommerziellen Erwägungen diktiert, aber das ist falsch. [...] Auf dem Bildschirm zeigt man Filme oder Sendungen, die nicht die besten Beispiele der Kunst, sondern einfach gar keine Kunst sind. Das CT [Zentrale Fernsehen] hat kein eigenes ständiges Theater [...]. Ich muss sagen, dass unsere Moskauer Theater ihre besten Aufführungen aus finanziellen Gründen nicht ins Fernsehen lassen.“²¹

Teilnehmer solcher Konferenzen verwiesen häufig auf die aus dem ideologischen Diskurs stammende Wendung über den Erziehungsanspruch des Fernsehens für alle Schichten der Gesellschaft. Der Bezug darauf verlieh der Forderung nach einer besseren Zusammenarbeit zwischen Fernsehen und Theater, also nach der Überbrückung der traditionellen Grenzen zwischen den Genres, Nachdruck.²² Die Zuschauerforen verdeutlichten zudem bereits für die Frühphase des Fernsehens, dass dieses eine ganze Bandbreite an Geschmäckern, Unterhaltungsansprüchen und Nutzungsweisen zu befriedigen hatte. So verabscheuten die einen Fußballübertragungen, während die anderen gerade diese für wichtig erachteten und wieder andere sich darauf freuten, am Abend Tschaikowskys „Schwanensee“ und eine Theatersendung mit dem Leningrader Schauspieler und Komiker Arkadi Raikin zu genießen.²³

Das Fernsehen erweiterte im Laufe der 1960er Jahre sein Angebot an Theater, Film, Literatur und Konzert deutlich. In den internen Berichten des *Nautschno-metoditscheskij otdel* (der „Wissenschaftlich-methodische Abteilung“) des Fernsehens zeichnete sich jedoch ab, dass künstlerische Kinofilme und Estradenkonzerte

²⁰ Vgl. Stenogramma vstreči rabotnikov Centr. Studii televidenija s telezriteljami g. Kaluga, GARF, f. 6903, op. 3, d. 147, 1960, ll. 2–5.

²¹ Stenogramma vstreči rabotnikov radio i televidenija s trudjaščimisja zavodov imeni Il'iča, gidro-agregatov „Kaučuk“, „Elektrosvet“, GARF, f. 6903, op. 3, d. 178, 1962, l. 9 (Übersetzung durch die Verfasserin).

²² Ebd., l. 18.

²³ Stenogramma (wie Anm. 20), ll. 3, l. 13, l. 19; Stenogramma (wie Anm. 21), l. 15.

den größten Anklang im Unterhaltungsbereich beim stetig wachsenden Publikum fanden. Oper und Operette lagen hingegen in der Zuschauergunst weit zurück.²⁴ Diese wenigen Einblicke illustrieren, dass sich die Grenzen zwischen den Medien und künstlerischen Genres bereits erheblich verschoben hatten. Das Fernsehen hatte den populärkulturellen Kanon für ein Massenpublikum neu justiert und dabei Teile der etablierten darstellenden Kunst und der klassischen Musik adaptiert.

Die „Fernseh-Unterdrückung“: Kulturkritische Ansichten über das Fernsehen

Als sich seit den ausgehenden 1950er Jahren der Erfolg des Fernsehens beim Publikum abzeichnete, stellten sich nicht nur künstlerisch-ästhetische Herausforderungen. Da das Fernsehen die Freizeitgestaltung der meisten Menschen in den Industriestaaten Ost- und Westeuropas grundlegend veränderte, zog es gleichermaßen kulturkritische Bewertungen auf sich. Im Ostblock galten die Fünftagewoche und die zunehmende arbeitsfreie Zeit als ein aus Sicht der Ideologie gesetzmäßiger Schritt auf dem Weg in die kommunistische Gesellschaft. Dabei sollte eine „sinnvolle Freizeitgestaltung“ (*kulturnyj dosug*) Teil der ideologisch geforderten „kulturellen Vervollkommnung des Menschen“ (*powyschenije kultury tseloweka*) sein.²⁵ In der arbeitsfreien Zeit sollte – so der ideologische Anspruch – der klassische sowjetische Kulturkanon rezipiert werden. Dieser umfasste vor allem literarische und musikalische Klassiker des 19. Jahrhunderts, die der Hochkultur zugerechnet wurden, sowie entsprechende Theateraufführungen, Konzerte und künstlerische Kinofilme.²⁶

Die Diskussion über eine im Sinne der Ideologie „sinnvolle“ Freizeitgestaltung zielte bald auf das neue Medium „Fernsehen“. Auch die Sozialwissenschaftler sollten nun erforschen, wie weit sich die Gesellschaft bereits dem ideologischen Ziel, den sowjetischen Lebensstil zu vervollkommen, angenähert hatte. Daher wandte sich die nach Stalins Tod neu entstehende Soziologie der Zeitbudget- und Freizeitforschung und damit auch der Rolle des Fernsehens für den Alltag der Menschen zu. Der Fernsehkonsum stieg bereits in den späten 1960er Jahren zur beliebtesten Freizeitbeschäftigung der Sowjetbürger auf. Er stellte die Forscher vor methodische Herausforderungen, da sie gehalten waren, ihre Ergebnisse gemäß den ideologischen Ansprüchen im Sinne eines gesetzmäßigen Fortschreitens

²⁴ Programma sociologičeskogo issledovanija NMO po teme „Struktura zaprosow i trebovanij radiosl. i telezr. po principu intelektual'noj vertikali“, GARF, f. 6903, op. 3, d. 403, 1967, ll. 30–34.

²⁵ Boris P. Kutyrev: *Budžet vremeni. Voprosy izučenija i ispol'zowanija*. Nowosibirsk 1977, S. 57; A. S. Paškov: *Obraz žizni naselenija krupnogo goroda. Opyt kompleksnogo social'nogo issledovanija* (= *Čelovek i obščestvo*, Bd. 23). Leningrad 1988, S. 206f. (Übersetzung durch die Verfasserin).

²⁶ David L. Hoffmann: *Stalinist Values. The Cultural Norms of Soviet Modernity, 1917–1941*. Ithaca/New York 2003, S. 159–164; Stephen Hutchings: *Russian Literary Culture in the Camera Age. The Word as Image*. Milton Park/New York 2004, S. 97–140.

der rationalen Freizeitgestaltung zu interpretieren.²⁷ Die Forscher gingen verschiedenen Fragestellungen nach: Erstens galt es, die Wirkung des Fernsehens auf die traditionellen und bislang auch offiziell präferierten Freizeitpraktiken wie Kino-, Theater- und Konzertbesuche sowie das Lesen von Literatur und Presse zu untersuchen. Zweitens versuchten die Forscher, den Wandel der Freizeit, der mit dem steigenden Fernsehkonsum seit den 1960er Jahren einherging, zu bewerten. Drittens suchten sie, die Präferenzen die Fernsehzuschauer zu erklären: Wie nahm das Publikum die Inhalte wahr und welche Einflüsse übten Beruf, Bildung, Alter und Geschlecht aus?

Das Fernsehen wurde als „drittwichtigste Form kultureller Freizeitbeschäftigung“ – neben Lesen auf der einen sowie Kino und Theater auf der anderen Seite – bezeichnet.²⁸ Die sowjetischen Soziologen stimmten in der Beobachtung überein, dass das Fernsehen den Alltag nachhaltig verändere. Bereits Mitte der 1960er Jahre habe die städtische Bevölkerung mindestens die Hälfte ihrer für das „kulturelle Leben“ veranschlagten Zeit dem Fernsehen gewidmet. Dabei betrachteten die Soziologen das Fernsehen als Multiplikator für „allgemeinkulturelle und künstlerisch-ästhetische Informationen“, da es Theater und Konzerte bequem von zuhause aus zugänglich mache. Das Fernsehen habe dazu beigetragen, die Art, wie die Menschen an Kultur herangeführt werden, zu verändern.²⁹

Der offensichtliche Einfluss des Fernsehens auf andere Kunstformen provozierte unter den Freizeitforschern kulturkritische Einschätzungen, die ganz ähnlich auch westlich des Eisernen Vorhangs anzutreffen waren. Die in den Studien verwendete Wortwahl verdeutlicht, dass die meisten sowjetischen Sozialwissenschaftler dem neuen Medium reserviert gegenüberstanden. Sie bezogen ihre Kritik relativ unverhohlen auf die technische Form des Fernsehens und zum Teil auch auf die neue soziale Praxis des Fernsehkonsums innerhalb der Familie. Die in der Bundesrepublik verbreitete Ideologiekritik an den Inhalten und an der angeblich die Wirklichkeit verändernden, manipulativen Macht des Fernsehens, wie sie Theodor W. Adorno, Hans Magnus Enzensberger oder Günther Anders formulierten, war höchstens andeutungsweise möglich. So durften die sowjetischen Soziologen das Fernsehen nicht – wie es einige bundesrepublikanische Beobachter taten – für einen Werteverfall, für eine entpolitisierende Vermassung und eine Nivellierung des Geschmacks verantwortlich machen.³⁰ Vielmehr bettete die junge sowjetische Mediensoziologie das Fernsehen in gesellschaftsutopische Konzepte ein. Die Ressentiments der linken „Kritischen Theorie“ westlicher Provenienz ge-

²⁷ Leonid A. Gordon/Eduard V. Klopov: Der Mensch in seiner Freizeit. Moskau 1976, S. 289–308; Elizabeth A. Weinberg: The Development of Sociology in the Soviet Union. London/Boston 1974, S. 111f.

²⁸ Leonid A. Gordon/Eduard V. Klopov/Leon A. Onikov: Čerty socialističeskogo obraza žizni: Byt gorodskich rabočich včera, segodnja, zavtra. Moskau 1977, S. 131 (Übersetzung durch die Verfasserin).

²⁹ Ebd., S. 60 (Übersetzung durch die Verfasserin).

³⁰ Vrääh Öhner: Die Dystopie Fernsehen. In: Andrea Seier/Thomas Waitz (Hg.): Klassenproduktion. Fernsehen als Agentur des Sozialen. Hamburg/Münster 2014, S. 101–110.

genüber der „Masse“ und einer „Massenkultur“ waren den sowjetischen Kollegen ideologisch fremd. Während „Manipulation“ das Schlagwort der Medienkritik der 1960er Jahre war und sich westliche Kritiker darum sorgten, dass das Fernsehen als Herrschaftsinstrument das machtlose Publikum negativ beeinflusse, stellten die sowjetischen Zeitbudgetforscher die Frage, wie die Zuschauer das neue Medium nutzten.³¹

Die sowjetischen Soziologen nahmen ab Mitte der 1960er Jahre an einem internationalen UNESCO-Projekt teil, das das Zeitbudget von Menschen in verschiedenen Ländern dies- und jenseits des Eisernen Vorhangs in einer vergleichenden Perspektive erforschte. Die sowjetischen Soziologen zogen die „bourgeois“ Methoden und Ergebnisse zum Vergleich heran, um ihre eigenen Ergebnisse in die internationalen Daten einzuordnen. So verwiesen Leonid Gordon, Eduard Klopow und Leon Onikow darauf, dass die amerikanischen Kollegen schon länger Daten zum Fernsehkonsum sammelten. Deren Ergebnisse zeigten aus ihrer Sicht, dass „die Gefahr einer buchstäblichen ‚Fernseh-Unterdrückung‘“ drohe und dass die Menschen „andere Formen des kulturellen Freizeitlebens“ vernachlässigen würden. Zwar bestünden prinzipielle inhaltliche Unterschiede zwischen dem amerikanischen und sowjetischen Fernsehprogramm, doch spiele auch das „rationale Verhältnis“, in dem der Fernsehkonsum zum Konsum anderer Medien und Kulturformen stünde, in der Sowjetunion im Gegensatz zu den westlichen Gesellschaften eine wichtige Rolle: Es sei sogar charakteristisch für den sowjetischen Lebensstil.³²

Worin genau diese inhaltlichen Unterschiede bestanden, blieb aber sowohl bei Gordon, Klopow und Onikow als auch bei anderen Autoren im Dunkeln. Die Soziologen Boris Kolpakow und Wassili Patruschew arbeiteten mit denselben Daten. Auch sie suggerierten zwar, dass das sowjetische Fernsehprogramm inhaltlich grundlegend anders ausgerichtet sei, beließen es aber bei dem ideologischen Hinweis, dass die kapitalistischen Massenmedien kommerziell geprägt seien. Sie seien daher „nicht der Aufgabe der allseitigen Entwicklung der Persönlichkeit der Menschen verpflichtet, wie es im Sozialismus der Fall ist, sondern der Propaganda bourgeois Ideologie“.³³

Kolpakow und Patruschew richteten ihr Augenmerk auf die Selbstbildung und das allgemeine kulturelle und technische Bildungsniveau. Sie stellten fest, dass die arbeitende sowjetische Bevölkerung mehr Zeit als die Menschen in kapitalistischen Gesellschaften darauf verwende, das Bildungsniveau zu heben.³⁴ Gordon, Klopow und Onikow interessierten sich hingegen vor allem für den Einfluss der Bildung auf den Kulturkonsum und für die Frage, wie sich der Fernsehkonsum zum Genuss traditioneller Hochkultur verhielt. Sie hoben daher hervor, dass das

³¹ Brigitte Weingart: Alles (McLuhans Fernsehen im „Global Village“). In: Irmela Schneider/Torsten Hahn/Christina Bartz (Hg.): Diskursgeschichte der Medien nach 1945: Medienkultur der 60er Jahre. Bd. 2. Wiesbaden 2003, S. 215–240, hier: S. 232.

³² Gordon/Klopov/Onikow: Čerty (wie Anm. 28), S. 60 (Übersetzung durch die Verfasserin).

³³ Boris T. Kolpakov/Vasilii D. Patrušev: Bjudžety vremeni gorodskogo naselenija. Moskau 1971, S. 137.

³⁴ Ebd., S. 148–153 (Übersetzung durch die Verfasserin).

Fernsehen auch in der UdSSR zweifellos andere, mitunter überaus wertvolle Arten kultureller Freizeitbeschäftigungen zurückgedrängt habe. Die Zeit, die nun das Fernsehen in Anspruch nehme, gehe vor allem auf Kosten von Besuchen des Kinos und des *schivvoj teatr* („Live-Theaters“). Daneben verwiesen die Autoren darauf, dass in Familien mit einem TV-Gerät weniger gelesen werde als in Familien ohne Fernseher. Trotz dieser Ergebnisse gaben die drei Autoren ihrer Studie eine grundlegende, aber wenig überzeugende argumentative Wendung. Sie behaupteten, das Fernsehen spiele letztlich nur eine zweitrangige Rolle für den Rückgang kultureller Freizeitbeschäftigungen: Zum Wandel habe vielmehr Müßiggang, Hausarbeit und Körperpflege beigetragen. Die Autoren bekräftigten sogar, dass das sowjetische Fernsehen keine übermäßige Expansion erlebt habe, und begründeten dies damit, dass die sozialistische Kultur „planmäßig“ organisiert sei. Dadurch werde eine Konkurrenz zwischen den Massenmedien verhindert; das Fernsehen propagiere andere kulturelle Beschäftigungen.³⁵ Studien, die von den Fernsehsendern selbst durchgeführt wurden, legen allerdings nahe, dass dieser Anspruch hehre ideologische Theorie blieb. So dokumentierten die Umfragen der Wissenschaftlich-methodischen Abteilung einen deutlichen Wandel des Kulturkonsums in den frühen 1960er Jahren. Sie zeichneten nach, dass die Mehrheit der Zuschauer es vorgezogen habe, Kinofilme und Theateraufführungen im Fernsehen zu schauen. Zwar hatte die Abteilung ein Eigeninteresse daran, die Bedeutung des Mediums für das Publikum zu unterstreichen, doch vermieden es die Forscher, die Konkurrenzsituation mit Kino, Theater und Literatur zu befeuern. Im Gegenteil: Sie positionierten das Fernsehen als propagierendes Forum für andere Genres. So wurden Befragte zitiert, die im Fernsehen mehr über Literatur und Neuerscheinungen von Büchern erfahren wollten.³⁶

Die offizielle sowjetische Lesart, dass das Fernsehen beim Publikum das Interesse an den Werken der Literatur, des Theaters oder an neuen Ausstellungen wecke, unterschied sich auffällig von den rein kulturkritischen Betrachtungen, die unter westlichen Intellektuellen überwogen. Die sowjetischen Sozialwissenschaftler betrachteten die traditionellen Massen- und Hochkulturen vielmehr als zwei Seiten einer Medaille. Das Fernsehen nahm hierbei die Funktion eines verbindenden, erneuernden Mediums ein. Die Autoren begründeten diese angebliche sowjetische Spezifik vor allem mit dem erheblich gestiegenen Bildungsgrad der sowjetischen Gesellschaft. Bildung verhindere, dass die Zeit gedankenlos nur vor dem Bildschirm verbracht werde. Damit schien die Gefahr einer *telewisionnaja wsejadnost* („televisuellen Allesfresserei“), die die „stürmische Entwicklung des Fernsehens“ berge, gebannt und zum Positiven gewendet. Die Expansion des Fernsehens würde, so die Prognose der Soziologen, keineswegs zu einer Verarmung des alltäglichen Kulturlebens führen, sondern zu dessen Vielfalt beitragen.³⁷

³⁵ Gordon/Klopov/Onikov: Čerty (wie Anm. 28), S. 60–63.

³⁶ Itogovaja spravka o rezul'tatach anketnogo oprosa radio-slušatelej i telezritelej „O roli radioveščanija i televidenija v kult'urnom i estetičeskom vospitanii naselenija“ i dokumenty o nej, GARF, f. 6903, op. 3, d. 208, 1963, ll. 2f.

³⁷ Gordon/Klopov/Onikov: Čerty (wie Anm. 28), S. 63 (Übersetzung durch die Verfasserin).

Die Argumentation der Soziologen und ihre Einordnung des Fernsehens waren also verschlungen und ambivalent. Einerseits beanspruchten die Wissenschaftler, die erhobenen Daten wertfrei zu deuten, andererseits verhehlten sie nicht, dass Lesen, Theater, Konzert und Kino die Hierarchie der Künste anführten und das Fernsehen das Medium der weniger Gebildeten sei.³⁸ Zwar galt Fernsehkonsum als Bestandteil der „rationalen kulturellen Freizeitgestaltung“, doch interessierten sich die Soziologen nicht für ästhetische Fragen, sondern alleine für seinen quantitativen Anteil. Sie präsentierten keine konkreten Vorschläge, wie hoch der Anteil des Fernsehkonsums an der zur Verfügung stehenden Freizeit sein sollte. Die in den empirischen Studien erhobenen Daten zur Dauer des Fernsehkonsums interpretierten die Soziologen schlicht als den ideologischen Ansprüchen an die Freizeitgestaltung entsprechend.³⁹

Die Ergebnisse von Gordon, Klopov und Onikow ähnelten teilweise – vermutlich ungewollt – Diskussionssträngen, wie sie von Kulturkritikern und TV-Lobbyisten im Westen verfolgt wurden. Neben der unterschweligen These, Fernsehen sei nicht das bevorzugte Medium der Gebildeten, betonten sie mit Blick auf die gesellschaftliche Funktion des Fernsehens – wie westliche TV-Lobbyisten – die integrative Wirkung des Mediums und plädierten dafür, den harmonisierenden Einfluss des Fernsehens auf die Gesellschaft zu beachten. Obwohl vor den Fernsehgeräten Individuen saßen, betrachteten sie in Anlehnung an Lenins Medientheorie die Zuschauer als ein Kollektiv.⁴⁰

Die Frage, wie Fernsehkonsum das Verhältnis zwischen der individuellen Persönlichkeitsentwicklung und der gesellschaftlichen Freizeitkultur beeinflusse, gehörte zu den Themen, mit denen sich die sowjetischen Sozialforscher auseinandersetzen mussten. Der Doyen der sowjetischen Meinungs- und Zeitbudgetforschung, Boris Gruschin, hielt Bildung für den entscheidenden Faktor einer sinnvollen kulturellen Freizeitgestaltung.⁴¹ Den „Gegensatz zwischen Massen und Kultur“ sah er als zentrales philosophisches und soziologisches Problem: Die kulturelle Elite, womit er Intellektuelle, Künstler, Spitzensportler und andere meinte, sei im Vergleich zu den „breiten Volksmassen“ sehr klein. Gruschins Analyse basierte auf einer klaren Hierarchisierung der Freizeittätigkeiten. Abhängig vom zugeschriebenen intellektuellen Niveau rechnete Gruschin die Aktivitäten unterschiedlichen sozialen Gruppen zu. Es sei zwar festzustellen, dass das Bildungsniveau steige,

³⁸ Ebd., S. 127–133.

³⁹ Laut einer häufig zitierten Studie über das nordwestrussische Pskow sahen 1965 arbeitende Männer 5,8 und arbeitende Frauen 3,5 Stunden pro Woche fern. Eine andere Studie über Arbeiter in großen Städten im europäischen Teil der Sowjetunion ermittelte einen Fernseh- und Radio-konsum zwischen 3,9 und 6,2 Stunden je nach Bildungsstand. Damit verbrachten beide Geschlechter mehr als die Hälfte ihrer Freizeit vor dem Bildschirm. Die meisten Studien konzentrierten sich allerdings auf Städte in der RSFSR. Vgl. Kolpakov/Patrušev: *Bjudžety* (wie Anm. 33), S. 209, S. 212; Gordon/Klopov/Onikov: *Čerty* (wie Anm. 28), S. 59–66, S. 149f.

⁴⁰ Gordon/Klopov/Onikov: *Čerty* (wie Anm. 28), S. 65.

⁴¹ Alle Studien zum Zeitbudget verwiesen auf den steigenden Bildungsgrad der sowjetischen Gesellschaft. Vgl. z. B. Vladimir I. Bolgov: *Bjudžet vremeni pri socializme. Teorija i metody issledovanija*. Moskau 1973, S. 238.

aber große Teile der Gesellschaft seien noch nicht in der Lage, sich „die Schätze der Kultur“ anzueignen, so der Forscher. Sie stünden „sogar bei derart wichtigen Tätigkeiten wie dem Lesen von Zeitungen, Zeitschriften und Büchern, dem Besuch von Museen, Theatern und Konzerten sowie der Qualifizierung vorläufig noch immer abseits“.⁴²

Dass Gruschin das Fernsehen in dieser Aufzählung unerwähnt ließ, lag in seiner offenbar offiziell erwünschten kulturkritischen Haltung. Er zitierte Brecht, um die vornehmliche Aufgabe der soziokulturellen Homogenisierung zu beschwören. Aus einem „engen Kennerkreis“ solle ein großer werden. Bislang aber frönten Personen mit nicht abgeschlossener mittlerer Bildung, anders als akademisch gebildete Personen, in ihrer Freizeit hauptsächlich dem Kino, den Konzerten im Freien und dem Fernsehen.⁴³

Das Fernsehen bedrohte aus Gruschins Sicht die ideologisch propagierte soziokulturelle Homogenisierung, sobald sein Konsum „über das rechte Maß hinausgeht“. Dies lag vor allem an der leichten Zugänglichkeit. Bereits 1970 resümierte Gruschin, dass eine „in vielen Familien grassierende ‚Visophilie‘“ herrsche. Das Fernsehen fülle die Freizeit immer mehr aus und verwandle sich von einer wichtigen Bildungs-, Unterhaltungs- und Informationsquelle ins Gegenteil. Es führe zur „geistigen und körperlichen Verkümmern des Menschen. Das erklärt sich nicht nur daraus, dass das Fernsehen sehr viel Zeit verschlingt und dadurch alle anderen Beschäftigungen ausschließt. Noch schlimmer: Es wird ein Menschentyp geformt, der die Kultur ausschließlich passiv zu ‚konsumieren‘ vermag.“⁴⁴

Die prognostizierte Passivität der Zuschauer stand im krassen Gegensatz zur Vorstellung einer sinnvollen, sich selbst vervollkommnenden Freizeitgestaltung. Im Mittelpunkt der Kritik befand sich stets der Umgang mit dem Medium. Das galt auch für den Fernsehkonsum von Kindern. Die Pädagogin Olga Bogdanowa konstatierte bereits 1962, dass Kinder in vielen Familien „ständige Fernsehzuschauer“ geworden seien. Eltern müssten unbedingt auf ein vernünftiges Maß des Fernsehkonsums ihrer Kinder achten. Dann könnten diese vom Fernsehen als Bildungs-, Informations- und Unterhaltungsquelle profitieren. Auf keinen Fall aber dürften Kinder alle Sendungen sehen. Bogdanowa warnte vor der Gefahr, dass Kinder durch übermäßiges Fernsehen ihre Freizeit vergeuden und rasch ermüden würden. Grundsätzlich berge ein Fernsehgerät in der Familie das Risiko, dass die Kinder ihre Hausaufgaben nur flüchtig erledigten, um rasch vor dem Bildschirm sitzen zu können. Eltern, die mit ihren Kindern in Einzimmerwohnungen lebten, sollten generell auch ihren eigenen Fernsehkonsum einschränken.⁴⁵

⁴² Boris Grušin u. a.: Die freie Zeit als Problem. Soziologische Untersuchungen in Bulgarien, Polen, Ungarn und der Sowjetunion. Moskau 1970, S. 75–78.

⁴³ Ebd., S. 76f.

⁴⁴ Ebd., S. 68f.

⁴⁵ Olga S. Bogdanowa: Freizeitgestaltung. Berlin 1962, S. 36f. (Übersetzung durch die Verfasserin).

Der frühe Diskurs zeigt, wie das neue Medium in Konkurrenz zu den etablierten darstellenden Künsten trat. Er verweist darauf, dass im Laufe der Jahre das Fernsehen den traditionellen Begriff der Hochkultur durch seine *massowost* veränderte.

Erinnerungen an das Fernsehen und die Unterhaltungskultur

Die geführten medienbiografischen Interviews verdeutlichen, dass der seit den 1960er Jahren steigende Fernsehkonsum rückblickend als Symbol für den sowjetischen Lebensstil wahrgenommen wird. Der Fernseher veränderte nicht nur die Freizeitpraktiken und das Privatleben, auch die Kommunikation zwischen Regime und Bevölkerung wurde durch das neue Medium beeinflusst. Die früheren Fernsehpraktiken bilden bis heute für viele, die in der Sowjetunion aufgewachsen sind, die Folie, vor deren Hintergrund sie Medieninhalte nach ihrem unterhaltenden, künstlerischen, ästhetischen und informativen Wert beurteilen. Juris Bemerkungen können als relativ typisch für diejenigen angesehen werden, die sich heute als kritische sowjetische Mediennutzer darstellen. Dieser Typus soll hier herausgegriffen werden, weil sich jene Gesprächspartner vergleichsweise explizit und reflektiert über soziokulturelle Veränderungen, die das Fernsehen mit sich brachte, geäußert haben.

Gleichwohl sticht Juri auch aus dem Sample der sich selbst als kritisch darstellenden Gesprächspartner heraus, da er besonders redegewandt und kulturell interessiert ist. Er hat in der Sowjetunion kulturelle Angebote des Fernsehens wahrgenommen und nutzt es bis heute als Informationsquelle. Im Interview bezog sich Juri auf den sehr populären Literaturwissenschaftler, Schriftsteller und Unterhaltungskünstler Irakli Andronikow, um die Bedeutung der Leningrader Philharmonie und des Moskauer Theaters herauszustellen. Andronikow galt seit Mitte der 1950er Jahre durch seine zahlreichen Fernsehauftritte, bei denen er über literarische Werke sprach, als große Autorität der Kunst- und Kulturkritik. Wegen solcher Sendungen erschien Juri das sowjetische Fernsehen rückblickend „sicherlich nicht wie unseres [gemeint ist: das heutige; Anmerkung der Verfasserin], es war nicht frei, aber reiner. [...] Die russische Sprache war makellos. Was Sie heute manchmal hören, ist schrecklich. [...] Natürlich haben sich die Massenmedien verändert. Um nicht zu grummeln und unzufrieden zu sein – das, was heute möglich ist, war in der Sowjetunion nicht möglich, darunter ist aber natürlich auch Schlechtes. [...] Man hat künstlerische Produktionen gezeigt, die im Unterschied zu heute meistens auch zusätzliche Informationen und Nahrung für den Verstand geboten haben. [...] Und, in der Tat, alle, die etwas mehr Substanz und Durchdachtes möchten, die können sich schon lange nicht mehr aufs Fernsehen stützen. [...] Die Medien haben sich verändert. Manche Informationen, die heute gesendet werden können, waren in der Sowjetunion Tabu.“

Vor der Folie des heutigen Fernsehens charakterisierte Juri das sowjetische Fernsehen rückblickend nicht nur als popkulturelles Unterhaltungsmedium, son-

dern auch als verstärkender Vermittler der traditionellen darstellenden Künste. Juri zufolge war es das Fernsehen, das den etablierten Genres erst eine wirkliche Breitenwirkung verschaffte.

Diese klare Einordnung des sowjetischen Fernsehens ist zum Teil als kulturkritischer Vergleich mit der gegenwärtigen Medienlandschaft zu verstehen. Im Vergleich mit den russischen Sendern zum Zeitpunkt des Interviews schnitt das sowjetische Fernsehen wegen seines zensierten Informationsangebotes einerseits deutlich schlechter ab, andererseits legte Juri im Verlauf des Gesprächs dar, dass er das Fernsehprogramm nach Informationsangebot und Unterhaltungsniveau bewertet. Zu Sowjetzeiten habe er wie viele andere Mediennutzer zwischen propagandistischen und weniger ideologisierten Sendungen unterschieden. Eine Anekdote über die Abendnachrichtensendung „Wremja“ („Die Zeit“) veranschaulicht diese Dichotomie: In der Anfangszeit von „Wremja“⁴⁶ habe das Leningrader Lokalfernsehen stets parallel ein Sinfoniekonzert übertragen. Da in Juris Wahrnehmung „die Mehrheit der Menschen ‚Wremja‘ nicht sehen wollte“, weil sich niemand „mit Propaganda die Zeit vertreiben wollte“, habe die Nachrichtensendung „das Volk zur guten Musik erzogen“.

Die akademisch gebildete St. Petersburgerin Mascha, Jahrgang 1946, äußerte sich ähnlich ausführlich zur Präsentation der traditionellen Künste im Fernsehen. Dies ist besonders interessant, da sie sich selbst als einen „Buchmenschen“ bezeichnete und Wert darauf legte, schon in jungen Jahren die „Prawda“ und die „Leningradskaja Prawda“ gelesen zu haben. Später kamen noch „Novyj mir“ und „Junost“ dazu.⁴⁷ Ende der 1950er Jahre gewannen ihre Eltern in der Lotterie und kauften sich den Fernseher KVN. Rückblickend schätzte sie den Fernsehgenuss: „Es war trotzdem sehr interessant. Alles, [...] was wir im Fernsehen geguckt haben. Wie viele gute Schauspieler konnte man in Wirklichkeit sehen? Die konnte man an einer Hand abzählen. Aber alle [waren] im Fernsehen. Die Sendungen des Leningrader Fernsehens, als das Moskauer Programm bei uns noch nicht zu empfangen war, als es nur das Leningrader gab, sie waren ursprünglich sehr gut. Die Leningrader Künstler waren von höchstem Niveau. Es gab Spektakel, die im Fernsehen gezeigt wurden. Das waren Sendungen [...], die es heute nicht mehr gibt. Keine Talkshow, wo nur geschrien wird, damit es lustig ist und mehr Streit gibt, damit irgendwer irgendwem schließlich in die Fresse schlägt oder mit Saft übergießt, sondern einige Leute, die aus irgendeinem Anlass diskutieren, die also tatsächlich diskutieren. Ja, bei ihnen [gab] es keine Anrufe im Studio. Aber dieses Gespräch war sehr interessant, über ganz verschiedene Themen. Solche Sendungen gab es dann nicht mehr. Natürlich gab es nicht alle Themen, die wir gebraucht hätten, selbstverständlich. Aber das, was es gab, das war gut. Ich meine jetzt natürlich nicht Propaganda.“

⁴⁶ „Wremja“ startete am 1. Januar 1968 im ersten Programm des Zentralen Fernsehens.

⁴⁷ Ihre Mutter beherrschte fünf Sprachen, arbeitete in der Leningrader Akademiebibliothek und brachte regelmäßig Bücher mit nach Hause. Interview mit Mascha (geboren 1946 in Leningrad, höhere Bildung), September 2010, Interview: E. Bogdanowa (Übersetzung durch die Verfasserin).

Maschas Wertschätzung bezog sich nicht zuletzt auf die Sendungen aus den Leningrader Theatern. Die Illusion von Unmittelbarkeit und Authentizität, die Live-Übertragungen des Fernsehens erzielten, verstärkten ihre Begeisterung für das televisuelle Kulturprogramm. Gleichzeitig wertete Mascha, ähnlich wie Juri, die heutigen TV-Formate wie Talkshows im Vergleich zu den Gesprächsrunden des sowjetischen Fernsehens im Hinblick auf Performanz und Information deutlich ab.

Im Laufe des Gesprächs kam sie noch einmal auf das Fernsehen als Multiplikator des hervorragenden Leningrader Großen Dramatischen Theaters zurück. In ihrer Wahrnehmung veränderte das Fernsehen nicht den Gehalt der ursprünglichen Darstellung, sondern wirkte eher wie ein vergrößerter Theatersaal, zu dem nun jedes Wohnzimmer gehörte: „Es gab sehr gute Sendungen, klasse Sendungen des Leningrader Fernsehens. [...] Irgendwann haben sie Jurskis ‚Fiesta‘ im Leningrader Fernsehen gezeigt. [...] Die Schauspieler hatten solch ein Niveau! Nebenbei bemerkt, ich habe fast alle Filme im Fernsehen geschaut. Ins Kino bin ich fast nie gegangen. [...] Ich habe eingesehen, dass das andere Leute sind, verschiedene Welten, dass ich im Leben niemals mehr ins Kino gehen werde. Sodass [ich] alles nur im Fernsehen [gesehen habe].“

Mascha erwähnte hier mit Jurskis „Fiesta“ ein Stück, dessen Ausstrahlung zu diesem Zeitpunkt vermutlich nur in einem Lokalsender möglich war. So lautete zumindest die rückblickende Interpretation der damaligen Protagonisten, wie dem Schauspieler und Regisseur Sergei Jurski. Er inszenierte 1969 Hemingways „Fiesta“ am „Bolschoj Dramatitscheskij Teatr“, das, wie der Schauspieler Wladimir Rezipter sagte, mit Georgi Towstonogow von einem autoritären, patriarchalischen Regisseur geführt wurde. Towstonogow hätte keinen anderen Regisseur neben sich geduldet, weshalb „Fiesta“ im Theater nie zur Aufführung kam. Jurski wandte sich deshalb an das Leningrader Fernsehen, das als liberal galt. Mitte der 1960er Jahre wurde es von Boris Firsow, dem Soziologen und späteren Rektor der Europäischen Universität St. Petersburg, geleitet. Laut Lew Lurje war Firsow selbst daran beteiligt, dass Jurski „Fiesta“ als Fernsehspiel inszenieren konnte, das 1974 gesendet wurde. Im Leningrader Fernsehen sei Anfang der 1970er Jahre, so Lurje, mehr zeigbar gewesen als im Theater oder in Journalen. Der Schauspieler Alexander Belinski erinnerte sich rückblickend, dass das Fernsehtheater, an dem die besten Schauspieler des Leningrader Theaters teilgenommen hätten, beim Fernsehpublikum besonders beliebt gewesen sei. Nur durch das Fernsehen hätten die Bewohner der Provinzstädte die Theaterstars überhaupt erleben können. Die Fernsehregisseure seien in der Wahl ihrer dramaturgischen Stoffe freier gewesen als die Theaterproduzenten.⁴⁸

Zwar bedürfen diese Aussagen einer historischen Kontextualisierung, doch sind sie auch als Wertungen, die zeigen, wie das Fernsehen aus heutiger Sicht in die Kunstszene der Stadt eingeordnet wird, bedeutsam. Überdeutlich wird dabei

⁴⁸ Der St. Petersburg Kanal bot zwischenzeitlich online einen Fernsehbeitrag von Lew Lurje über Jurski und „Fiesta“: <http://www.5-tv.ru/video/501819/> (letzter Zugriff am 22.9.2015). Das entsprechende Video ist derzeit (Stand: 18.10.2017) nicht mehr abrufbar.

die Begeisterung, die die Beteiligten für das Medium empfanden, weil es den Künsten neue Möglichkeiten und Spielräume eröffnete. Kulturkritische Haltungen sind in den Zeitzeugengesprächen dagegen nur mit Blick auf das heutige Fernsehen zu erkennen.

Fazit und Ausblick

Über das Fernsehen verhandelten Regime, Bevölkerung und Künstler die Interpretationen des „normalisierten“ spätsozialistischen Alltagslebens, das das Medium seit den späten 1960er Jahren mit Filmen, Serien, Spiel- und Musikshows projizierte.⁴⁹ Das Fernsehen stellte ein Forum für Themen bereit, in dem bestimmte Werte, Einstellungen und Gefühle dem Publikum nahegebracht und kommuniziert werden konnten. Die Vorstellung, dass das Fernsehen den Lebensstil zugleich repräsentieren und prägen sollte, war sowohl sowjetischen als auch westeuropäischen Beobachtern zu eigen. Auch im Westen dominierte lange der pädagogische Anspruch, wonach das Fernsehen die „Urteilsfähigkeit in gesellschaftlichen Fragen erhöhen“ und politische Wertvorstellungen modellieren sollte.⁵⁰

Die sowjetischen Sozialwissenschaftler nahmen das Fernsehen als transnationales Medium wahr, zugleich sollte sich das sowjetische Fernsehen aber durch spezifische Inhalte vom westlichen unterscheiden. Doch trotz des ideologischen Ansatzes, dass die Inhalte des sowjetischen Fernsehens zur sozialistischen Bildung, Information und Unterhaltung des Publikums beitrage, schwang in den Ausführungen der Forscher eine kulturkritische Haltung gegenüber dem neuen Medium mit. Lesen, Konzert-, Kino- und Theaterbesuche rangierten in ihrer kulturellen Hierarchie über dem Fernsehen. Der kritische Diskurs über das Fernsehen ähnelte sich auf beiden Seiten des Eisernen Vorhangs stark. Die zeitgenössischen Diskussionen über den kulturellen Stellenwert des Fernsehens zeigen, dass der Kalte Krieg als Informations- und Medienkonflikt auch zahlreiche eng verflochtene und auf das „Andere“ bezogene Elemente aufwies. Diejenigen russischen Mediennutzer, die mit dem sowjetischen Fernsehen sozialisiert worden sind, beklagen nicht selten, dass das heutige TV-Programm an kulturellem Niveau verloren habe. In diesem Zusammenhang fällt häufig das Schlagwort der Amerikanisierung. Darüber hinaus zeigen die rückblickenden Wertungen und positiven emotionalen Zuschreibungen, dass das Fernsehen in der sowjetischen Gesellschaft soziokulturell fest verankert war. Dies verdankte es bereits den Programmstrategien der späten 1950er und 1960er Jahre. Durch die Übertragung von Aufführungen etablierter darstellender Künste, wie klassischer Musik und Ballett, sprach das

⁴⁹ Für die ČSSR hat Paulina Bren die *banality of normalization* anhand der überaus populären Fernsehserien Jaroslav Dietls herausgearbeitet. Vgl. Paulina Bren: *The Greengrocer and his TV. The Culture of Communism after the 1968 Prague Spring*. Ithaca/New York/London 2010, S. 202, S. 206 (Zitate).

⁵⁰ Hickethier: *Geschichte* (wie Anm. 11), S. 240–242.

TV-Programm auch die gebildeten Schichten an. Medienbiografische Interviews dokumentieren diese soziokulturelle Bandbreite sowjetischer Fernsehnutzung. Sie verweisen auch darauf, dass es dem Fernsehen gelang, das Publikum über bestimmte Themen und Interpretationen emotional einzubinden.⁵¹ Gleichzeitig verhandelten die Zuschauer, Fernsehproduzenten und das Regime über das Fernsehprogramm soziokulturelle Machthierarchien. Dazu zählten die Fragen, was eine offiziell wie gesellschaftlich akzeptierte Populärkultur auszeichnete und wie sich das Fernsehen in die Hierarchie der darstellenden Künste einordnete.⁵² In einem autoritären Regime waren allerdings die hegemonialen Interpretationsrahmen deutlich enger als in liberalen Gesellschaften.⁵³ Die zeitgenössischen Deutungskämpfe um das sowjetische Fernsehen dokumentieren den Wandel kultureller Hierarchien und seinen Stellenwert als „Fenster zur Welt“.

Abstract

The article focuses on contemporary and on retrospective perceptions of Soviet television and its impact on traditional cultural boundaries and popular culture. The essay explores the contemporary discussions of journalists, artists, and sociologists on the relations of the new medium of television to the established performing arts. They discussed how to embed television in the specific concept of Soviet mass culture and how to relate it to the educational demands placed on the “new Soviet person”, who was supposed to engage with culture and the arts. Did the contemporaries perceive television as new cultural producer, offering “art for the people”? To what extent did TV expand, adapt or challenge the traditional genres of “high culture”? Journalists and artists strongly emphasised normative ideas of how to use the new medium and how to design TV programme strategies with regard to aesthetic and performative practices. Young Soviet sociology mirrored this critical attitude toward culture and thoroughly analysed the population’s leisure practices. On the basis of a sample of 80 oral history interviews, the article further highlights retrospective considerations of former Soviet TV viewers of the Soviet television’s entertainment and art programme.

⁵¹ Diese große These schließt an Ansätze der *cultural studies* und der Medienwissenschaft an, die auf emotionale Effekte des Fernsehkonsums abheben, um soziale Kohäsion zu erklären. Vgl. Katrin Döveling/Christian von Scheve/Elly A. Konijn (Hg.): *The Routledge Handbook of Emotions and Mass Media*. London/New York 2010; Ulrich Saxer/Martina Märki-Koepp: *Medien-Gefühlkultur. Zielgruppenspezifische Gefühlsdramaturgie als journalistische Produktionsroutine*. München 1992, S. 51; Katrin Döveling: *Emotionen – Medien – Gemeinschaft. Eine kommunikationssoziologische Analyse*. Wiesbaden 2005, S. 183.

⁵² Knut Hickethier argumentiert, dass das DDR-Fernsehen den Zuschauern ein behagliches Bild der DDR anbot. Besonders Sportübertragungen sollten die „Identifikation“ mit dem Staat sicherstellen. Vgl. Knut Hickethier: *Das Fernsehen der DDR*. In: Stefan Zahlmann (Hg.): *Wie im Westen, nur anders. Medien in der DDR*. Berlin 2010, S. 119–130, S. 123, S. 128.

⁵³ Stuart Hall: *Kodieren/Dekodieren*. In: Ralf Adelman u. a. (Hg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse*. Konstanz 2001, S. 105–124.

Zinaida Vasilyeva

Der unauffällige Staat: Die Infrastruktur der Amateurverbände in der Zeit des Spätsozialismus

Die Vorstellung von der Totalität und Allgegenwart des Sowjetstaates ist weitverbreitet.¹ In einem Land mit zentraler Wirtschaftsplanung und Einparteiensystem definiert der Staat zwangsläufig die Umrise des gesellschaftlichen Lebens. Dennoch kann die „Intensität“ seiner Präsenz in verschiedenen Kontexten sehr unterschiedlich ausfallen und eingeschätzt werden. Im vorliegenden Aufsatz soll ein Bereich des gesellschaftlichen Lebens beschrieben werden, in dem die Präsenz des Staates zwar unstrittig vorhanden war, aber häufig unbemerkt oder unerwähnt blieb und daher auch in der Rückschau nur selten thematisiert wurde. Der Beitrag beschäftigt sich mit dem Amateurprojekt „Musikalische Freitage“, das zwanzig Jahre lang (von 1978 bis 1998) in Obninsk – einem kleinen, im Zuge des sowjetischen Nuklearprojekts gegründeten „Wissenschaftsstädtchen“ – durchgeführt wurde.² Die „Musikalischen Freitage“ dienten als eine Art Klub, den die Einwoh-

¹ Ich danke Igor Narskij für sein Interesse an meiner Arbeit, die Einladung zur Teilnahme an der Konferenz sowie die Möglichkeit, im vorliegenden Sammelband zu publizieren. Zudem danke ich meinen Kollegen – Roman Abramow, Alexei Golubew, Alexandra Kasatkina, Michail Majazki, Jekaterina Melnikowa, Galina Orlowa, Petr Safronow, Swetlana Sirotinina und Andrei Zorin – für ihre Fragen und Kommentare, die mir beim Verfassen dieses Aufsatzes geholfen haben. Im November 2015 wurde das Thema auf dem Internationalen Doktorandenworkshop zum Thema „Sowjetische Geschichte“ an der Europäischen Universität in St. Petersburg zur Diskussion gestellt. Ich danke Sam Hirst, Anatoly Pinsky und allen Teilnehmern für die konstruktive Diskussion. Der Beitrag dazu wurde am Leibniz-Institut für Länderkunde, Leipzig, während eines Stipendiums im Rahmen des Leibniz-Projekts „Urban Reconfiguration in post-Soviet Space“ (SAW-2013-IfL-7) erstellt und diskutiert. Der vorliegende Beitrag wurde von Anselm Bühling, dem ebenfalls ein ganz herzlicher Dank gebührt, aus dem Russischen ins Deutsche übersetzt. Von ihm stammen auch – sofern nicht anders angegeben – die Übersetzungen der russischen Zitate.

² Das sowjetische Nuklearprojekt wurde Mitte der 1940er Jahre als Reaktion auf die Entwicklung und Erprobung von Kernwaffen in den USA initiiert. Die erfolgreichen Tests der sowjetischen Atombombe im Jahr 1949 markieren zugleich die Konsolidierung der bipolaren Weltordnung der Nachkriegszeit und den Beginn des Kalten Krieges. Um wissenschaftliche Forschungen auf dem Gebiet der Atomphysik durchzuführen, wurden in der UdSSR geschlossene und halbgeschlossene Siedlungen gegründet und die besten Absolventen der führenden technischen Hochschulen dorthin angeworben. Charakteristisch für die Gemeinschaften in den „Nuklearstädten“ waren Elitismus, die Überzeugung vom Wert des wissenschaftlichen und technologischen Fortschritts sowie Loyalität gegenüber dem Staat. Seit einigen Jahren erfährt die Geschichte und Anthropologie der sowjetischen „Atomstadt“ zunehmend mehr Aufmerksamkeit. Vgl. Kate Brown: *Plutopia. Nuclear Families, Atomic Cities, and the Great Soviet and American Plutonium Disas-*

ner der Stadt aufsuchten, um die Musik und die musikwissenschaftlichen Erläuterungen des Klubmoderators Viktor Isgorodin zu hören. Im Folgenden soll es jedoch weniger um die Praxis des Musikkonsums selbst als um die Infrastruktur gehen, die geschaffen wurde, um das besagte Projekt zu organisieren und aufrechtzuerhalten. Mit „Infrastruktur“ sind hier die materiellen, institutionellen und sozialen Systeme gemeint, die es ermöglicht haben, dass das Projekt „Musikalische Freitage“ erdacht, umgesetzt und über viele Jahre hinweg fortgeführt werden konnte.

Für den vorliegenden Aufsatz wurden hauptsächlich biografische Interviews ausgewertet, die im Rahmen eines zweijährigen Gemeinschaftsprojekts gesammelt wurden und die Informationen über das Leben der Einwohner von Obninsk in den 1950er bis 2010er Jahren enthalten.³ Ein Großteil dieser Interviews ist durch das autobiografische Narrativ von Berufstätigkeit und Karriere strukturiert. Es gibt jedoch auch solche, in denen Berichte über die Freizeitbeschäftigungen und über die Mitwirkung in verschiedensten Amateurverbänden (Tanz, Gesang, Literatur, Sport, Fotografie und so weiter) im Mittelpunkt der Lebenserzählung (*life story*) stehen.

In der sowjetischen Gesellschaft war die Teilnahme an Laienkunstaktivitäten, an Sportgruppen oder an poetischen und literarischen Klubs eine gesellschaftlich anerkannte und verbreitete Art der Freizeitgestaltung. Man kann ohne Übertreibung sagen, dass die Anwesenheit bei öffentlichen Vorträgen, Laienkonzerten und -ausstellungen sowie Themenabenden zur Alltagserfahrung der Sowjetbürger von der Ostsee bis in den Fernen Osten gehörte – sei es als Veranstalter, Teilnehmer oder Rezipient. Für manche war dies eine eher zufällige Erfahrung. Für andere wurde die Mitwirkung in einem Lyrikklub, Laientheater, Chor oder Fotokreis hingegen zu einem wichtigen Inhalt der subjektiven Lebenswelt. Die umfangreichen und emotionsgesättigten Interviewfragmente, die von der Mitarbeit bei verschiedenen Amateurverbänden berichten, sind ein beredtes Zeugnis dafür, wie wichtig es ist, diesen Erfahrungsbereich des sowjetischen Subjekts zu erforschen.

Viele Amateurverbände waren institutionell bei den kommunalen oder gewerkschaftlichen Kulturhäusern angesiedelt – bei staatlichen Institutionen also, die der

ters. Oxford 2013; Paul R. Josephson: *Red Atom. Russia's Nuclear Power Program from Stalin to Today*. New York 2000; Sonja D. Schmid: *Producing Power. The Pre-Chernobyl History of the Soviet Nuclear Industry*. Cambridge, MA 2015.

³ Diese Studie wurde im Rahmen des Gemeinschaftsprojekts „Die wissenschaftlich-technische Intelligenz in historisch-kultureller Perspektive: Milieubildung, Weltanschauung und Arbeitsethik“ unter der Trägerschaft des Zentrums für humanitäre Studien der Russischen Akademie für Volkswirtschaft und öffentliche Verwaltung beim Präsidenten der Russischen Föderation mit Unterstützung der Michail-Prochorow-Stiftung (Karamsin-Stipendien 2012 und 2013) sowie der Verwaltung der Region Kaluga durchgeführt. Projektleiter war Andrei Zorin, Professor an der Universität Oxford. Die Materialien, die der Beschreibung zugrunde liegen, umfassen biografische Interviews, Veröffentlichungen in der Obninsker Zeitung „Wperjod“ („Vorwärts“) sowie Dokumente aus den persönlichen Archiven der Befragten.

Freizeitgestaltung der Bevölkerung und der Propagierung der Kultur im Sinne der sowjetischen Ideologie dienten. In einer Stadt gab es je nach Bevölkerungszahl ein oder mehrere Kulturhäuser. In der Regel bildete das Kulturhaus einen wichtigen Orientierungspunkt in der Stadtopografie. So gab es dort meist eine Bushaltestelle namens „Kulturhaus“ und die Einwohner der umliegenden Viertel pflegten zu sagen, dass sie „im Kulturhausbezirk“, „neben dem Kulturhaus“ oder „gegenüber vom Kulturhaus“ wohnten. In alten Städten wurde oftmals ein zentrales beziehungsweise repräsentatives Gebäude für die Kulturaktivitäten genutzt. In neuen Städten war der Bau eines Kulturhauses von vornherein im Stadtentwicklungsplan vorgesehen und für die Baukosten kam in der Regel das Unternehmen auf, um das herum sich die Stadt bildete. Das Kulturhaus, das über den größten Konzertsaal der Stadt verfügte, konnte unter seinem Dach die verschiedensten Aktivitäten und Veranstaltungen vereinen – diese reichten von Kinderpartys bis zu Parteiversammlungen. Damit war es eines der wichtigsten lokalen Zentren des gesellschaftlichen Lebens.

Trotz der materiellen und symbolischen Augenfälligkeit des Phänomens haben die Kulturhäuser als eigenständiges Forschungsobjekt erst seit Kurzem Aufmerksamkeit seitens der Wissenschaft gefunden.⁴ Wie Bruce Grant konstatiert: „A significant part of the puzzle in studying such an eminently recognizable cultural enterprise is that so many scholars have insisted it is not worth the effort.“⁵ Mit den Kulturhäusern wurde und wird oftmals die übermäßige ideologische Akzentuierung, die das gesamte Kulturaufbauprogramm der UdSSR kennzeichnete, assoziiert. Dies schließt auch negative Wertungen ein, die das „Künstliche“, „Offizielle“ oder gar „Scheinheilige“⁶ der Kulturhaustätigkeit hervorheben und dieser eine „wahre“ Kultur entgegensetzen – häufig die klassische Hochkultur oder die „authentische“ Folklore.⁷ Und doch waren (und sind in vielen Fällen bis heute) die Kulturhäuser in der Praxis wichtige Zentren des gesellschaftlichen Lebens, in deren Umkreis sich zahlreiche Interessengemeinschaften und dauerhafte soziale Netzwerke bildeten.

⁴ Vgl. Bruce Grant: *In the Soviet House of Culture. A Century of Perestroikas*. Princeton 1995; Brian Donahoe/Joachim O. Habeck (Hg.): *Reconstructing the House of Culture. Community, Self, and the Makings of Culture in Russia and Beyond*. New York 2011; Anne White: *De-Stalinization and the House of Culture. Declining State Control Over Leisure in the USSR, Poland and Hungary, 1953–89*. London 1990.

⁵ Bruce Grant: *Epilogue. Recognizing Soviet Culture*. In: Donahoe/Habeck (Hg.): *Reconstructing* (wie Anm. 4), S. 263–276, hier: S. 266.

⁶ Vgl. Istvan Santha/Tatiana Safonova: *Pokazukha in the House of Culture. The Pattern of Behavior in Kurumkan, Eastern Buriatia*. In: Donahoe/Habeck (Hg.): *Reconstructing* (wie Anm. 4), S. 75–96.

⁷ Als einen der Gründe für diese Vernachlässigung nennt Joachim Otto Habeck den allgemeinen Mangel an Aufmerksamkeit für das Thema „Freizeit“ in den 1990er Jahren. Damals sei der überwiegende Teil der Forschung durch die transitologische Theorie motiviert gewesen und habe sich insbesondere mit der Untersuchung der wirtschaftlichen Veränderungen und ihrer sozialen Folgen befasst. Vgl. Joachim O. Habeck: *Introduction. Cultivation, Collective and the Self*. In: Donahoe/Habeck (Hg.): *Reconstructing* (wie Anm. 4), S. 1–28, hier: S. 3 f.

Ein maßgeblicher Impuls für das Schreiben dieses Aufsatzes war die Beobachtung, dass diejenigen Interviewpartner, für die das Mitwirken in den Amateurverbänden ein wichtiger Bestandteil ihrer persönlichen Welt war, dazu neigen, die Bedeutung der materiellen und institutionellen Infrastruktur zu ignorieren, die sie bei der Ausübung ihrer Hobbys nutzten. Die Kulturhäuser und all das, was Bruce Grant „with Heidegger in mind“ als „equipmentality“ („Zeughaftigkeit“), „equipment for residing“ („Wohnzeug“), bezeichnet⁸ – das heißt: die institutionellen und materiellen Voraussetzungen, die Menschen zur Realisierung einer bestimmten Tätigkeit nutzen –, werden von den Erzählenden verdrängt. Es wäre falsch zu sagen, dass diese die Kulturhäuser überhaupt nicht bemerken, aber sie nehmen ihre Existenz als etwas Selbstverständliches, von vornherein Gegebenes und Unproblematisches wahr, und so geraten die Versammlungsorte in eine unbedeutende Hintergrundposition. „Wir haben alles selbst gemacht“, wiederholen die Gesprächspartner refrainartig.

Eine Hypothese ist, dass die *Unsichtbarkeit* – oder genauer: die *Unauffälligkeit* – der Infrastruktur auf zwei für sie signifikante Merkmale hindeutet: erstens auf ihre Funktionsfähigkeit und Effizienz (ein gut eingespielter Mechanismus gerät immer aus dem Blickfeld, wenn er die an ihn gestellten Anforderungen erfüllt)⁹ sowie zweitens auf ihre politische Bedeutung für die Befragten. Indem sie die Infrastruktur aus dem Narrativ ausschließen, distanzieren sich die Erzählenden rhetorisch vom Staat und seinem politischen Inhalt. Damit aktualisieren sie den für die spätsowjetische Zeit charakteristischen Gegensatz zwischen „wir“ (*svoi*)¹⁰ (die Gesellschaft, die normalen Leute) und „die“ (die Nomenklatur, der Staat).

In den folgenden Abschnitten wird (soweit die Quellen dies erlauben) die Infrastruktur – den institutionell-materiellen Aspekt des *equipment for residing* – untersucht, die es einer Amateurinitiative ermöglichte, sich im lokalen Kontext der Stadt Obninsk zu einem bedeutenden und langfristigen Kulturprojekt zu entwickeln. Bruce Grant hierzu: „[T]he idea is not to look so much at the assemblage of ‚realia‘ but at culture’s ‚equipmentality‘, as it were.“¹¹

⁸ Bei Heidegger: „Zeug ist in seiner Zeughaftigkeit entsprechend immer *aus* der Zugehörigkeit zu anderem Zeug: Schreibzeug, Feder, Tinte, Papier, Unterlage, Tisch, Lampe, Möbel, Fenster, Türen, Zimmer. Diese ‚Dinge‘ zeigen sich nie zunächst für sich, um dann als Summe von Realem ein Zimmer auszufüllen. Das Nächstbegegnende, obzwar nicht thematisch Erfasste, ist das Zimmer, und dieses wiederum nicht als das ‚Zwischen den vier Wänden‘ in einem geometrischen räumlichen Sinne – sondern als Wohnzeug. Aus ihm heraus zeigt sich die ‚Einrichtung‘, in dieser das jeweilige ‚einzelne‘ Zeug. Vor diesem ist je schon eine Zeugganzheit entdeckt.“ Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. Tübingen 1984, S. 68f., zitiert nach Grant: *Epilogue* (wie Anm. 5), hier: S. 264f. (Hervorhebung im Original).

⁹ Auf die Unauffälligkeit der Infrastruktur hat zum Beispiel Susan Leigh Star hingewiesen. Vgl. Susan Leigh Star: *The Ethnography of Infrastructure*. In: *ABS* 43 (1999) 3, S. 377–391, hier: S. 380f.

¹⁰ Zum Begriff *svoi* und der damit zusammenhängenden Vorstellung von Öffentlichkeit vgl. Alexei Yurchak: *Everything Was Forever Until It Was No More. The Last Soviet Generation*. Princeton 2006, S. 102–124.

¹¹ Grant: *Epilogue* (wie Anm. 5), hier: S. 265.

Obninsk

Die Geschichte, um die es hier geht, spielte sich in Obninsk ab – einer kleinen Stadt, die gegen Ende der Stalin-Ära im Zuge der Umsetzung des Nuklearprogramms erbaut wurde. Obninsk gehört verwaltungstechnisch zur Region Kaluga, liegt jedoch geografisch an der Grenze der Regionen Kaluga und Moskau. Die Stadt war historisch gesehen seit jeher eng mit der Hauptstadt verbunden und grenzt seit kurzer Zeit – nach der Verabschiedung des Beschlusses zur Erweiterung des Territoriums von Moskau (2011)¹² – praktisch direkt an sie. Gleichwohl benötigen Reisende auch heute noch fast drei Stunden, um per Eisenbahn oder Auto von Obninsk bis zum Kiewer Bahnhof in Moskau zu gelangen.

Den Ausgangspunkt für die Stadt bildete das „Labor W“ – eine geheime wissenschaftliche Einrichtung, in der Physiker und Ingenieure an der sowjetischen Atomwaffe arbeiteten. Das Forschungszentrum befand sich im Wald und war wie auch die Siedlung auf keiner Landkarte verzeichnet. Nach der erfolgreichen Durchführung von Atomwaffentests 1949 konzentrierten sich die Bemühungen der Ingenieure auf den Bau eines Kernkraftwerks. 1956 wurde schließlich das erste Atomkraftwerk der Welt in Betrieb genommen. Es machte Obninsk international bekannt und gab den Anstoß dazu, die Siedlung zu öffnen. Obninsk wurde das Stadtrecht verliehen und war fortan auch auf Landkarten zu finden. Die Stadt wurde nun zu einer der wichtigsten Stationen auf dem Besuchsprogramm ausländischer Delegationen und diente als Beispiel für die Errungenschaften der sowjetischen Technologie.

Mitte der 1970er Jahre war Obninsk ein junges, rasch aufstrebendes urbanes und wissenschaftliches Zentrum, in dem vor allem Strahlungseffekte erforscht wurden. Im Stadtgebiet befanden sich damals mehr als zehn Forschungsinstitute und eine Reihe wichtiger wissenschaftlicher Produktionsbetriebe. Die Einwohnerschaft der Stadt setzte sich aus Wissenschaftlern, Ingenieuren und Facharbeitern zusammen. Viele davon waren junge Leute, die gleich nach ihrem Hochschul- oder Fachschulabschluss per Zuteilung nach Obninsk geschickt worden waren, um dort in wissenschaftlichen Einrichtungen oder Betrieben zu arbeiten.

Da die Entwicklungen, an denen in Obninsk gearbeitet wurde, von strategischer Bedeutung waren, wurde die Stadt vergleichsweise gut mit Lebensmitteln und Industriegütern beliefert. Zudem genossen die Menschen hier eine sehr gute medizinische Versorgung und es wurden ständig neue Häuser gebaut, in denen die Fachkräfte und ihre Familien Wohnungen erhielten. In der Stadt war die Moderne in Form von Technologien, die den Alltag komfortabler machten, präsent. In Obninsk lebte man – im Vergleich zu den meisten anderen sowjetischen Städ-

¹² Das Projekt mit der Bezeichnung *Nowaja Moskwa* („Neu-Moskau“) beziehungsweise *Bolshaja Moskwa* („Groß-Moskau“) erweiterte die Hauptstadt auf Kosten des Gebiets der Region Moskau erheblich nach Südwesten.

ten – gewissermaßen seiner Zeit voraus: In den 1970er Jahren war der „entwickelte Sozialismus“¹³ hier schon eingetreten.

Die Lebensgrundlage der Stadt – die Wissenschaft – kann als ein Kennzeichen der Moderne betrachtet werden. In Obninsk kultivierte man das Prestige des Wissens und des wissenschaftlichen und technischen Fortschritts. Die zentralen Straßen der Stadt tragen noch heute die Namen von Wissenschaftlern wie Kurtschatow, Leipunski, Joliot-Curie. In den für den vorliegenden Beitrag ausgewerteten Zeitzeugeninterviews wird deutlich, dass die Einwohner der Stadt ihre Stellung als besonders privilegiert empfanden: Sie lebten in einer „Wissenschaftsstadt“, an der Spitze des wissenschaftlichen Fortschritts und auf dem neuesten Stand der technologischen Entwicklung. Sie waren die Pioniere von Prozessen, die später einmal im ganzen Land stattfinden sollten. Als Avantgarde erblickten sie die Zukunft. Zudem existierte in Obninsk ein intensives kulturelles Leben: Die Stadt verfügte über einen eigenen literarisch-lyrischen Klub und ein Laientheater, das den Status eines „Volkstheaters“ erhalten hatte¹⁴; Schauspieler und Regisseure der Moskauer Theater, Dichter und Schriftsteller, Künstler und Journalisten reisten zu Abendveranstaltungen an. Das Leben im Zeichen von *big science* sollte auch von Hochkultur erfüllt sein. Bildung und Kultiviertheit waren hier elementare Ressourcen, die den Aufbau von sozialem Prestige ermöglichten.¹⁵ Die Stadtbewohner wussten, dass die wissenschaftliche Gemeinschaft stolz auf sie war – auch heute noch erinnern sie sich voller Bewunderung. Im Interview figuriert Obninsk als eine Stadt „herausragender“, „interessanter“, „besonderer“ und „begebter“ Menschen.

Zugleich war Obninsk eine typisch sowjetische Stadt, die für einen Außenstehenden kaum von anderen Orten zu unterscheiden war – die gleichen Typenhäuser, die gleichen zentralen Straßenbezeichnungen (Lenin-, Marx-, Engels-, Schukow-, Gagarinstraße). Wie in den meisten sowjetischen Städten konzentrierte sich das Leben in Obninsk um die Betriebe herum. Diese waren die wichtigsten ideellen und materiellen Zentren der Stadt.

Die hier angesiedelten wissenschaftlichen Forschungsinstitute und Fabriken unterstanden verschiedenen sowjetischen Ministerien. Das für die Gründung der Stadt bedeutsamste war das *Minsredmasch*, das „Ministerium für mittleren Ma-

¹³ Nachdem im Laufe der 1960er Jahre klar wurde, dass entgegen dem 3. Programm der KPdSU von 1961 der Kommunismus bis 1980 nicht aufgebaut werden könne, gaben sowjetische Ideologen die Erreichung eines „entwickelten Sozialismus“ als neues Nahziel aus.

¹⁴ Der Titel *Narodny teatr* („Volkstheater“) wurde ab 1959 an Amateurtheaterkollektive für herausragende schöpferische Leistungen und Siege in Wettbewerben vergeben. Über die Zuerkennung entschieden die staatlichen Kulturorgane und Gewerkschaftsräte. Mit der Erlangung dieses Status verband sich unter anderem die Möglichkeit, zusätzliche Finanzmittel zu erhalten, um einen professionellen Leiter beziehungsweise Profikünstler zu gewinnen. Näheres dazu vgl. Aleksej Šul’pin *Narodnyj teatr*. In: Gosudarstvennyj institut isskusstvoznanija (Hg.): *Lubitel’skoe chudožestvennoe tvorčestvo v Rossii XX veka*. Slovar’. Moskau 2010, S. 224–227.

¹⁵ Zum Begriff des „Kulturellen“ im sowjetischen Kontext vgl. zum Beispiel Vadim Volkov: *The Concept of Kul’turnost’. Notes on the Stalinist Civilizing Process*. In: Sheila Fitzpatrick (Hg.): *Stalinism. New Directions*. London 1999, S. 210–230.

schinenbau“, das faktisch das Atomministerium war – eine Vorgängerinstitution der heutigen „Föderalen Agentur für Atomenergie Russlands“ (*RosAtom*). Dem *Minsredmasch* unterstand sowohl das Physikalisch-Energetische Institut – die erste stadtbildende Einrichtung von Obninsk, an der alle entscheidenden sowjetischen Entwicklungen auf dem Gebiet der Nuklearenergie erarbeitet wurden – als auch der Betrieb *Signal*, der auf die Herstellung von Teilen und Anlagen für Kernkraftwerke spezialisiert war. Dieser Betrieb wurde 1972 (15 Jahre nach Inbetriebnahme des weltweit ersten Kernkraftwerks) gegründet. Zum *Signal*-Komplex gehörte auch ein betriebseigenes, als „Kulturpalast“ bezeichnetes Kulturhaus – das größte und modernste von Obninsk.

Der Kulturpalast des Betriebs *Signal* war eine von drei kulturellen Einrichtungen, die den Einwohnern von Obninsk zur Verfügung stand. Außer ihm gab es noch das Kulturhaus des Physikalisch-Energetischen Instituts (FEI) – die älteste Kulturinstitution der Stadt – sowie den Klub „Stroitel“ („Bauschaffender“). Die Erzählungen der in Kulturhäusern tätigen Mitarbeiter lassen den Schluss zu, dass die Beziehungen zwischen den Institutionen ziemlich eng waren. Dies ermöglichte es unter anderem, Veranstaltungsräume je nach Größe des zu erwartenden Publikums optimal zuzuteilen.¹⁶ Obgleich alle drei Institutionen (das Kulturhaus des FEI, der Kulturpalast des Betriebs *Signal* und der Klub „Stroitel“) offiziell an das *Minsredmasch* gebunden waren und aus den Haushalten verschiedener Einrichtungen finanziert wurden, unterstanden sie faktisch alle derselben Gewerkschaft, der *Profsojus-36*, und waren allen Bürgern der Stadt zugänglich. Alle drei Institutionen erfüllten die Funktion, Einrichtungen für die gesamte Stadt und deren Bewohner zu sein. Lediglich der zweite Bestandteil des Namens („FEI“, *Signal*, „Stroitel“) wies auf ihre Zugehörigkeit zum jeweiligen Betrieb hin. Unter dem Dach der drei Institutionen waren verschiedene Arbeitskreise für Kinder und Jugendliche sowie Amateurrvereine für Erwachsene tätig. Zudem fanden dort die jährliche Neujahrsfeier sowie Feierlichkeiten auf Bezirks- und Stadtebene statt. Der Konzertsaal des Kulturpalasts *Signal* wurde außer für Freizeitaktivitäten auch für betriebliche Parteiversammlungen und große Konferenzen genutzt. Dort nahmen gegen Ende der 1970er Jahre die „Musikalischen Freitage“ ihren Anfang.

Die „Musikalischen Freitage“

Das Amateurprojekt „Musikalische Freitage“ wurde 1978 ins Leben gerufen und bestand genau 20 Jahre lang – bis 1998. Die „Freitage“ waren Musikabende, die die Einwohner der Stadt regelmäßig besuchten, um Musik zu hören und die Atmosphäre des ungezwungenen Austauschs zu genießen. In den Pausen zwischen den aufgeführten Werken konnten sich die Besucher in einem improvisierten Café bei Tee, Kaffee, Kuchen und belegten Broten entspannen. Das Buffet wurde aus den

¹⁶ Interview mit S. N. V., dem stellvertretenden Direktor des Kulturhauses der FEI, 3.10.2012, Interview: Zinaida Vasilyeva.

Eintrittsgeldern finanziert. Die Tickets fertigten die Organisatoren selbst an. Das ungewöhnliche Repertoire der „Freitage“ und die intime Klubatmosphäre sorgten für einen exklusiven kulturellen Austausch – ein Eindruck, der den Gesprächspartnern im Gedächtnis geblieben ist: „Es gab bei uns eine Pause, wie in einem richtigen Theater, in der wir Kaffee und belegte Brote reichten. ... Die Leute lernten sich gegenseitig kennen und unterhielten sich. Wir [die Veranstalter; Anmerkung der Verfasserin] waren natürlich alle hier, weil es ein einziger Saal war – die Leute standen einfach auf und gingen zum Tresen – dort, im ersten Stock, das war sehr praktisch, weil es da einen Bartresen gab. Auch wir haben uns dorthin zurückgezogen, um uns zu unterhalten, Meinungen auszutauschen und die nächsten Programme zu besprechen. Wir waren alle miteinander bekannt.“ Und weiter: „Wir kannten alle sehr gut, wir waren gut befreundet und sind heute noch Freunde.“¹⁷

Die „Musikalischen Freitage“ wurden im Rahmen der Aktivitäten des Jugendklubs „Bumerang“ veranstaltet, der unter der Schirmherrschaft der *Komsomol*-Organisation des Betriebs *Signal* stand. Der Klub „Bumerang“ befasste sich in der Jugendarbeit unter anderem mit der Popularisierung der Musik und der musikalischen Kultur. Hierzu organisierte er Diskoveranstaltungen und Jugendfestivals. Die Idee zu dem Klub hatte Viktoria¹⁸ gehabt, eine sogenannte Instruktorin der Abteilung für Massenarbeit des Kulturpalasts.¹⁹ Sie war für die Arbeit mit der Bevölkerung zuständig und kooperierte mit den *Komsomol*-Zellen in den Obninsker Unternehmen. Vor allem organisierte sie Vorträge, Treffen und andere Kultur- und Bildungsmaßnahmen für junge Menschen. Zudem war sie stets auf der Suche nach talentierten Jugendlichen, die sie als Mitwirkende oder Mitveranstalter in neue kreative Projekte einbeziehen konnte: „Viktoria wollte die gesamte Jugend der Stadt im Klub ‚Bumerang‘ zusammenbringen. So sind wir dort gelandet.“²⁰

Die Aufgaben einer Instruktorin für Massenarbeit bestanden darin, über die *Komsomol*-Zellen, die es in ausnahmslos allen Einrichtungen gab, eine direkte Verbindung zwischen dem Kulturpalast und den Unternehmen der Stadt herzustellen und dadurch die jungen Einwohner zu schöpferischen Aktivitäten anzuregen – oder, anders gesagt: „die schöpferische Arbeit unter den Massen zu fördern“²¹. Die wöchentlichen Treffen fanden in den Räumen des Kulturpalasts des Betriebs *Signal* statt. Jeder „Musikalische Freitag“ begann mit einem einführenden Kommentar von Viktor Isgorodin – einem Konstruktionsingenieur des

¹⁷ Interview mit B. T. D., Teilnehmerin an den „Musikalischen Freitagen“, 26. 7. 2013, Interview: Zinaida Vasilyeva.

¹⁸ Hier und im Folgenden wurden teilweise die Namen der Interviewten auf deren Wunsch anonymisiert.

¹⁹ Ein typisches Kulturhaus hatte vier Hauptabteilungen: die Abteilung für politische Massenarbeit (zur Organisation von Veranstaltungen zu sozialen und politischen Themen), die Abteilung für kulturelle Massenarbeit (zur Organisation von Feiern und zur Arbeit mit der Bevölkerung), die Abteilung für künstlerische Arbeit („schöpferische Kollektive“) und die Abteilung für die Arbeit mit Kindern und Jugendlichen.

²⁰ Interview mit B. T. D. (wie Anm. 17).

²¹ So eine in der Sowjetzeit verbreitete Devise.

Betriebs *Signal*, dem Hauptinitiator und unangefochtenen Moderator der Musikabende. Isgorodin war ein leidenschaftlicher Musikliebhaber und -kenner sowie stolzer Besitzer einer umfangreichen Schallplattensammlung, die den musikalischen Grundstock des Klubs bildete. Den Erinnerungen der Zeitzeugen zufolge, war er mühelos in der Lage, seine Ausführungen durch eigenes musikalisches Spiel zu veranschaulichen: Er setzte sich ans Klavier, spielte sogleich das besprochene Thema und erläuterte dabei die Struktur des Werkes. Einer der Befragten stellt ihn wie folgt vor: „ein sehr interessanter Mensch, ein Konstruktionsingenieur bei *Signal*, der musikalisch gebildet war und hervorragend Klavier spielte, Kafka aus dem Deutschen übersetzte ... – hier liegt ein Buch in seiner Übersetzung.“²²

Viktor Isgorodin, der mittlerweile verstorben ist, wurde in der geschlossenen Siedlung Lesnaja, die gleichfalls zum System der Atomforschung gehörte und die dem Ministerium für mittleren Maschinenbau unterstand, in der Region Swerdlowsk geboren. Die Musik war von Kindheit an seine Leidenschaft. Über Leningrad, wo er am Institut für Kernphysik studiert und gleichzeitig private Klavierstunden am Konservatorium genommen hatte, war er nach Obninsk gekommen. Wie seine Witwe berichtet, fühlte er sich in Obninsk eingeeengt; er „lebte sich schlecht ein“, ihm fehlten das pulsierende Leben und die Traditionen der Großstadt.²³ Die „Musikalischen Freitage“ waren für ihn eine Art Ventil. Hier versuchte er etwas von dem zu vermitteln, wozu er die innigste Beziehung hegte: von der Musik.

Das musikalische Repertoire der „Freitage“ bestand hauptsächlich aus klassischen Werken. Neben Klassikern wie Bach, Brahms, Mozart oder Vivaldi wurden jedoch auch Stücke zeitgenössischer Komponisten (zum Beispiel von Juri Buzko oder Alfred Schnittke) und Werke unterschiedlicher Musikrichtungen wie Jazz oder sogar geistliche Musik ins Programm aufgenommen.

Im Interview erinnert sich die Zeitzeugin Tatjana: Die „Musikalischen Freitage“ seien damals ein neuartiges Projekt gewesen und hätten sich unter den Einwohnern der Stadt großer Beliebtheit erfreut. Zu den Abenden seien 25 bis 30 Besucher gekommen: „Die Leute wollten unbedingt ihr kulturelles Niveau heben! Das merkte man sofort. Und der ‚Musikalische Freitag‘ – er war irgendwie sehr ... also wirklich, sehr harmonisch in das Gefüge der Stadt verwoben. Das hier ist ja eine Wissenschaftsstadt, verstehen Sie, und natürlich ist das intellektuelle Niveau [hoch; Anmerkung der Verfasserin] ... Hier war damals jeder Zehnte promoviert ... – eine Wissenschaftsstadt eben. Und ... ja, es sind hier viele zu den ‚Musikalischen Freitagen‘ gegangen, und viele haben davon gehört.“²⁴

²² Interview mit R. Ju. A., Teilnehmer an den „Musikalischen Freitagen“, 1.12.2012, Interview: Zinaida Vasilyeva.

²³ Interview mit C. G. V., Teilnehmerin an den „Musikalischen Freitagen“, 24.7.2013, Interview: Zinaida Vasilyeva. Dieser Kommentar ist unter anderem deshalb interessant, weil es selten vorkommt, dass sich Einwohner von Obninsk kritisch über ihre Stadt äußern.

²⁴ Interview mit B. T. D. (wie Anm. 17).

Informationen über die Abende wurden von Mund zu Mund, aber auch offiziell verbreitet: Die Veranstalter druckten Ankündigungen und brachten sie auf den Anschlagtafeln in den Institutionen an. Die Initiatoren wollten mit den „Musikalischen Freitagen“ im Unterschied zu anderen Aktivitäten des Klubs „Bumerang“ allerdings keine Massenwirkung erzielen. Sie wollten eine Atmosphäre schaffen, die es den Zuhörern erleichtere, „die Schönheit der Musik zu fühlen“, wie ein Journalist der Lokalzeitung „Wperjod“ und Stammgast der „Freitage“ schrieb.²⁵

Um diese Atmosphäre zu schaffen, beschränkten sich Veranstalter nicht auf das Anhören von Musik, sondern nutzten beispielsweise auch das Mittel der Visualisierung. So wurden musikalische Werke von einer Diaschau begleitet. Für die Auswahl der Dias war Tatjana, eine Wirtschaftsingenieurin am Zentralinstitut für Weiterbildung des *Minsredmasch*, zuständig. Tatjana war ebenso wie Viktor Isgorodin von Leningrad nach Obninsk entsandt worden, wo sie einen Abschluss am Institut für Leichtindustrie gemacht hatte. Sie hatte von Jugend an davon geträumt, Kunsthistorikerin zu werden und nur deshalb die Ingenieurslaufbahn eingeschlagen, weil sie bei der Aufnahmeprüfung der Leningrader Akademie der Künste Pech gehabt hatte. Tatjana stammte aus der Stadt Kurgan im Ural und hatte sich auf den Test mithilfe von Broschüren vorbereitet, die Bewerber aus allen Regionen der UdSSR auf Anforderung erhielten. Als Tatjana schon in Leningrad war, um die Prüfung zu absolvieren, stellte sich heraus, dass eine der per Post versandten Broschüren nicht angekommen war, sodass sie sich auf eine der Prüfungen nicht vorbereitet hatte. Als sie am selben Tag, voller Gram über ihr Scheitern bei Aufnahmeprüfung der Akademie der Künste, durch die Stadt streifte, betrat sie zufällig das Institut für Leichtindustrie, wo sie schließlich mit Erfolg ihre Unterlagen einreichte und von der Fakultät für Wirtschaftswissenschaften angenommen wurde. Dabei hatte sie sogar besonderes Glück, weil sie in einen gerade neu eröffneten Studiengang eintrat und einen völlig neuen Beruf erlernte, der damals seiner Zeit voraus war: Ingenieur für automatische Steuerungssysteme, das heißt: Programmiererin.

Tatjana vernachlässigte jedoch auch ihr Interesse an der bildenden Kunst nicht und besuchte während ihres Studiums Kurse der „Volksuniversität für Kultur“ an der Eremitage und am Russischen Museum. In Obninsk galt Tatjana als Kennerin der Malerei und der Weltkultur. Deshalb wurde sie von der *Komsomol*-Zelle ihres Unternehmens als Leiterin des Kultursektors zur gesellschaftlichen Arbeit herangezogen und regelmäßig damit beauftragt, für ihre Mitarbeiter Vorträge zur Kulturgeschichte zu halten. Neben Wissen und dem Nimbus der Kultiviertheit, hatte Tatjana aus Leningrad auch eine umfangreiche Diasammlung mit Gemälden mitgebracht, von der sie bei der Vorbereitung ihrer Vorlesungen und – später – der „Musikalischen Freitage“ umfassenden Gebrauch machte.

²⁵ Evsuchov. In: *Vpered*, 1. 11. [1983], S. 3. Der Zeitungsausschnitt wird im Privatarchiv von Juri, einem Teilnehmer an den „Musikalischen Freitagen“, zusammen mit den Programmen der „Musikalischen Freitage“ sorgsam aufbewahrt.

Tatjanas Erinnerungen zufolge war die Idee, das Hören von Musik und das Anschauen von Bildern miteinander zu kombinieren, in den 1970er Jahren innovativ und originell: „Das war etwas Neues. Jetzt ist das modern, Musik mit Videoclips und so weiter, aber damals gab es das nicht.“²⁶

Zwei weitere Personen aus dem Kreis der Organisatoren – Alexei und Juri – waren für die technische Umsetzung zuständig. Sie kümmerten sich um Beleuchtungs- und Musiktechnik, dachten sich Spezialeffekte aus, und halfen bei der Raumbeschaffung. Alexei und Juri waren – anders als die meisten Obninsker, die man als junge, aber bereits erwachsene Leute in die Wissenschaftsstadt entsandt hatte – dort in den Familien von Physikingenieuren des Physikalisch-Energetischen Instituts aufgewachsen. Sie waren bereits seit der Schulzeit miteinander befreundet. Beide verband das gemeinsame Interesse am Amateurfunk und an technischen Tüfteleien. Unter anderem hatten sie gemeinsam einen Lichtsynthesizer entwickelt – ein automatisches Steuerungssystem, das es ermöglichte, mehrere Projektoren simultan zu koordinieren, um Lichteffekte zu erzeugen. Alexei und Juri hatten dieses System eigens für die „Musikalischen Freitage“ im Betrieb *Signal* entwickelt und installiert.

Juri erzählt: „Wir haben den ‚Musikalischen Freitag‘ vorbereitet, zum Beispiel ... die ‚Matthäus-Passion‘ ... von Bach Also, es wurde nicht einfach nur Musik gespielt, es gab ein Arrangement, das heißt, wir haben Dias vorbereitet. Und ... wenn wir zum Beispiel die ‚Johannes-Passion‘ gespielt haben – das sind volle drei Stunden Musik – und es werden biblische Texte verwendet –, haben wir Untertitel gezeigt, damit klar war, was er da sagt ... der Evangelist mit Cembalobegleitung, oder Jesus ... ich weiß nicht mehr, mit welcher Begleitung, ist lange her Da haben wir die Übersetzung gezeigt, und dazu noch, zum Beispiel ... irgendwelche Gemälde ausgesucht, na ja, zum Beispiel Bosch zur ‚Passion‘ oder irgendetwas sonst. Das war richtig Arbeit ... (lacht).“²⁷

Alexei, der mittlerweile verstorben ist, blieb seinen Freunden auch nach dem Ende der „Musikalischen Freitage“ als talentierter Entwickler, begnadeter Künstler sowie als ein geselliger und sehr hilfsbereiter Mensch im Gedächtnis. Er arbeitete als Schablonenschlosser im Betrieb *Signal* und galt als „Meister mit goldenen Händen“ sowie als „heller Kopf“. Alexei hatte sich schon vor Beginn der „Freitage“ aktiv an der Arbeit des Jugendklubs „Bumerang“ beteiligt, bei der Organisation von Diskoabenden geholfen und bei den meisten Kulturveranstaltungen im Betrieb sowie im betriebseigenen Kulturhaus technische Unterstützung geleistet.

Zu den „Musikalischen Freitagen“ war Alexei über Juri gekommen, der die Musikleidenschaft seines Freundes kannte. Auch Juri hatte sich von Jugend an für Technik begeistert. Aufgrund seines schwierigen Charakters und seines großen Ehrgeizes fügte er sich jedoch schlecht in Gruppen ein. Er war im Laufe seines Lebens in Obninsk in verschiedenen Ingenieurpositionen an mindestens drei For-

²⁶ Interview mit B. T. D. (wie Anm. 17).

²⁷ Interview mit R. Ju. A. (wie Anm. 22).

schungsinstituten der Stadt tätig und gründete während der Perestroika einen eigenen Genossenschaftsbetrieb zur Entwicklung automatischer Steuerungssysteme. Allerdings besiegelte der Untergang der sowjetischen Planwirtschaft auch das Schicksal seines Unternehmens. Sein Betrieb scheiterte, da alle wichtigen Abnehmer für automatische Steuerungssysteme Staatsbetriebe waren, die nach 1991 keine Haushaltsmittel zur Umsetzung der Automatisierung in der Produktion mehr erhielten. Später richtete Juri eine mechanische Werkstatt in seiner Garage ein und arbeitete für Privatkunden an Aufträgen, die oft technisch sehr diffizil waren.

Im Laufe der Jahre gab es auch andere Wegbegleiter der „Freitage“, über die jedoch keine Materialien vorliegen.

Die hier vorgenommenen ausführlichen biografischen Exkurse sind notwendig, um die Welt, in der die dargestellten Protagonisten lebten, angemessen zu beschreiben. Die Welt von Obninsk war (und ist) vor allem eine Welt der Wissenschaft, der Technik und des technischen Fortschritts. Obninsk war (und ist) eine Stadt der Wissenschaft und eine Stadt *für die* Wissenschaft: Das Ziel, wissenschaftliche Entdeckungen zu machen, gab den Ausschlag dafür, dass sie errichtet wurde und dass dort Menschen angesiedelt wurden, die über einschlägige Kenntnisse und Kompetenzen verfügten. Ohne die Aufgabe, die Atombombe zu entwickeln, hätte es weder das FEI noch das Kernkraftwerk noch die Stadt selbst gegeben, und ihre Bewohner hätten sich niemals als Nachbarn in einem Gemeinwesen vereint gefunden. Wissenschaft und Technik waren in Obninsk sowohl Kult als auch Alltag; sie bildeten im Gewebe der sozialen Wirklichkeit den Hintergrund und zugleich den Zweck. Obninsk kann als ein Abbild des sowjetischen Projekts der Industrialisierung und des Sozialismus gelten. Die Stadt kann als Inbegriff der sowjetischen Modernisierung verstanden werden – als deren materielle Inkarnation sowie als Symbol und Botschaft an das ganze Land und die ganze Welt.

Infrastruktur

Um die „Musikalischen Freitage“ als Spezialfall der Amateuraktivitäten in der UdSSR zu analysieren, soll hier auf den Begriff „Infrastruktur“ und seinen Gebrauch in den in der Tradition der *Science and Technology Studies* stehenden anthropologischen Studien zurückgegriffen werden. Hier und im Folgenden soll „Infrastruktur“ als ein seinem Wesen nach komplexes und heterogenes Beziehungssystem begriffen werden, das einerseits das finanzielle und institutionelle Gerüst für die Zirkulation von Waren, Personen, Ideen und sozialen Prozessen bereitstellt und andererseits als selbstständiges Zeichensystem aktiv mit den in die Zirkulationsprozesse einbezogenen Personen kommuniziert und dadurch an der Produktion von Subjekten und Körpern teilhat.²⁸ Mit dieser Art der Beschreibung soll methodologisch versucht werden, den Akzent vom Inhalt des Kultur-

²⁸ Diese Definition von „Infrastruktur“ stammt von Brian Larkin: *The Politics of Infrastructure*. In: ARA 42 (2013), S. 327–343, hier: S. 327.

projekts weg, hin zu den institutionellen, materiellen und organisatorischen Elementen und Formen zu verlagern, die die Veranstaltungsreihe ermöglicht haben.

Ein Beispiel für Infrastruktur ist das Straßennetz, das den Verkehr in materieller Hinsicht ermöglicht und dabei zugleich ein System von Zeichen darstellt, die es erlauben, sich auf den Straßen und im Verkehr sicher zu orientieren.

Jede Infrastruktur ist dabei zwangsläufig in einem Paradox gefangen: Einerseits ist sie von Anfang an als autonomes System gedacht, das darauf abzielt, die Zirkulation zu rationalisieren, also als eine Art eigenständige „Rationalität“, die auf die Organisation von etwas in der Zukunft ausgerichtet ist. Andererseits ist ihre Planung zwangsläufig mit anderen Rationalitäten verbunden, die ihr vorangehen und die in ihrer ursprünglichen Konzeptualisierung wie in der durchdachten Konfiguration der soziotechnischen Eigenschaften angelegt sind.²⁹ Auf diese Weise ist eine neue Infrastruktur (als neue Rationalität) immer durch die ihr vorangehenden rationalen Systeme bedingt, und ihre „Autonomie“ hängt entscheidend davon ab, inwieweit sie durch andere (ihr vorangehende) Infrastrukturen unterhalten wird. Um beispielsweise die Betriebsbereitschaft von Autobahnen zu gewährleisten, müssen sie mit Strom (für die Straßenbeleuchtung) versorgt werden, der Straßenbelag muss regelmäßig repariert werden, es muss sichergestellt werden, dass die Dienste zur Überwachung der Einhaltung der Verkehrsregeln funktionieren und so weiter. Dieser Ansatz zur Erforschung der Infrastruktur als Totalität und autonome Erscheinung unterstreicht deren politische Bedeutung als Steuerungsmechanismus oder „apparatus of governmentality“.³⁰

Die Vorstellung von der formatierenden Funktion der Infrastruktur wird jedoch von einer anderen wichtigen Eigenschaft kompensiert: der „Andockfähigkeit“, die einen emanzipatorischen Gehalt aufweist. Insofern Infrastrukturen ein Produkt anderer Infrastrukturen sind und selbst das Potenzial haben, neue Infrastrukturen hervorzubringen, können sie sich spontan zu Netzen verbinden und an den Anknüpfungspunkten neue Knoten oder Andockstellen bilden.³¹ Mit „Netzen“ (*networks*) sind keine flachen und „glatten“ Gebilde gemeint; das Hauptaugenmerk soll vielmehr auf den in ihnen befindlichen Knotengebilden liegen – auf Adapter oder Andockstellen, die zuweilen skurrile Formen annehmen, um den benötigten Anschluss herzustellen.

Die Fähigkeit, Anschlüsse zu bieten und sich mit anderen Netzen zu verbinden, verändert den ontologischen Status der Infrastruktur grundlegend. Diese Eigen-

²⁹ Vgl. Wiebe Bijker/John Law J. (Hg.): *Shaping Technology, Building Society. Studies in Sociotechnical Change*. Cambridge, MA 1992, S. 205–224; Michel Callon: *Techno-Economic Networks and Irreversibility*. In: *Soc Rev* 38 (1990) 1, S. 132–161; Larkin: *Politics* (wie Anm. 28).

³⁰ Vgl. Michel Foucault: *The Birth of Biopolitics. Lectures at the College de France. 1978–79*. New York 2010.

³¹ Die Zahl der Forschungen über sozial-technische Netzwerke ist sehr groß. Exemplarisch seien hier einige klassische Arbeiten genannt. Vgl. Callon: *Networks* (wie Anm. 29); Thomas Parke Hughes: *Networks of Power, Electric Supply Systems in the USA, England and Germany, 1880–1930*. Baltimore 1983; Bruno Latour: *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network Theory*. Oxford 2007.

schaft macht aus einem autonomen, regulierenden Steuerungssystem ein flexibles, unendlich wandelbares und unvorhersehbares System von Beziehungen. Wenn man den Stecker des Tonbandgeräts mit der Steckdose verbindet, um eine Musikaufnahme zu hören, denkt man nicht daran, dass der Akt des Musikhörens als solcher erst durch die Versorgung mit Elektrizität möglich ist, die wiederum auf einer Infrastruktur aus Kraftwerken, Leitungen und Verteilungsprozessen beruht. Und noch weniger denkt man an die industrielle Infrastruktur, die erforderlich ist, damit das Trägermedium mit der Musikaufnahme in der heimischen Phonotheek auftauchen kann. All diese diversen und ungleichartigen Systeme finden sich im Alltag bereits „verpackt“, das heißt: als einsatzbereite Kombination (zum Beispiel: Tonband – Tonbandgerät – Steckdose – Stromnetz). So stellen sich heterogene Infrastrukturen an der Oberfläche häufig als einfache Gebilde dar und lassen die gesamte Komplexität und Heterogenität der Systeme, auf denen sie beruhen, nicht sichtbar werden.

Für Studien zur sozialen Realität in der Sowjetunion weist ein solcher Ansatz ein wichtiges heuristisches Potenzial auf. Er erlaubt es, die Aufmerksamkeit nicht nur auf die harten vertikalen Verbindungen und Beziehungen, die gewöhnlich mit dem sowjetischen Modell assoziiert werden, zu richten. Vielmehr legt er auch die horizontalen Verbindungen frei, die flexible Netze bildeten, welche von Zeit zu Zeit „Anschlüsse“ zu den großen Systemen herstellten, etwa zum *Komsomol*, der ideologischen Erziehung, der Berufszuteilung und so weiter. Solche Netze sind der Aufmerksamkeit der Forscher bisher oft entgangen.³²

Die Andockfähigkeit hat auch eine wichtige politische Konsequenz: Die unendliche Variabilität der Infrastruktur auf der Ebene der Struktur zieht unweigerlich einen Wandel auf der Ebene der Kommunikation nach sich. Indem sich die Infrastruktur strukturell und technologisch verändert, wird sie zugleich zu einem *anderen* Zeichensystem, das sich von dem einstmalig als „autonom“ konzipierten System unterscheidet. Ein unfertiges Haus (das heißt: eine „verkürzte“ Infrastruktur, die nicht an die für ihre Versorgung unabdingbaren Vorgängersysteme angeschlossen ist), bekommt einen neuen Sinn im Stadtraum: So kann etwa ein Treffpunkt für Randgruppen daraus entstehen; es kann sich die Legende bilden, dass dort Geister leben; das Haus kann Künstlerorganisationen zur Veranstaltung von kulturellen Events zur Verfügung gestellt werden und so weiter. Auf ähnliche Weise ändert sich der Sinn der „verlängerten“ Infrastruktur: Während die Einführung der ersten U-Bahn-Linie eine Verbesserung des Transportsystems darstellt und den Beginn der Moderne symbolisiert, kann die Anbindung an andere Netzwerke – der Anschluss an den Eisenbahnverkehr, die Einführung von Internetver-

³² Sogar Autoren, die die Infrastrukturtheorie anwenden, neigen dazu, in Bezug auf (post-)sowjetische Themen ausschließlich vertikale Verbindungen zu sehen. So analysiert etwa Stephen Collier die von ihm erforschte Elektrizität im postsowjetischen Russland vor allem als eine Erscheinung, die von der zentralisierten Planwirtschaft hervorgebracht wurde. Im Mittelpunkt seiner Studie stehen das technokratische Verfahren der Verteilung und dessen Transformation in der postsowjetischen Wirtschaft, als das System auf Einzelnutzer umgestellt werden musste. Vgl. Stephen J. Collier: *Post-Soviet Social. Neoliberalism, Social Modernity, Biopolitics*. Princeton 2011.

bindungen in den Waggons, die Entwicklung neuer Apps, mit denen Tickets erworben werden können, und so weiter – eine Umkodierung erzeugen. Es geht jetzt nicht mehr einfach nur um ein „modernisiertes Transportsystem“, sondern zum Beispiel um die „High-Tech-Metropole“, die „Smart City“ oder ein „Innovationscluster“.

So ist der Infrastruktur von Anfang an eine gestaltende Ambivalenz eigen. Erstens bildet sie ein effektives „Formatierungssystem“ (*apparatus*) und hat zugleich Emanzipationspotenzial, das sich in ihrer Flexibilität und Andockfähigkeit verbirgt, das heißt: in den unendlich vielen Möglichkeiten zur Bildung neuer Netze, die neue Optionen, anregende neue Fantasien und Wünsche vorformen.³³ Zweitens bringt eine Veränderung der strukturellen Konfiguration der Infrastruktur immer eine inhaltliche Umkodierung mit sich. Die Berücksichtigung dieser gestaltenden Ambivalenz der Infrastruktur ist entscheidend für die hier vorgenommene Interpretation der „Musikalischen Freitage“.

Die Infrastruktur der „Musikalischen Freitage“

Die Abteilung für Massennarbeit im Kulturpalast des Betriebs *Signal* widmete sich also der Arbeit mit der Bevölkerung. Zu den Aufgaben Viktorias als Instruktorin gehörte es unter anderem, neue Formen der Freizeitgestaltung zu entwickeln und zu realisieren. Mit anderen Worten: Sie sollte Freizeitprojekte entwerfen und erarbeiten, um die Leute zu veranlassen, den Kulturpalast aufzusuchen und somit die Zeit außerhalb der Arbeit auf kulturell förderliche Weise zu verbringen. Als Instruktorin der Abteilung für Massennarbeit war sie in die staatliche Bildungspolitik eingebunden und vermittelte den offiziellen Diskurs über Kultur. Zugleich war sie als Mitarbeiterin des Kulturpalasts Kollegin von Galina Wolf, der Leiterin des dortigen Kinderchors und Ehefrau von Viktor Isgorodin. Aufgrund dieser privaten Verbindung wusste Viktoria von Viktors herausragenden musikalischen Kenntnissen und seiner außergewöhnlichen Musiksammlung. Viktor wiederum war durch seine Arbeit im Betrieb *Signal* gut mit Alexei bekannt, der oft bei Veranstaltungen des Kulturpalasts im Klub „Bumerang“ assistierte. Tatjana war damals die Ehefrau von Alexei und mit Viktoria befreundet und erfuhr über diese beiden von den „Musikalischen Freitagen“.

Auf Grundlage dieser Beschreibung lässt sich eine Liste der Systeme erstellen, die in diesem Fall für die Infrastruktur der „Andockstellen“ des Projekts „Musikalische Freitage“ sorgten. Dazu zählen unter anderem: die Jugendarbeit im *Komsomol* (die zur Entstehung des Klubs „Bumerang“ führte); die Organisation von Freizeitaktivitäten und die Praxis, dabei junge Mitarbeiter aus Unternehmen (wie Viktor und Tatjana) einzubeziehen; der Kulturpalast des Betriebs *Signal* und seine

³³ Vgl. zum Beispiel Caroline Humphrey: *Ideology in Infrastructure. Architecture and Soviet Imagination*. In: *JRAI* 11 (2005) 1, S. 39–58; Morten A. Pedersen: *Not Quite Shamans. Spirit Worlds and Political Lives in Northern Mongolia*. Ithaca 2011.

Ausstattung als materielle Basisstruktur; Vorstellungen von Kultiviertheit und kultivierter Lebensweise; Systeme der beruflichen Bildung und der Weiterbildung, unter anderem an den Volkshochschulen, in denen die Teilnehmer des Projekts die erforderlichen Kompetenzen erwarben (wie das bei Tatjana der Fall war); die Praxis der Bereitstellung privater Ressourcen für öffentliche Zwecke (die Nutzung privater Dia- und Schallplattensammlungen et cetera).

Die Systeme, die das Projekt „Musikalische Freitage“ ermöglichten, lassen sich dabei einteilen in Basissysteme, die die Grundstruktur des Projekts vorgaben, und ergänzende Systeme, die die besondere Konstellation für diesen konkreten Fall bildeten. Zu den Basissystemen kann der Komplex von Technologien, Praktiken und Diskursen zur Unterstützung einer (aus Sicht der sowjetischen Ideologie und Ethik) richtigen Freizeitgestaltung gezählt werden. Dies sind insbesondere die Jugendarbeit des *Komsomol*, der Diskurs über Kultiviertheit sowie die materielle und institutionelle Infrastruktur des Kulturpalasts. Zu den ergänzenden Systemen gehören alle Elemente, die dazu beitragen, dass das Projekt zu einem bedeutenden Ereignis im kulturellen Leben von Obninsk wurde.

In dieser Perspektive sind die Organisatoren des Projekts nicht autonome Subjekte, sondern Körper – biotechnische Bestandteile der Infrastruktur, die aneinander andockten. So steht etwa Viktor Isgorodin für eine einzigartige Kombination verschiedener Eigenschaften: die Musikbegeisterung, die Beherrschung des Klavierspiels, die Fähigkeit und der subjektive Wunsch, Wissen weiterzugeben sowie ferner den Besitz einer umfangreichen Schallplattensammlung. Und Viktoria war ein wichtiger Bestandteil des Andockmechanismus, über den Viktor Isgorodin und weitere Mitglieder des Organisationsteams an das System der Freizeitgestaltung und den Jugendklub „Bumerang“ „angeschlossen“ wurden.

Die „Unauffälligkeit“ der Infrastruktur

Obgleich die Infrastruktur meist unterschiedliche materielle Bestandteile hat, bleibt sie oft gleichsam hinter den Kulissen oder taucht nur fragmentarisch mit ihren zentralen Komponenten an der Oberfläche auf. Man kann sagen, dass sich die Infrastruktur mit den Knotengebilden an der Oberfläche zeigt, die dem Benutzer zugänglich sind und die „semantische Falten“ auf der Oberfläche der sozialen Wirklichkeit bilden.

Das Projekt „Musikalische Freitage“ tritt als eine solche „Sinnfalte“ hervor. Wird es retrospektiv, über die Narrative, analysiert, ist zudem nur noch die Repräsentation dieser „Falte“ zugänglich – die Art und Weise, wie sich das Projekt „Musikalische Freitage“ in die subjektiven Welten der Befragten und in das Gedächtnis der Stadt eingepreßt hat. Gegenstand der Analyse hier ist jedoch nicht die Repräsentation der „Musikalischen Freitage“, sondern die Infrastruktur, die das Projekt in der Praxis – das heißt: als regelmäßige Veranstaltung eines bestimmten Kulturpalasts und als ein Ereignis, das in den Lebenskontext einer konkreten Stadt mit konkreten Einzelpersonen eingebunden ist – besaß.

Infrastruktur bleibt, sofern sie funktioniert, für ihre Nutzer fast immer unsichtbar. Erst durch einen Störfall im System (zum Beispiel: das Abschalten der Wasserversorgung oder einen Stromausfall) bemerken die Nutzer das Vorhandensein der Infrastruktur, weil sich die gewohnte Wahrnehmung des Lebensumfelds durch die Störung radikal ändert.³⁴ Das gilt auch für die „Musikalischen Freitage“. Die Befragten neigten dazu, alle Mechanismen, Verfahren, institutionellen Kanäle, die die Veranstaltung ermöglicht haben, sowie deren Bedeutung in ihren Erzählungen auszuklammern. Und sie klammerten nicht nur die Infrastruktur aus, sondern thematisierten zugleich ständig die Eigeninitiative, die ihr Unterfangen kennzeichnete. Dadurch lenkten sie die Aufmerksamkeit auf die große Arbeit und Mühe, die zur Realisierung des Projekts erforderlich gewesen war. Um Juri zu zitieren: „Das war richtig Arbeit ...“.³⁵

Es kann die Hypothese aufgestellt werden, dass die „Unsichtbarkeit“ oder „Unauffälligkeit“ der Infrastruktur in der späten Sowjetzeit ein Indiz für ihre Funktionsfähigkeit und Effizienz sowie ein Kennzeichen für ihre politische Bedeutsamkeit ist. Der erste Teil dieser Überlegung wurde bereits oben ausgeführt: Ein gut eingespielter Mechanismus gerät immer aus dem Blickfeld, sofern er die an ihn gestellten Anforderungen erfüllt. Der zweite Teil bedarf jedoch weiterer Erläuterungen.

Alexei Yurchak hat in seiner Studie „Everything Was Forever Until It Was No More“³⁶ überzeugend dargelegt, dass in der späten Sowjetzeit eine performative Verschiebung in der öffentlichen Sprache – im „autoritativen Diskurs“ – stattfand. Diese habe dazu geführt, dass die Teilnahme am öffentlichen Leben für die Bürger der Sowjetunion größtenteils ein unreflektiertes Handeln war. Das öffentliche Leben, das mit verschiedenen Aussagen in der offiziellen Sprache – wie Losungen, Klischees, visueller Propaganda – durchtränkt war, fand weiterhin statt und die Bürger nahmen an ihm teil, aber die Wörter und Handlungen, die ausgesprochen beziehungsweise ausgeführt wurden, waren in hohem Maße ritualisiert; ihr buchstäblicher Sinn wurde ausgehöhlt beziehungsweise er trat in den Hintergrund. Die Bürger fuhrten fort, im öffentlichen Raum zu agieren und Bedeutungen zu produzieren, doch erachteten sie nur einige diskursive Äußerungen als bedeutsam, während sie bei einigen anderen „die Ohren auf Durchzug stellten“ oder sie ironisierten. Da die Menschen im öffentlichen Raum keine Bedeutungen vorfanden, die ihren subjektiven Erfahrungen angemessen waren, begannen sie, eigene Bedeutungen zu produzieren und sie als qualitativ *anders* anzusehen.

In Anlehnung an Gilles Deleuze und Felix Guattari bezeichnet Yurchak das Überschreiten der Grenzen des offiziellen Diskurses als „Deterritorialisierung“ und hebt hervor, dass die Menschen sich angesichts der totalen Einhüllung durch

³⁴ Shelia Jasanoff (Hg.): Learning from Disaster: Risk Management after Bhopal. Philadelphia 1994; Brian Wynne: Unruly Technology. Practical Rules, Impractical Discourses and Public Understanding. In: SSS 18 (1988), S. 147–167.

³⁵ Interview mit R. Ju. A. (wie Anm. 22).

³⁶ Yurchak: Everything (wie Anm. 10).

den Autoritätsdiskurs in soziale Räume „zurückziehen“ mussten, die sie subjektiv als „eigene“ – außerhalb des Systems befindliche – wahrnahmen. Als Beispiele für Aktivitäten in solchen Räumen nennt Yurchak Zusammenkünfte in nicht professionellen Arbeitskreisen oder künstlerischen Freizeitgruppen. Die ambivalente Haltung solcher informeller Vereinigungen zum Staat beschreibt Yurchak unter Rückgriff auf Michail Bachtins Begriff der „Außerhalbbefindlichkeit“. Dabei stellt er zu Recht fest, dass die „Bewohner“ dieser „außerhalb gelegenen“ Welten überwiegend keine Dissidenten waren: Sie existierten gleichzeitig sowohl „innerhalb“ als auch „außerhalb“ des politischen Systems der Sowjetunion. Die beiden theoretischen Begriffe „Deterritorialisierung“ und „Außerhalbbefindlichkeit“ weisen auf die gleichzeitige Existenz der Subjekte in zwei symbolischen Systemen hin. Diese können als unterschiedlich und sogar entgegengesetzt wahrgenommen werden; sie waren aber zugleich miteinander aufs Engste verbunden und beeinflussten einander gegenseitig.

Viele Amateurtheatergruppen, inoffizielle Seminare und Arbeitskreise, die als (intime) Gemeinschaften ein intensives kreatives Leben führten, profitierten – ähnlich wie die „Musikalischen Freitage“ – von jener staatliche Infrastruktur, die sie geneigt waren, zu übersehen. Ohne zur bewussten politischen Opposition zu gehören, distanzierten sich diejenigen, die in den inoffiziellen Sphären aktiv waren, rhetorisch vom Hegemon. Dabei betonten sie ihre Mitwirkung an einer einzigartigen Veranstaltung („unsere Freitage“) und spielten die Bedeutung der allgemeinen (und deshalb nicht einzigartigen) Infrastruktur herunter. Das Verschweigen der kommunikativen Bestandteile der Infrastruktur führte dazu, dass diese praktisch unsichtbar wurde, oder besser gesagt: dass sie auf der Ebene der alltäglichen Kommunikation und der intellektuellen Reflexion ausgeklammert werden konnte.

Das hier präsentierte Beispiel veranschaulicht eine Asymmetrie, die zwischen der materiellen und der kommunikativen Seite der gleichen Infrastruktur oder ihrer Segmente zu entdecken ist. Im Fall der „Musikalischen Freitage“ erwies sich die inhaltliche Komponente der fundamentalen Infrastruktur, die als grundlegend – das heißt: entscheidend für die Machbarkeit des Projekts als solches – angesehen werden kann (die Jugendarbeit des *Komsomol*, der Diskurs um Kultiviertheit sowie die materielle und institutionelle Infrastruktur des Kulturpalasts), als sinnlos, weil ihr Gehalt in die Sphäre des autoritativen Diskurses fiel. Dagegen werden Nebensysteme (die Praktiken des Austauschs von Kenntnissen und Dingen) von den Erzählenden als grundlegend für die Infrastruktur gedeutet.

Zugespitzt ließe sich diese Wahrnehmung so beschreiben: Auf einer Straße verkehren Autos. Ihre Fahrer sind absolut davon überzeugt, dass das Verkehrssystem und die Funktionalität ihrer Autos nichts zur Verkehrssicherheit beitragen, sondern dass diese ausschließlich durch ihre eigene Fähigkeit, das Fahrzeug zu lenken und sich auf die Straße zu konzentrieren, sowie zudem noch durch die Mitfahrer und die Musik im Fahrgastraum, gewährleistet wird. Alle genannten Komponenten – die physische Kondition des Fahrers, sein fahrerisches Können und sein subjektives Wohlbefinden – sind zweifellos Teil des Prozesses, den man als „Gewährleistung der Verkehrssicherheit auf der Autobahn“ bezeichnen könnte, aber

die Wichtigkeit dieser Elemente ändert nichts an der entscheidenden Bedeutung des Straßenverkehrssystems, der Straßen und ihrer angemessenen Wartung sowie an der Rolle einer symbolischen Klammer, die die Verbindung zwischen der Infrastruktur und den subjektiven Welten ihrer Nutzer gewährleistet. Wie das Finale der „Musikalischen Freitage“ zeigt, wird erst dann, wenn – um im vorher verwendeten Bild zu bleiben – eine Reparatur der gesamten Strecke stattfindet beziehungsweise wenn auf Abschnitten Maut erhoben wird, von den Nutzer das Vorhandensein der Infrastruktur überhaupt „bemerkt“.

So war dies auch bei den „Musikalischen Freitage“. Die Witwe von Viktor Isgorodin und damalige Leiterin des Chors im Kulturhaus *Signal* erinnert sich: „1992 bestellte man uns zum Kulturpalast und sagte uns: ‚Das war’s, der Kulturpalast wird morgen dichtgemacht. Sucht euch einen anderen Ort ...‘ Die Schulen wurden geschlossen, die Sportvereine ... – das war ganz furchtbar ... Da haben wir später schlimme Erfahrungen gemacht, wissen Sie, alles, was uns damals eingebrockt wurde, mussten wir dann auslöffeln.“³⁷

1992 fand im Kulturpalast ein Führungswechsel statt: Die Direktorin, die die Arbeit jahrelang geleitet hatte, wurde entlassen, weil sie sich nicht auf die Anforderungen der Zeit einstellen konnte: „Sie haben einfach jemand Hergelaufenen hier eingestellt ... – und was für einen ... Er hatte keine Ahnung von Kultur ... Und allen war das egal, alles wurde zerstört – alles, was ich zusammengetragen hatte, die Geschichte, das Archiv, die Vor- und Nachnamen ... Alles ist vernichtet worden, sie konnten damit nichts mehr anfangen, es wurde einfach ... nur zerrissen und weggeworfen ...“³⁸

Der Kulturpalast wurde rasch privatisiert, viele Räume wurden vermietet, die Möbel und die technische Ausstattung verkauft. Unter diesen Umständen zerfielen die Amateurl Kollektive und die Projekte verschwanden.

Der Zusammenbruch der Infrastruktur fand nicht in einem einzigen Augenblick statt. Es ist bezeichnend, dass das Ende der „Musikalischen Freitage“ in den Erzählungen der Interviewten nicht klar abgegrenzt wird. Juri zufolge endete das Projekt „irgendwann in den späten 1980ern“, „als niemand mehr Zeit hatte“. Auch Tatjana ist sich nicht sicher, wann die „Freitage“ aufhörten zu existieren – nach der Scheidung von Alexei zog sie allein zwei Kinder groß und steckte immer weniger Zeit in das Projekt. Sogar die Witwe von Viktor Isgorodin – die Zeitzeugin, die dem Projekt wohl am Nächsten stand – grübelt und geht in der Erinnerung verschiedene Daten und Ereignisse durch, ehe sie sich an eine Szene im Jahr 1998 erinnert, die offensichtlich das Ende des Projekts im historischen Sinn markiert: „Der letzte ‚Freitag‘ fand 1998 statt ..., als im Palast schon alles drunter und drüber ging und ... er [Viktor Isgorodin] trotzdem noch ein Thema vorbereitete. Ich sagte: ‚Viktor, machen wir es doch bei uns in der [Musik-] Schule, am elften.‘ Und wir beide haben selbst das Gerät durch den Schnee auf einem Schlitten zur

³⁷ Interview mit C. G. V. (wie Anm. 23).

³⁸ Interview mit S. Z. P., Teilnehmerin an den „Musikalischen Freitage“, 28.11.2012, Interview: Zinaida Vasilyeva.

Schule geschleppt ... und ich habe selbst etwas Gebäck gekauft ..., um irgendwie die Tradition zu wahren. Die Leute saßen in unserer Klasse, der Chorklasse, und wir haben das Gerät aufgestellt und dort Musik gehört Dann sind wir rausgegangen, haben wie immer Tee getrunken, es waren nicht mehr so viele Leute – es wussten einfach noch nicht alle Bescheid Und danach hat er gesagt: ‚Ersparen wir uns diese Plackerei, es ist mir doch zu anstrengend ...‘. Viktoria war nicht mehr dabei, Sascha Fjodorowa war nicht mehr dabei Ich denke, dass die Leute die Sache etwas vernachlässigt haben, vielleicht hätte man das Gegenteil tun sollen, also ...“³⁹

Das Ende der „Freitage“ war durch den Niedergang der Infrastruktur bedingt – zunächst der Grundstruktur und danach auch des semiotischen Systems. Auch die subjektive Ermüdung der Veranstalter war ein Faktor, der zur Beendigung des Projekts beitrug. Viktor Isgorodin und seine Frau hatten die Infrastruktur zu diesem Zeitpunkt bereits mehrere Jahre lang ausschließlich durch persönliche Anstrengungen und Investitionen aufrechterhalten. Dadurch gelang es ihnen vorübergehend, die ursprüngliche Infrastruktur nachzuahmen. Den „normalen Lauf der Dinge“ konnten sie aber nicht aufhalten, sondern nur verzögern.

Postskriptum

Materielle Phänomene sind langlebiger als soziale und biologische. Das postsowjetische Russland existiert heute in hohem Maße in den materiellen Rahmenbedingungen, die von der Infrastruktur der Sowjetzeit geblieben sind. Die jetzige städtische Gemeinschaft von Obninsk ist seit dem Ende der Sowjetunion dabei, sich neu zu konstituieren. Dabei überschreitet die Stadt die von dem sowjetischen modernistischen Projekt definierten Koordinaten. In einer kleinen Stadt, in der große Staatsunternehmen einmal den gesamten Raum eingenommen hatten, verläuft der symbolische Wiederaufbau (*reassemlage*) besonders kompliziert: das Physikalisch-Energetische Institut (FEI), das Zentralinstitut für Weiterbildung (ZIPK) und der Betrieb *Signal* kommen heute noch in den Namen der Bushaltestellen vor, aber die neuen Bewohner der Stadt können die einstmals sprechenden Abkürzungen nicht mehr in jedem Fall dechiffrieren. Nach mehreren Jahren (letztlich gescheiterter) wirtschaftlicher Experimente wird der Kulturpalast heute wieder öffentlich genutzt, diesmal als „Städtischer Kulturpalast“ (ohne den Zusatz *Signal*). Die Kinder besuchen auch heute kreative Arbeitskreise, aber Amateurrkollektive von Erwachsenen sind sehr selten geworden – die Arbeit beansprucht zu viel Kraft und Zeit, zudem hat sich die Freizeitgestaltung stark verändert. Gesellschaftliche Arbeit ist in den Unternehmen nicht mehr obligatorisch, und niemand gibt mehr das Ziel vor, „die Kultur unter den Massen zu fördern“. „Heute sitzt man daheim und findet alles, was man braucht, am Computer, bitteschön“,⁴⁰ sagt die ehemalige

³⁹ Interview mit C. G. V. (wie Anm. 23).

⁴⁰ Interview mit S. Z. P. (wie Anm. 38).

Leiterin des Kulturpalasts betrübt. Viktor Isgorodin und Alexei sind nicht mehr am Leben, aber das Gebäude des Kulturpalasts steht noch am alten Ort, und auch der Name der Bushaltestelle ist geblieben. Der jetzige Direktor des Kulturpalasts ist der ehemalige Leiter des Klubs „Stroitel“ – „ein guter Chef“,⁴¹ wie die Mitarbeiter mit Dankbarkeit in der Stimme sagen. Im Kulturpalast brodeln wieder das Leben, und die Zeit wird zeigen, mit welchen Bedeutungen dieses *equipment for residing* im 21. Jahrhundert aufgeladen werden wird.

Abstract

The Soviet state is widely depicted as a totalitarian and omnipresent entity. Nevertheless, the actual intensity of its presence in different contexts is evaluated in different ways by both researchers and subjects. Focusing on the example of the history of the amateur music project “Musical Fridays”, this article attempts to propose an alternative model of describing Soviet everyday life based on conceptual language inspired by the scholarship from Science and Technology Studies on the one hand, and on the analysis of the relationship between the state and society developed by Alexei Yurchak on the other hand. “Musical Fridays” were conducted during a period of twenty years (from 1978 till 1998) as a sort of club in Obninsk, a small “science-city” founded within the framework of the Soviet nuclear project. Although the “Fridays” were a musical leisure activity, this article deals less with the practice of music consumption itself, but focuses instead on the infrastructure that made the whole project possible. The term “infrastructure” is employed to describe the material, institutional, and social systems which facilitated the conception of “Musical Fridays” as an idea and its implementation as a concrete project, and which enabled its organizers to ensure its continuation for many years. One hypothesis states that the inconspicuousness of the infrastructure in the late Soviet era hints simultaneously at its functionality and effectiveness (a smoothly operating system always evades detection while providing a base level of necessary comfort) and points at its political significance. The author notices that regardless of the crucial importance of infrastructure for the maintenance of “Fridays”, the field partners tend to obfuscate the state’s role in their activities and relegate it to the realm of the “invisible”. By excluding infrastructure from the narrative, the interviewees establish a rhetorical distance between themselves and the political content of the state, and put a fresh emphasis on the juxtaposition “we”/“ours”/“svoi” (society, common people) and “they” (the nomenclature, the state) which was so characteristic of the late-Soviet era.

⁴¹ Zur Bedeutung des Wortes „Chef“, „Besitzer“ (*chozjain*) in der postsowjetischen Zeit vgl. Douglas Rogers: How to Be a Khoziain in a Transforming State. State Formation and the Ethics of Governance in Post-Soviet Russia. In: CSSH 48 (2006) 4, S. 915–945.

Kulturrezeption

Stefan Weiss

Überhöht und unterworfen: Das sowjetische Musikpublikum

Wenn es im Großen und Ganzen zutrifft, dass kulturwissenschaftliche Perspektiven das Profil der Musikgeschichtsschreibung in den letzten Jahrzehnten stark verändert haben, so bildet das Feld der sowjetischen Musik dabei doch eine der markantesten Ausnahmen. Schon immer stand für die Forschenden hier – im Gegensatz zum „zünftigen“ Vorgehen bei anderen Gegenständen der Musikwissenschaft – nicht allein die Beschaffenheit zentraler Kunstwerke im Vordergrund, sondern es ging von Anfang an und mindestens in gleicher Intensität um die kulturellen Bedeutungszusammenhänge, in denen die untersuchten Werke standen und stehen. Für die westliche Musikforschung bis etwa 1990 sind dafür zwei Ursachen zu nennen. Einerseits musste das Gros der sowjetischen Kompositionen, wenn man es hinsichtlich der Technik mit den Werken der westlichen Avantgarde des 20. Jahrhunderts verglich, anachronistisch erscheinen. Eine werkanalytische Betrachtung empfahl sich aus Sicht vieler westlicher Forscher nicht, da in einer solchen, wenigstens für die Werke aus der Blütezeit des Sozialistischen Realismus, nur das Fortleben von Kompositionstechniken aus dem 19. Jahrhundert festzustellen gewesen wäre – ein Ergebnis, das in den fortschrittsgläubigen Wissenschaftsmilieus des Westens den Forschungsgegenstand als „nicht der Mühe wert“ diskreditiert hätte.¹ War also der übliche „Königsweg“ der Werkanalyse in Bezug auf die sowjetische Musik gleichsam unbegehrbar geworden, so wuchs andererseits im Zuge des Kalten Krieges das Interesse daran, herauszuarbeiten, wie die totalitäre Herrschaft in der Sowjetunion und ihren „Satellitenstaaten“ die künstlerische Freiheit der Komponisten beschnitt. Damit aber richtete sich die Aufmerksamkeit schon früh auf diejenigen Instanzen und Mechanismen, deren Untersuchung die spätere kulturwissenschaftliche Wende für die Geistes- und eben auch die Musikwissenschaften anmahnen sollte. Um nicht nur das Komponieren selbst, sondern auch musikbezogenes kulturelles Handeln im Allgemeinen in den Blick nehmen zu können, bedurfte es hier keines Cultural Turn: Das Han-

¹ Entsprechend blieb das analytische Interesse für sowjetische Musik lange Zeit auf die Produktion des als avantgardefreundlichen und als relativ frei von politischer Bevormundung verstandenen ersten Jahrzehnts fokussiert. In den 1990er Jahren trat dann die Musik der sogenannten Zweiten Sowjetischen Avantgarde – der Generation von Sofia Gubaidulina, Alfred Schnittke und Edison Denisow – als analysefähiger Forschungsgegenstand hinzu.

deln von Komponisten, aber ebenso von Interpreten, Kritikern, Verlegern, Lehrern, Agenten und Funktionären, war, wenn es um sowjetische Musik ging, seit Langem ein etablierter Forschungsgegenstand.

Das Publikum bildet in diesem Akteurskreis eine eigene und problematische Größe. Ihm müsste – als dem direkten Gegenüber aller zuvor angesprochenen Berufsgruppen – eigentlich das primäre Interesse kulturwissenschaftlicher Forschung gelten. Wo, wenn nicht beim Publikum, sollte sich erlauben lassen, ob die mannigfaltigen Bestrebungen, Musik zum Werkzeug der sowjetischen Bewusstseinsbildung zu machen, von Erfolg gekrönt waren? Dass eine Erforschung des sowjetischen Musikpublikums bis heute ein Desideratum ist, hat jedoch nachvollziehbare Gründe, denn anders als Komponisten, Interpreten, Verleger und so weiter, die sich namentlich benennen und anhand biografischer Quellen studieren lassen, ist das Publikum als anonyme Masse zunächst ungreifbar. Auch der vorliegende Text kann nicht den Anspruch erheben, das Publikum selbst auf direktem Wege zu erforschen. Vielmehr wird er dies gleichsam indirekt und diskursanalytisch tun. Denn auch wenn es selbst niemals konkret und personell greifbar war, so ist doch mit dem Begriff *des* – als einheitlich verstandenen – „sowjetischen Publikums“ über Jahrzehnte hinweg in verschiedenen Diskursen operiert und argumentiert worden. Um eine Analyse davon, wie die Idee eines „sowjetischen Musikpublikums“ einerseits fast schwärmerisch überhöht, andererseits rigoros den jeweils herrschenden Interessen unterworfen wurde, soll es im Folgenden gehen.

„Ein warmer, inniger Kontakt“ – Überhöhung (I)

In Deutschland war das sowjetische Musikpublikum bereits um die Mitte der 1920er Jahre ein Thema – lange bevor man dort eine Vorstellung davon entwickelte, was denn sowjetische Musik eigentlich sei. Nicht die Werke, sondern deren Hörer galten damals – neben der hohen Qualität der Klangkörper in Moskau und Leningrad – als eine Attraktion des sowjetischen Musiklebens. Während sich jedoch die Professionalität von Orchestern und Opernensembles durch das Fortleben alter Traditionen erklären ließ, wurde das Publikum vielfach als traditionslos und damit als besonders authentisch erlebt. Die Faszination daran spiegelt sich in Berichten deutscher und österreichischer Dirigenten, die in den 1920er Jahren in der Sowjetunion gastierten. Eine Fundgrube für solche Texte ist die deutschsprachige Zeitschrift „Das Neue Rußland“, das Organ der prosowjetischen „Gesellschaft der Freunde des neuen Rußland“.

Ist schon der Gesamttenor dieser Berichte, in denen meist die institutionellen Strukturen des sowjetischen Musiklebens thematisiert wurden, erwartungsgemäß positiv, so griffen die deutschen Interpreten, wenn es um die Charakterisierung ihrer Zuhörerschaft ging, regelmäßig zu Superlativen. „Das russische Publikum ist das begeistertste, das es gibt“, soll zum Beispiel der damalige Wiesbadener Generalmusikdirektor Otto Klemperer behauptet haben, „und das Zusammenarbei-

ten von Künstlern und Publikum ist glänzend“.² Als „nur in Rußland möglich“ bezeichnete sein Berliner Kollege Bruno Walter die „Wärme und die Offenherzigkeit“ seines Empfangs durch das Publikum, seiner Ansicht nach ein Beleg für „die Liebe und das innere Verhältnis zur Kunst“.³ Der Frankfurter Dirigent Hans Wilhelm Steinberg, besser bekannt unter dem nach seiner erzwungenen Emigration 1936 angenommenen Namen William Steinberg, „fand selten ein aufnahmefähigeres und beifallfreudigeres Publikum“ als dasjenige, vor dem er in der Sowjetunion auftrat.⁴ Und der Krefelder Generalmusikdirektor Rudolf Siegel berichtete, dass das russische Publikum „mit gespanntester Aufmerksamkeit“ zuhört, „in großer Andacht, zum Teil völlig der Musik hingeeben dasitzt“, und dass am Ende der Konzerte „[t]osender Beifall [...] immer aufs Neue losbricht“. Und auch wenn er es nicht explizit als Besonderheit hervorhob, sondern nur nüchtern davon berichtete, war Siegel es zweifellos von zu Hause nicht gewohnt, dass sein „Publikum [...] wenigstens den Gesichtern nach allen Bevölkerungsschichten anzugehören“ schien.⁵

Als stärker zusammenhängende Quelle sei für die Beantwortung der Frage, wie das sowjetische Publikum der 1920er Jahre von deutschen Dirigenten wahrgenommen und in seiner Differenz zu den aus der Heimat vertrauten Auditorien geschätzt wurde, im Folgenden der Bericht des Kölner Generalmusikdirektors Hermann Abendroth für die „Kölnische Zeitung“ in größerer Ausführlichkeit zitiert. Dieser Text, den „Das Neue Rußland“ nachdruckte, enthält bereits Ansätze einer Analyse und Interpretation des besonderen Charakters dieses Publikums. Abendroths Beschäftigung mit seinen sowjetischen Hörern, die nur einen Teil eines längeren Berichts über seine russische Konzertreise des Jahres 1925 darstellt, lässt sich in drei Abschnitte gliedern, die jeweils um typische Motive kreisen. Im ersten Abschnitt reflektiert der Dirigent über die Gründe für die besondere Begeisterungsfähigkeit seiner Auditorien, im zweiten beschreibt er das Publikum in dessen äußerem Habitus, und im dritten schildert er die Reaktionen seiner Zuhörerschaft etwas genauer.

„[1] So ideal gesinnt und gebefreudig sich das Orchester zeigte, ebenso hörbegehrig und begeisterungsfähig erwies sich das Leningrader Publikum. Das Bedürfnis nach guter Musik ist groß und allgemein. Sinfonische Kunst und Theater – so wird es einem wieder und wieder gesagt – seien die einzigen Ablenkungen und Erholungsmomente gegenüber dem Druck der Zeit, der Not und Sorge des Lebens. So drängt sich alles zu den Kunsttempeln, und die Säle sind fast allabendlich überfüllt.

[2] Wer da freilich eine festlich gekleidete Menge erwartet, wird arg enttäuscht. Schlichte dunkle Farben geben den Grundton, der Arbeitskittel, die schwarze

² Gespräch mit Klemperer. In: Das Neue Rußland 2 (1925) 7–8, S. 35f., hier: S. 36.

³ Bruno Walter: Musik in Sowjetrußland. In: Das Neue Rußland 4 (1927) 3–4, S. 51f., hier: S. 52.

⁴ Hans Steinberg: Als Dirigent in Moskau und Leningrad. In: Das Neue Rußland 9 (1932) 3–4, S. 73f., hier: S. 73.

⁵ Rudolf Siegel: Als Musiker in Leningrad. In: Das Neue Rußland 7 (1930) 1–2, S. 55f., hier: S. 55.

Bluse herrschen vor. Ein großer Teil der Männer in Räterußland trägt den Tolstojkittel, zumeist mit hohen Stiefeln – wohl oft mehr aus Sparsamkeitsgründen als aus politischer Überzeugung. Die Frauenwelt verzichtet auf alles Schmückende, selbst helle Farben scheinen vermieden zu werden. So erhält jede Menschenansammlung einen ernsten, fast düstern [sic!] Grundton, der zunächst etwas belastend wirkt.

[3] Bald aber merkt man, wie sich zwischen Podium und Saal ein warmer, inniger Kontakt herstellt. Kleine äußere Zeichen hierfür: Totenstille zwischen den Sätzen einer Sinfonie, sofortiges Niederzischen einer noch so leisen Geräuschstörung. Mit elementarer Gewalt aber braust am Ende der Beifall auf. In den tosenden Lärm des Klatschens und Trampelns mischen sich die ‚bis‘-Rufe, die, hört man sie zum erstenmal, etwas Betäubendes und Ueberwältigendes haben. Und schier unermüdlich ist die Begeisterung. Erst das völlige Erlöschen der Beleuchtung zwingt die letzten Nimmersatten zur Heimkehr.“⁶

Die von Abendroth gebrauchten drei Motive (Musik als Gegenwelt zum Alltag; schlichtes äußeres Erscheinungsbild; immense Begeisterungsfähigkeit) sind für die Beschreibung des sowjetischen Publikums durch die deutschen Dirigenten geradezu paradigmatisch und finden sich in zahllosen Varianten in der einschlägigen Literatur der Zeit, etwa in den 1939 in Buchform publizierten Erinnerungen des Dirigenten Heinz Unger. Die Memoiren Ungers, der nicht nur sporadisch, sondern von 1924 bis 1932 insgesamt acht Mal in der Sowjetunion gastierte⁷ und von 1933 bis 1937 als Emigrant dort permanent lebte, sind hinsichtlich der Charakterisierung der Auditorien besonders ergiebig. Die ersten Erfahrungen mit einem sowjetischen Opernpublikum etwa, die er im November 1924 in Kiew machte, kontrastieren in seinen Memoiren wirkungsvoll mit der Schilderung eines Spaziergangs durch die Straßen der Stadt am Nachmittag vor dem Konzert. Bei einem ersten Eindruck des „öffentlichen“ Kiew waren dem Dirigenten die Bürger als graue, gesichtslose, ja unmenschliche Masse erschienen, jeder einzelne als Bestandteil eines Kulturpublikums unvorstellbar (das abendrothsche Motiv 2).⁸ Am selben Abend aber ist Unger überrascht, dass die Besucher des Kiewer Opernhouses „eager to listen“ scheinen, und macht sich die Perspektive seiner ukrainischen Dolmetscherin zu eigen, der zufolge der Besuch einer Veranstaltung mit klassischer Musik den von ihrem Elend gequälten Sowjetbürgern die Erfahrung von Freiheit gebe: „There [auf den Straßen] you have seen the reality. This [das Opernhaus] is where people come to forget it. [...] Here they can find warmth and light, and liberation. For the young it’s a fresh experience, and for the old a reminder of better times“ (das abendrothsche Motiv 1).⁹ Ungers eigene Beobachtungen an die-

⁶ [Hermann Abendroth:] Eine Konzertreise in Räterußland. In: Das Neue Rußland 2 (1925) 3–4, S. 46–49, hier: S. 47.

⁷ Vgl. Heinz Unger: Musikalische Eindrücke aus Sowjetrußland. In: Das Neue Rußland 9 (1932) 1–2, S. 65–67, hier: S. 65.

⁸ Heinz Unger: Hammer Sickle and Baton. The Soviet Memoirs of a Musician. London 1939, S. 11f.

⁹ Ebd., S. 18.

sem Abend laufen darauf hinaus, dass zwar einige der Besucher auch andere als bloß künstlerische Interessen mit einem Opernabend verbänden, insgesamt aber die bloße Existenz eines solch großen Publikums angesichts der genannten „reality“ eine einzigartige „opportunity for art“ bedeute, „if one only knew how to touch their feelings“.¹⁰ Nach seinem ersten eigenen Konzert ist es dann eine „ovation [...] which I shall never forget“, die ihn zur wiederholten Annahme von Engagements motiviert. Die in künstlerischer Hinsicht beglückende Zusammenarbeit mit dem Orchester kommt dabei hinzu. „I felt certain now of the opportunities for art which offered themselves here. The responsiveness of both audience and musicians made it worth while [sic!] to work for them and with them“ (das abendrothsche Motiv 3).¹¹ Zwar musste Unger während seiner Gastspiele vereinzelt auch die Erfahrung ganz anderer Auditorien machen – etwa bei einem Konzert in Baku, dessen Zuhörerschaft offenbar mehrheitlich aus zwangsverpflichteten Rotarmisten und Komsomolzen bestand¹² –, diese Erlebnisse sind jedoch als Ausnahmen markiert, und im Ganzen ist Ungers Einschätzung seiner Zuhörer von Sympathie getragen.

Die positive Würdigung eines solchen, als „neu“ erlebten Musikpublikums in der Sowjetunion durch deutsche Dirigenten korreliert mit einer zur selben Zeit an Bedeutung gewinnenden negativen Diagnose deutscher Autoren zur gesellschaftlichen Funktion der Musik im eigenen Land. Der als Dirigent seiner eigenen Oper „Der ferne Klang“ 1925 nach Leningrad eingeladene Berliner Komponist Franz Schreker etwa nutzte nach seiner Reise eine Beschreibung des sowjetischen Opernpublikums für die deutsche Zeitschrift „Die Musik“, um die heimatlichen Auditorien – nicht nur implizit – zu kritisieren: „Das Theater wird in Rußland als solches empfunden und genommen, und gerade das naive, unblasierte Publikum, das dort zum größten Teil die Kunststätten füllt [...], *erlebt* es mit im wahren Sinne des Wortes – welche Wohltat! Dies Erleben des Kunstwerks fiel mir auch auf, da ich einmal Sonntags die Eremitage [...] besuchte. In jedem Saal kleine Gruppen einfacher Menschen in ärmlichen Kleidern, geführt von jungen, sehr intelligent aussehenden Leuten, die jedes Bild, jede Skulptur unter Hinweis auf deren Schöpfer und die Zeit ihrer Entstehung erklären. Man beobachte einmal den gespannten Ausdruck in den Gesichtern der Empfangenden und vergleiche ihn mit dem kritisch-albernen Getue des ‚kunstverständigen‘ Snobs hierzulande und überhaupt in Mittel- und Westeuropa.“¹³

Stellte das Konzert- und Opernpublikum in den bisher zitierten Berichten deutscher Dirigenten über ihre sowjetischen Reisen nur ein Thema unter vielen dar, so galt ihm im Aufsatz „Publikum in Rußland“, der 1924 im ersten Heft von „Das Neue Rußland“ erschien, sogar das Hauptinteresse des Verfassers. Der deutsche

¹⁰ Ebd., S. 19.

¹¹ Ebd., S. 33.

¹² Ebd., S. 122.

¹³ Franz Schreker: Kunst und Volk im Neuen Russland. In: Die Musik 18 (1926) 4, S. 281–284, hier: S. 282f. (Hervorhebung im Original).

Architekt Adolf Behne hatte Sowjetrußland 1923 besucht und das Musik- und Theaterleben offenbar intensiv beobachtet. Sein Aufsatz war eine Eulogie des russischen Publikums, zugleich aber auch eine Schelte des deutschen – ja eigentlich war er vor allem dies, denn mehr als die Hälfte des Textes widmete Behne dem Publikum in Deutschland, das der Autor als konventionsgeleitet, innerlich unbeeiligt und in seinen Reaktionen absolut vorhersehbar charakterisierte. In Rußland dagegen, so Behne, herrsche eine „intensive Spannung zwischen Bühne und Parkett“, sei „die Äußerung des Publikums spontan, echt, unkonventionell, leidenschaftlich“, der Beifall „unberechenbar“. Starwesen sei unbekannt, das Publikum interessiere sich nicht für die Namen der Ausführenden, sondern nur für das Werk. „Es gibt wohl kein Land“, so schließt der Text, „in dem Kunst in höherem Maße eine Lebensnotwendigkeit darstellt, als in Rußland“. Behnes Beobachtung, dass das sowjetische Publikum „entschieden proletarisch, ärmlich, schmucklos, unfeilich und primitiv“ wirke, macht klar, dass er dessen Rezeptivität nicht als natürliche Fortsetzung der Verhältnisse im alten, zaristischen Rußland ansah, sondern der Tatsache zuschrieb, dass sich das neue Publikum zum Großteil aus der Arbeiterschaft – und nicht mehr aus dem gehobenen Bürgertum – rekrutierte.¹⁴ Abendroths „Arbeitskittel“, oder auch die „Arbeiterblusen“, die der Chefdirigent der Wiener Philharmoniker Felix Weingartner als dominierende Kleidungsstücke in seinen sowjetischen Auditorien identifizierte,¹⁵ erhärten diesen Eindruck.

Doch wäre die Annahme verfehlt, dass die Überhöhung des russischen Publikums durch deutsche Autoren nur einer innerdeutschen Debatte Zündstoff geben sollte. Zumindest Unger, der seinen Kollegen den sehr viel größeren zeitlichen Umfang seiner sowjetischen Erfahrungen voraushatte, stilisierte das Publikum dezidiert zum innersowjetischen Machtfaktor. Besonders eindrücklich ist in seinen Memoiren die Erkenntnis, dass ein anspruchsvolles und selbstbewusstes Publikum sogar die Spielplangestaltung der repräsentativen Häuser beeinflussen und damit eine Gegenkraft zu den musikpolitischen Leitlinien der Zeit bilden könne. 1926 etwa sei die Musik sogenannter bürgerlicher Komponisten des 19. Jahrhunderts – Unger nennt Wagner, Brahms, Mendelssohn, Tschaiakowsky und Chopin – politisch unerwünscht gewesen, doch aufgrund des Publikumsgeschmacks habe er trotzdem Stücke dieser Komponisten aufs Programm setzen können: „strong as was the bias of the authorities away from music of this later period, it was not so strong as the bias of the audiences towards it. They wanted to hear the music that had accompanied their growing-up – they wanted Wagner, Tchaikovsky and the rest; and there was one unassailable argument which could not be disregarded even by Soviet concert organisers: the box-office. So bit by bit the will of the people, unvoiced but insistent, forced compromise upon official doctrine. Wagner and all the others came to be accepted reluctantly by some managements, and enthusiastically by the audience; and by the time I came to Leningrad the Philhar-

¹⁴ Adolf Behne: Publikum in Rußland. In: Das Neue Rußland 1 (1924) 1–2, S. 26f., hier: S. 27.

¹⁵ Felix Weingartner: Ausflug nach Sowjetrußland. In: Das Neue Rußland 3 (1926) 7–8, S. 28f., hier: S. 28.

monic Orchestra had only to advertise a Wagner programme to sell every seat in the house.“¹⁶

Ungers Wortwahl, die den „Volkswillen“ in Opposition zur offiziellen Doktrin stellt, lässt dabei ein Konfliktpotenzial erahnen: So stolz man in den Instanzen der sowjetischen Musikpolitik auf die von ausländischen Podiumsstars bescheinigten Besonderheiten des eigenen Musikpublikums auch war, so sehr gab es Grund, dessen Souveränität zu beargwöhnen, zumal die Möglichkeit, Eigenständigkeit öffentlich zu bekunden, zum Wesen des Publikums gehörte und gehört. Ein Publikum ist geradezu dazu geschaffen, ja es konstituiert sich erst dadurch, dass es öffentlich Partei ergreift und Zustimmung oder Missfallen äußert. Dies zu ignorieren ist unter Umständen nicht möglich.

„Die Volksmassen erwarten gute Lieder, aber auch gute Instrumentalwerke und gute Opern“ – Unterwerfung

Inwieweit konnte man aber überhaupt von *dem* Publikum sprechen – mit jenem bestimmten Artikel, der eine Identität suggeriert, wo doch alle Wahrscheinlichkeit gegen eine solche spricht? Denn weder lässt sich von einer Identität des Publikums von einem Konzert zum nächsten ausgehen, noch kann von Homogenität die Rede sein, wenn auch nur das Auditorium eines einzigen Konzerts in den Blick genommen wird. Zu behaupten, dass *das* sowjetische Publikum, von Klemperers Sinfoniekonzert in Leningrad 1924 bis zum Konzert mit neuer Kammermusik in Gorki 1974, immer auf gleiche Weise reagiert hätte, wäre absurd. Und selbst bei ein und derselben Aufführung muss beachtet werden, dass im Konzertsaal in der Regel mehrere Hundert Individuen, die jeweils unterschiedlich empfanden und reagierten, beieinandersaßen. Diese Erkenntnis trieb schon die Bühnenkünstler der frühen Sowjetunion um, vor allem an den Sprechtheatern, wo in der Mitte der 1920er Jahre eine regelrechte Debatte über die Möglichkeit geführt wurde, das Publikum in seinen Reaktionen besser verstehen und damit direkter ansprechen und aktivieren zu können.

In dieser Diskussion, die der schwedische Theaterwissenschaftler Lars Kleberg aufgearbeitet hat, ging es im Kern darum, ob und wie man die Reaktionen des Publikums messen könne.¹⁷ Der Regisseur Wsewolod Meyerhold etwa vertrat die Auffassung, dass jeder einzelne Zuschauer als Modell des ganzen Sowjetrusland betrachtet werden müsse.¹⁸ Um das Publikum besser einschätzen zu können, führte er an seinem Theater in der Saison 1924/1925 ein Beobachtungsprojekt durch, bei dem die Reaktionen der Zuschauer systematisch in 20 verschiedenen Kategorien

¹⁶ Unger: Hammer (wie Anm. 8), S. 66.

¹⁷ Vgl. Lars Kleberg: The Nature of the Soviet Audience. Theatrical Ideology and Audience Research in the 1920s. In: Robert Russell/Andrew Barratt (Hg.): Russian Theatre in the Age of Modernism. New York 1990, S. 172–195. Vgl. auch Irena R. Makaryk: The Perfect Production. Les Kurbas's Analysis of the Early Soviet Audience. In: Gamma 15 (2007), S. 89–109.

¹⁸ Vgl. Kleberg: Nature (wie Anm. 17), S. 174.

(von „Stille“ bis „Gelächter“) erfasst wurden.¹⁹ Dabei kümmerte man sich nicht weiter darum, aus welcher Ecke des Saals diese oder jene Reaktion kam, sondern zeichnete sie einfach als kollektive Äußerung *des* Publikums auf. Dieser Studie, die Meyerholds Assistent Wassili Fjodorow veröffentlichte, hielt der Theaterkritiker Michail Sagorski entgegen, dass die Zusammensetzung des Publikums aus Individuen angemessener berücksichtigt werden müsse, angefangen bei der sozialen Zugehörigkeit bis hin zu den unterschiedlichen Reaktionen und Empfindungen eines jeden Einzelnen. „Wer reagiert wann, wie und auf was – das ist es, was wir wissen wollen, wenn wir über Publikumsforschung heute reden“, schrieb Sagorski, und empfahl – als Alternative zur meyerholdschen Beobachtung des ganzen Publikums als Aggregat – das Austeilen von Fragebögen, um mehr über die einzelnen Zuschauer und ihre Wahrnehmung der Vorstellung zu erfahren.²⁰ Dieses Verfahren wurde dann auch an manchen sowjetischen Theatern praktiziert; von brauchbaren Resultate aber ist nichts bekannt. Zu einer größeren Untersuchung, und dann noch gar für die musikalischen Genres Oper und Konzert, ist es offenbar nie gekommen.²¹

Das Problem, eine einheitliche Publikumsreaktion zwar empfinden, aber nicht nachweisen oder gar erklären zu können, korrelierte mit einem anderen, vor dem alle diejenigen standen, die in den gesellschaftlichen Institutionen und Organen der Sowjetunion mit musikästhetischen Fragen in Berührung kamen. Kurz gefasst bestand es darin, dass sich das Handeln der Komponisten und der Musiker verfolgen, kontrollieren und reglementieren ließ, die Reaktion des Publikums dagegen nicht. Dieses Problem war für die Obrigkeiten prekär. Denn auch wenn *das* Publikum immer wieder als Begründung für die Durchsetzung der offiziellen Linie herhalten musste, indem man seine angeblichen Bedürfnisse zum Maßstab für die Komponisten deklarierte, war es potenziell subversiv – gerade weil der Einzelne in der Masse verschwand, die Masse aber durchaus eine aussagestarke Einheit bilden konnte. Die einzige Möglichkeit, erzieherischen Druck auf das Publikum auszuüben, scheint darin bestanden zu haben, ihm bestimmte Dinge forciert aufzudrängen und andere vorzuenthalten. Ungers oben zitierte Beobachtung, der zufolge die Nachfrage der Zuhörer nach bestimmten Komponisten obrigkeitliche Einschränkungen rückgängig machen konnte, lässt jedoch die Grenzen dieses Erziehungsmittels erkennen.

Aus Sicht der Ästhetik des Sozialistischen Realismus war das Publikum – als Teilmenge des Volkes – der direkte Partner der Musiker: Es war die Zielgruppe permanenter Erziehung durch Kunst, und gleichzeitig das Korrektiv für die Erziehenden, in diesem Fall die Komponisten, die ihm verpflichtet waren. Im Idealfall sollten beide Partner eine glückliche Beziehung eingehen: Die durch enthusiastische Äußerungen ausländischer Pultstars geradezu verbrieft, besondere Aufnahme-fä-

¹⁹ Vgl. ebd., S. 178.

²⁰ Ebd., S. 179 (Übersetzung durch den Verfasser).

²¹ Bereits 1918 erwog ein Autor die Verteilung von Fragebögen an Opernbesucher, gab dem direkten Gespräch mit den Zuhörern jedoch den Vorzug. Vgl. N. Petrov: *Opera i novyj zritel'*. In: *Artist-muzykant* (1918) 2, S. 5; hier nach der englischen Übersetzung in Marina Frolova-Walker/Jonathan Walker: *Music and Soviet Power 1917–1932*. Woodbridge 2012, S. 13f.

higkeit des sowjetischen Publikums inspirierte den Komponisten; dessen ins Werk gesetzte parteiliche Aussage wiederum rührte seine Zuhörer und wirkte bei ihnen handlungsauslösend. So wurde das sowjetische Musikpublikum im Jahr 1957 im Spielfilm „Leningradszkaja simfonija“ („Leningrader Sinfonie“) präsentiert, der die historische Aufführung von Dmitri Schostakowitschs Siebter Sinfonie im belagerten Leningrad des Jahres 1942 nachzeichnet.²² Während der Komponist als Figur im Film gar nicht vorkommt – den historischen Tatsachen gemäß, denn Schostakowitsch war zu diesem Zeitpunkt bereits aus Leningrad evakuiert worden –, gilt die zentrale Aufmerksamkeit den Rezipienten der Musik. Der Regisseur Sachar Agranenko brachte dabei jenes den sowjetischen Hörern zugeschriebene besondere Vermögen auf die Leinwand, Kunst zu würdigen und in Kunstwerken Perspektiven zu erblicken, die ihnen das Alltagsleben nicht zeigen konnte.

Zu behaupten, der Held des Films sei das Konzertpublikum, ginge vielleicht zu weit, doch ist Agranenkos „Leningrader Sinfonie“ ein Film ohne einen klassischen Helden. Zahlreiche kleinere Rollen treten an die Stelle von wenigen großen. Was die Figuren des Films miteinander verbindet, ist ihre Beteiligung an der Aufführung in der Leningrader Philharmonie, sei es als Musiker, Organisatoren, Helfer – oder eben als Hörer. Auf dem Höhepunkt des Films, einer auszugsweisen szenischen Darstellung der historischen Aufführung am 9. August 1942, zeigt Agranenko mit raschen Schnitten verschiedene Konzertbesucher und deren einheitliches Empfinden. Schon zur Musik der berühmten „Invasionsepisode“ des ersten Satzes lässt der Film Einstellungen von Instrumentalisten, dem Dirigenten und einzelnen sichtlich bewegten, gebannt lauschenden Zuhörern einander abwechseln. Die eigentliche Idealisierung des Verhältnisses zwischen Musik und Publikum erfolgt jedoch in der abschließenden Konzertsaalsequenz, von der die Abbildungen 1 bis 6 die letzten sechs Einstellungen dokumentieren: Valja, eine Mitarbeiterin der Leningrader Philharmonie, hat während des Konzertes von ihrem Vater erfahren, dass ihr Mann, der Partisanenführer Pawel, gefallen ist. Nach einem kurzen Moment der Fassungslosigkeit, an dem auch ihre Schwester Nadja teilhat, sind die Augen der drei wieder auf das Podium gerichtet (Abb. 1); sie – und mit ihnen die verschiedenen Zuhörergruppen, die der Film nun aneinanderreihet – „erleben“ (Schreker) diese Musik „mit gespanntester Aufmerksamkeit“ und „in großer Andacht“ (Siegel). Die Aufmerksamkeit gilt in dieser letzten Konzertsaalzene nicht mehr den Musikern, sondern nur noch dem Publikum,²³ zu

²² Zum Film vgl. John Riley: Dmitri Shostakovich. A Life in Film (= KINOfiles Filmmakers' Companion, Bd. 3). London 2005, S. 86. Zur Geschichte der Leningrader Erstaufführung vgl. Sof'ja Chentova: Šostakovič. Žizn' i tvorčestvo. Bd. 2. Leningrad 1986, S. 76–93.

²³ Mit der einzigen Ausnahme des Konzertmeisters, der als Nadjas Sohn zur Familie gehört und daher für den Zusammenhang der Szene eine Sonderstellung unter den Orchestermusikern einnimmt, und einiger eher beiläufig während einer Kamerafahrt eingefangener Instrumentalisten werden in der letzten Konzertsaalsequenz, die etwa zwei Minuten dauert, keine Musiker mehr gezeigt. Für ein detailliertes Filmprotokoll dieser Sequenz vgl. Stefan Weiss: Schostakowitsch und das Finalproblem. Zur Dramaturgie der Siebten Symphonie. In: Freiburger Universitätsblätter 50 (2011) 191, S. 65–86, hier: S. 85f.



Abb. 1–6: Das sowjetische Konzertpublikum in Sachar Agrarenkos Spielfilm „Leningrader Sinfonie“ von 1957

dem die Musik zu sprechen scheint: zunächst von der Tragik der Gegenwart (Abb. 1–4), dann aber vor allem von Hoffnung, denn Film wie Sinfonie enden optimistisch. Nicht zufällig sind es die im Publikum anwesenden Angehörigen der Streitkräfte (Abb. 5 und 6), die man auf dem End- und Höhepunkt der Sequenz sieht, dort, wo die Musik ins strahlende und den Sieg verheißende C-Dur einschwenkt. Im Film folgen darauf nur noch wenige Sekunden, die der erfolgreichen Evakuierung eines Leningrader Kinderheims gewidmet sind – auch dies ein Hinweis auf die erwartete glückliche Zukunft.

Soweit der Idealfall einer aus der Perspektive des Sozialistischen Realismus gelungenen Kommunikation zwischen Komponist und Auditorium. Zu Konflikten kam es in der Musikpolitik der Sowjetunion dann, wenn die Partnerschaft gestört schien. Da in diesen Fällen das Publikum nicht zur Verantwortung gezogen werden konnte, war es unweigerlich der Komponist beziehungsweise sein Werk, dem Schuld zugeschrieben wurde. Ein Beispiel dafür ist das vielleicht berühmteste Dokument der Repression von Musik durch den sowjetischen Parteiparat: der redaktionelle „Pravda“-Artikel „Chaos statt Musik. Über die Oper Lady Macbeth von Mzensk“ vom 28. Januar 1936. Nicht zufällig steht darin der Hinweis auf das Auditorium an erster Stelle. „Zusammen mit dem allgemeinen Wachstum der Kultur in unserem Land hat das Bedürfnis nach guter Musik zugenommen. Niemals und nirgendwo sonst hatten die Komponisten ein so dankbares Auditorium.“²⁴ So lautet der Beginn des Artikels, der geradezu aus den Berichten deutscher Dirigenten für „Das Neue Rußland“ stammen könnte. Nicht so der Rest: Nach dem Postulat,

²⁴ Sumbur vmesto muzyki. In: Pravda, 28.1.1936, Nr. 27 (6633), S. 3.

dass die „Volksmassen [...] gute Lieder, aber auch gute Instrumentalwerke und gute Opern“ erwarteten, folgt die bekannte und für den Komponisten Schostakowitsch folgenreiche Tirade gegen den sogenannten Formalismus.²⁵ Bemerkenswerterweise wurde die Unverständlichkeit der Oper für das sowjetische Publikum hier wie in anderen Fällen nur behauptet; es ist nach gegenwärtigem Kenntnisstand nie – weder in der Sowjetunion noch in anderen totalitären Regimen – eine Publikumsbefragung durchgeführt worden, bevor ein Komponist Maßregelung erfuhr. Allenfalls wurden in solchen Fällen zur Unterstützung der Argumentation einzelne Stimmen aus dem Volk zitiert, die angaben, die Musik sei ihnen unverständlich, beschäftigte sich nicht mit ihren Problemen und dergleichen mehr.²⁶

Die Abkürzung des Beweisverfahrens begründet sich freilich nicht allein über methodische Schwierigkeiten oder schnöde Zeitersparnis. Vielmehr scheint der sowjetische Parteiapparat, der das Publikum und seine angeblichen Bedürfnisse gerne ins Feld führte, wenn es um eine Beeinflussung künstlerischer Entwicklungen ging, diesem Publikum in Wahrheit misstraut zu haben. Eine kleine, aber verätherische Anspielung darauf enthält Sergei Michalkows Theaterstück „Ilja Golowin“, ein offiziöses, mit dem Stalinpreis ausgezeichnetes Drama, das Ende 1949 auf die sowjetischen Bühnen kam und kaum verhüllt auf jene eben erwähnten Vorgänge um Schostakowitschs Maßregelung anspielte.²⁷ In diesem Drama ist vom Publikum kaum die Rede, wohl aber vom „Volk“, das dem Publikum ausdrücklich als Antipode gegenübergestellt wird. In einer Szene am Ende des ersten Aktes ist den Bühnenfiguren gerade bekannt geworden, dass der Komponist Golowin durch einen redaktionellen Artikel in der „Prawda“ des Formalismus in seiner Vierten Sinfonie beschuldigt wird. Darüber unterhalten sich Stepan Petrowitsch, der Bruder des Komponisten, und der opportunistische Musikkritiker Salischajew, der Golowin bis dato immer für seine Neuerungen gelobt hatte und der nun seine Felle davonschwidmen sieht:

„STEPAN PETROWITSCH: ‚Ich habe die Sinfonie meines Bruders noch nicht gehört, aber man sagt, dass sie keinen großen Erfolg hatte.‘

SALISCHAJEW: ‚Sagen Sie das nicht. Bei allen drei Konzerten war reichlich Publikum da.‘

STEPAN PETROWITSCH: ‚Publikum mag reichlich dagewesen sein, aber vom Volk war wenig zu sehen.‘“²⁸

²⁵ Dazu ausführlich Marco Frei: „Chaos statt Musik“. Dmitri Schostakowitsch, die „Prawda“-Kampagne von 1936 bis 1938 und der Sozialistische Realismus. Saarbrücken 2006.

²⁶ Für die Situation an einer DDR-Bühne vgl. Stefan Weiss: Staatsoper für Arbeiter und Bauern. Die Jahre 1955–1972. In: Michael Heinemann/Hans John (Hg.): Die Dresdner Oper im 20. Jahrhundert (= Musik in Dresden, Bd. 7). Laaber 2005, S. 155–196, hier: S. 178f.

²⁷ Vgl. Stefan Weiss: 1948 und kein Ende. Šostakovič als Bühnenheld. In: Osteuropa 56 (2006) 8, S. 137–156, hier: S. 139–147.

²⁸ [Sergej] Michalkov: Il'ja Golovin. P'esa v trech dejstvijach, četyrech kartinach. Variant MChAT imeni M. Gor'kogo. In: Z. M. Pekarskaja (Hg.): P'esy. Sovetskaja dramaturgija 1949. Moskau 1950, S. 139–188, hier: S. 157 (Übersetzung und Hervorhebung der Rollennamen durch den Verfasser).

Aus dieser kleinen Szene spricht die gesamte Ambivalenz, die aus der Überhöhung des sowjetischen Publikums resultierte. War eine gegebene Zuhörerschaft in Moskau, Leningrad oder anderswo, so enthusiastisch und herausragend sie ausländischen Beobachtern erschien, wirklich in jedem Fall und uneingeschränkt repräsentativ für ein „sowjetisches“ Musik-Erleben? Dass es am Ende der 1940er Jahre Grund zu einem solchem Misstrauen gab, wie es sich in der zitierten Spielszene ausdrückt, spricht jedenfalls dafür, dass das Publikum auch unter den erschwerten Bedingungen der Stalin-Zeit sein Potenzial behauptet hatte, von der obrigkeitlich erwünschten Haltung öffentlich abzuweichen.

In den vorangegangenen Jahren hatte zumindest ein Ereignis viel Beachtung erfahren, bei dem sich dieses Vermögen nicht übersehen ließ: die Uraufführung von Schostakowitschs Fünfter Sinfonie in der Zeit des Großen Terrors. Die extremen Publikumsreaktionen an jenem 21. November 1937 in der Leningrader Philharmonie sind durch Berichte dokumentiert. Demnach brachen während des dritten, langsamen Satzes einige Zuhörer in Tränen aus, und während des Finales erhoben sich etliche unwillkürlich von ihren Plätzen, um im Stehen weiterzulauschen. Es schlossen sich Ovationen an, die über eine halbe Stunde andauerten und die letztlich die Rehabilitierung des Komponisten beförderten, ja geradezu erzwingen.²⁹ Eine allgemeine Neigung der sowjetischen Auditorien zu tosendem Applaus erwähnten zwar auch die deutschen Gastdirigenten der 1920er Jahre, aber die Tatsache, dass die russischen Berichte über die Uraufführung der Fünften Sinfonie die Akklamationen dermaßen hervorhoben, zeigt doch, dass das übliche Maß hier deutlich übertroffen wurde. Das rief den Argwohn der Moskauer Behörden hervor. Zwei Angehörige des Allunionskomitees für Kunstangelegenheiten reisten nach Leningrad, um sich bei einer Folgeaufführung der Fünften Sinfonie von der Aufrichtigkeit der Reaktionen zu überzeugen. Nach Aussage des damaligen Direktors der Philharmonie soll dabei der Verdacht geäußert worden sein, das Auditorium sei handverlesen und entspreche nicht dem gewöhnlichen Konzertpublikum.³⁰ Letztlich gelang es dann zwar, aus der Not eine Tugend zu machen und den Erfolg der Sinfonie als einen Erfolg der Umerziehung Schostakowitschs zu interpretieren, die mit der „Prawda“-Kritik im Jahr zuvor begonnen habe. Trotzdem war den Parteibehörden die Intensität der Ovationen bei der Uraufführung der Fünften wohl ein Dorn im Auge.

Dies galt umso mehr, als das Ereignis noch Jahre später, in den Zeiten des Kalten Krieges, oft und gerne von den politischen Gegnern aufgerufen wurde, um zu zeigen, wie sich das Volk – in Gestalt des Publikums – gegen die sowjetische Staatsgewalt gestellt und sich mit dem kritisierten Komponisten solidarisiert habe. Hierbei wurde das sowjetische Musikpublikum von der anderen, westlichen Seite instrumentalisiert, etwa in dem seinerzeit weitverbreiteten Buch „Zähmung der

²⁹ Vgl. Richard Taruskin: *Defining Russia Musically. Historical and Hermeneutical Essays*. Princeton 1997, S. 522.

³⁰ Zu den Erinnerungen des Direktors der Leningrader Philharmonie, Michail Tschulaki, vgl. Elizabeth Wilson: *Shostakovich. A Life Remembered*. Princeton 1994, S. 132–138.

Künste“ des emigrierten russischen Geigers Juri Jelagin, das 1951 in den USA und drei Jahre später übersetzt auch in der Bundesrepublik Deutschland erschien. Jelagin, der Zeuge der Uraufführung der Fünften gewesen sein will, interpretiert die Publikumsreaktionen als Ohrfeige für den Parteiapparat: „Die gebildeten und kunstliebenden Russen, die an diesem Abend in dem kleinen Weißen Saal versammelt waren, hatten in ihrem demonstrativen Beifall, der jedes Maß überschritt, ihrer Liebe, Bewunderung und Sympathie für den großen Komponisten und sein Werk Ausdruck gegeben, zugleich aber hatten sie eine Demonstration gegen die Absurdität und den Unsinn der staatlichen Kunstlenkung, eine Kundgebung für das Opfer solcher Tyrannei veranstaltet. Ihr Jubel galt einem Sieg, dem Triumph des schöpferischen Geistes über die Fesseln, die man ihm anlegen wollte.“³¹

Freilich stellten die Uraufführung dieser Sinfonie und ihr Publikum einen gegenüber dem Üblichen herausgehobenen Fall dar. Aber auch die alltägliche sowjetische Zuhörerschaft ließ sich von der antisowjetischen Literatur des Westens instrumentalisieren, wengleich mit anderer Stoßrichtung. Ihre positiven Reaktionen auf parteiliche Werke wurden gelegentlich als Ausweis dafür genommen, dass die ideologische Gehirnwäsche funktioniert habe. Ein Beispiel stellt die Publikumsreaktion auf Michalkows bereits erwähntes Drama „Ilja Golowin“ im Moskauer Theater der Kunst 1950 dar, wie sie der ebenfalls 1951 veröffentlichte Reisebericht „Visum nach Moskau“ des französischen Journalisten Michel Gordey überliefert. Darin beschreibt Gordey ein Auditorium, das von dem Propagandastück durchaus angetan gewesen sei. Mit dem Publikum der Schostakowitsch-Uraufführung von 1937 stimmt es nur darin überein, dass es engagiert und mit einheitlicher Stimme reagierte, diesmal aber völlig im Einklang mit der Parteidoktrin. „Vorhang. Rasender Beifall der Zuschauer setzte ein. Während die Menschen dem Ausgang zustrebten, hörte ich um mich herum sehr lobende Kommentare über das Spiel als solches wie auch über die guten Dekorationen und besonders über den Inhalt des Stückes. Vor allem die Angriffe des Autors gegen ‚die Kosmopoliten, die in niedrigster Weise den Westen nachahmen und sich nur um die Meinung des Auslands kümmern‘, riefen bei allen meinen Nachbarn Applaus und zustimmende Äußerungen hervor. Ich gelangte zu der Überzeugung, daß sich die breite Öffentlichkeit auch in Dingen der Musik völlig nach dem offiziellen Konformismus und der Parteilinie richtete. Schostakowitschs Musik war auch, als sie noch sehr ‚modern‘ war, äußerst beliebt gewesen; aber das sowjetische Publikum schien schnell seine Vorliebe zu vergessen und akzeptierte die Dekrete der Partei als unanfechtbare Wahrheiten. Diese Haltung überraschte mich umso mehr, als das Publikum des Moskauer Theaters der Kunst intellektueller und kultivierter war als das der anderen Theater der Hauptstadt.“³² Ein kohärentes Bild des sowjetischen Publikums lässt sich, wie erwartet, nicht gewinnen; einheitlich ist allein die Tendenz seiner Beobachter, es zur Durchsetzung der jeweils eigenen Sichtweise zu instrumentalisieren.

³¹ Juri Jelagin: *Zähmung der Künste*. Stuttgart 1954, S. 204.

³² Michel Gordey: *Visum nach Moskau*. Frankfurt a. M. 1954, S. 167.

„Als ernste Musik von Bedeutung war“ – Überhöhung (II)

Auf musikalischem Gebiet bedeutete der Zerfall der Sowjetunion nicht nur das endgültige Aus für die jahrzehntelangen Versuche, die Komponisten in Moskau, Leningrad oder Kiew unter Berufung auf die angeblichen Bedürfnisse des Publikums ästhetisch zu bevormunden; er bedeutete auch das Ende des sowjetischen Publikums selbst. Die Neigung, dieses nostalgisch zu überhöhen, lebt indessen fort, nicht zuletzt im „Westen“, wo man in den Jahrzehnten nach 1945 ein allmähliches Verschwinden des eigenen Publikums zeitgenössischer Kunstmusik hatte beobachten können. Ein möglicher Zusammenhang mit dem Kalten Krieg war dabei lange ausgeblendet worden, obwohl er eigentlich offensichtlich war. Die öffentliche Förderung der wagemutigsten Avantgarden, insbesondere in der Bundesrepublik Deutschland, hatte seit den späten 1940er Jahren dazu gedient, eine Liberalität in Kunstfragen zu demonstrieren, die das genaue Gegenteil zur sowjetischen Restriktionspolitik verkörperte. Die weitgehende Abkopplung der zeitgenössischen Komponisten vom großen Publikum der „ersten“ Musik, die im Westen als Folge davon eintrat, nahm man zwar zur Kenntnis, verstand sie aber – zumindest unterschwellig – als Ausweis der gelungenen Realisierung künstlerischer Freiheit. Wer die Entwicklung als Verlust darstellte, lief Gefahr, als rückständig verunglimpft oder jedenfalls kaum ernst genommen zu werden. Erst das Ende der politischen Ost-West-Konfrontation machte es möglich, vorurteilsfreier und unbelastet von ideologischen Zwängen die Auswirkungen des Kalten Krieges auf die musikalische Hochkultur des Westens zu analysieren. Dazu gehört zuvorderst, die eigene Prägung kritisch zu hinterfragen. Noch immer ist das Denkmuster verbreitet, dass eine Komposition des 20. Jahrhunderts erst dann interessant und wertvoll sei, wenn sie größtmögliche künstlerische Autonomie realisiert und sich der Zumutung einer gesellschaftlichen Funktionalisierung, wie sie in der Sowjetunion an der Tagesordnung war, weitestgehend entzieht. Diese Haltung, die von entsprechenden Grundüberzeugungen über das Verhältnis des Komponisten zum Publikum getragen ist, markiert das Fortdauern einer Kerndifferenz im musikalischen Ost-West-Konflikt des Kalten Krieges.

Der US-amerikanische Musikwissenschaftler Richard Taruskin, der sehr konsequent solche eingeschliffenen Vorstellungen des Westens über Neue Musik analysiert hat, führte seine eigene Erkenntnis dieser Zusammenhänge direkt auf das Erleben des sowjetischen Musikpublikums zurück, mit dem er 1971 als Student während eines akademischen Austauschjahres in Moskau in Berührung kam. Dort umgab sich der junge Taruskin mit Kommilitonen, die sich als progressiv verstanden und sich ernsthaft für Musik der Avantgarde interessierten. Als er einmal mit seinen Mitstudenten ein Konzert besuchte, bei dem die Siebte Sinfonie Schostakowitschs aufgeführt wurde, erwartete er entsprechende Reaktionen. Die „Leningrader Sinfonie“ galt in den akademischen Kreisen des Westens als langatmig, übermäßig pathetisch und geradezu naiv; ganze Welten schienen sie von der Musik Arnold Schönbergs und seiner Nachfolger zu trennen, die Taruskin in New York als wirklich wertvoll vermittelt worden war. Für den Austauschstudenten

war es an diesem Abend ein Schock, dass seine geschätzten Moskauer Kommilitonen und Professoren sich so verhielten wie das Gros des Moskauer Publikums und dieses Werk nicht etwa ebenso belächelten wie er, sondern – ganz im Gegenteil – der Musik gebannt und wie in Trance folgten. „The awful thought struck me“, schrieb er 2001, „that they valued this music, which I had been taught to despise, more highly than I valued any music, and that Shostakovich meant more to his (and their) society than any composer meant to mine. For the first time there occurred to me, half-formed, the unbearable suspicion that the ways of listening to and thinking about music that had been instilled in me and all my peers at home were impoverished.“³³

Taruskin bezieht seine Beobachtungen im Weiteren sehr eng auf Schostakowitsch, und man kann wohl tatsächlich nicht umhin, diesem Komponisten eine herausgehobene Stellung für die sowjetische Musikkultur zuzugestehen. In der Fähigkeit, sein Publikum zu erreichen, war Schostakowitsch dort jedoch kein Einzelfall. Auch noch die in den 1970er und 1980er Jahren im Westen bekannt gewordenen Komponistinnen und Komponisten der Breschnew-Zeit, vor allem Sofia Gubaidulina und Alfred Schnittke, konnten – bei aller grundsätzlicher Akzeptanz ihrer Musik auf den internationalen Podien der Avantgarde – dieses relativ enge Verhältnis mit ihrem Publikum fortführen, freilich mit anderen Mitteln. Dass solches gelang, verdankt sich zweifellos verschiedenen Faktoren; im Kern aber scheint die Verbindung von drei Umständen wesentlich. Die Voraussetzung bildete erstens eine bereits früh für das sowjetische Publikum bezeugte Fähigkeit, sich auf Konzert- und Operndarbietungen hingebungsvoll einzulassen – eine Fähigkeit, die Zeitgenossen auf die Neigung zurückführten, in der Musik ein Gegenbild zur Not des Alltags zu suchen. Zweitens bedeutete der obrigkeitliche Druck auf die Komponisten, dem begeisterungsfähigen Publikum tonsprachlich entgegenzukommen, zwar eine starke Gängelung, konnte aber nicht verhindern, dass einige Werke entstanden, die heute allgemein – und nicht nur im „Osten“ – als besonders wert- und ausdrucksvoll geschätzt werden. Drittens schließlich bewies die Uraufführung von Schostakowitschs Fünfter Sinfonie, dass das Publikum in den musikästhetischen Debatten eine eigene Stimme entwickeln konnte, die sich von der offiziell verbreiteten Doktrin unterschied. Von einem derart intensiven Wechselverhältnis konnte man in anderen Musikkulturen des 20. Jahrhunderts nur träumen. Die eingangs zitierten Worte Klemperers wonach „das Zusammenarbeiten von Künstlern und Publikum [...] glänzend“ sei, haben sich auch in den folgenden Jahrzehnten im Grunde bewahrheitet.

Es wäre indes falsch, die Sowjetunion oder auch nur Teile ihrer Gesellschaft, wie etwa das Musikpublikum, zu idealisieren. Ein Hauch von solcher Nostalgie liegt zweifellos in dem zitierten Aufsatz von Taruskin, der den Titel „When Serious Music Mattered“ („Als ernste Musik (noch) von Bedeutung war“) trägt. Darin

³³ Richard Taruskin: When Serious Music Mattered. On Shostakovich and Three Recent Books. In: Malcolm Hamrick Brown (Hg.): A Shostakovich Casebook. Bloomington 2004, S. 360–383, hier: S. 362f.

erscheint das sowjetische Musikleben, auch wenn der Autor das nicht beabsichtigt, beinahe als eine Art Utopie – als eine Insel der Seligen abseits der westlichen Kulturen, in denen der Bedeutungsverlust der „ernsten“ Musik heute vielleicht noch stärker droht als zu Franz Schrekers Zeiten. Zu fragen wäre, was sich in diesem Fall aus der Historie lernen ließe, denn nicht viel von dem, was das sowjetische Publikum und das Verhältnis der Komponisten zu ihm auszeichnete, ist auf die gegenwärtige europäische Musikkultur übertragbar. Trotzdem kann auch deren Analyse von dem Seitenblick auf die Sowjetunion profitieren, und sei es nur dadurch, dass dieser auf die historischen Ursprünge des Problems einer wachsenden Entfremdung zwischen zeitgenössischer akademischer Komposition und Publikum aufmerksam macht. Wenn es im Westen nach 1945 zu einem anhaltenden Bedeutungsverlust des Publikums als Widerpart der Komponisten kam, dann sind dafür nicht nur ästhetische Entwicklungen und Debatten entscheidend, sondern mindestens ebenso der politische Machtkampf im Zeichen des Kalten Krieges.

Abstract

Examines the functions associated with the concept of the “Soviet audience” in various discourses. Musico-aesthetic debates within the Soviet Union made reference to the audience when disapproval and censure of specific music had to be justified. The idealized conception of how Soviet audiences related to composers and their works suffered damage when audiences did not react in expected ways, namely when “unofficial” music was received positively or even enthusiastically. In western discourses, a different kind of idealization took place as visiting musicians from Germany regularly reported of the “sincerity”, “spontaneousness” and “devotion” of the Soviet audiences and stressed how favourably they compared to their counterparts at home. In the Cold War era, however, positive reactions to propaganda pieces were used to call the maturity of the Soviet public into question, and to assert a collective brainwashing by doctrine.

Boris Belge

Neue Musik als europäischer Erfahrungsraum

Die Rezeption zeitgenössischer Komposition in der Sowjetunion
und in Westeuropa (1953–1991)

Am 25. Dezember 1991 übergab Michail Gorbatschow die Amtsgeschäfte an Boris Jelzin. Auf dem Dach des Hauses des Ministerrats im Moskauer Kreml wurde die rote Flagge der Sowjetunion eingeholt und die weiß-blau-rote Flagge der Russischen Föderation gehisst. Der flächenmäßig größte Staat der Erde, eine von zwei Supermächten des 20. Jahrhunderts, hatte aufgehört zu existieren.¹ Mit dem Staatswesen selbst brach die kulturpolitisch motivierte Förderung der Künste durch die Partei zusammen. Das offizielle Theater- und Konzertleben kam nach 1991 weitgehend zum Erliegen und Komponisten und Interpreten sahen sich innerhalb weniger Monate den neuen Anforderungen und Ansprüchen kapitalistischer Kulturproduktion ausgesetzt. Die materiellen und kulturpolitischen Gewissheiten, die über Jahrzehnte bestanden hatten und die Grundpfeiler der sowjetischen musikalischen Welt waren, lösten sich schlagartig auf.² Der rasante ökonomische Verfall trieb Russland in den 1990er Jahren an den Rand des Ruins. Musik und Kunst gehörten zu den ersten Opfern des neoliberalen Raubtierkapitalismus, sodass 1999 Juri Cholopow, der Grandseigneur der russischen Musikwissenschaft, in einem Zeitschriftenaufsatz verzweifelt fragte: „Russlands Musik: Wo ist sie?“³ Vieles spricht für die Annahme, dass der Untergang der Sowjetunion das Ende der sowjetischen musikalischen Welt mit sich brachte.

Es bietet sich aber auch eine andere Interpretation an: Ihr zufolge hörte die sowjetische musikalische Welt nie auf zu existieren – sie nahm nur eine andere Gestalt an. Was vormals eine von den Themen und Problemen der europäischen

¹ Zum Untergang der Sowjetunion vgl. u. a. Dietmar Neutatz: *Träume und Alpträume. Eine Geschichte Russlands im 20. Jahrhundert*. München 2013, S. 498–557 und jüngst: Klaus Gestwa: *Von der Perestroika zur Katastroika. Michail Gorbatschow und der Zerfall des Sowjetimperiums* (Teil 1). In: *Einsichten und Perspektiven* (2016) 1, S. 22–33; ders.: *Von der Perestroika zur Katastroika. Michail Gorbatschow und der Zerfall des Sowjetimperiums. Teil 2: Die politische Selbstauflösung*. In: *Einsichten und Perspektiven* (2016) 2, S. 4–25.

² Valentina N. Cholopova: *Mirooščušenie rossijskich kompozitorov v postsovetskoe vremja*. In: *Meždunarodnyj žurnal prikladnych i fundamental'nych issledovanij* 20 (2011), S. 11–14.

³ Jurij Cholopov: *Muzyka Rossij. Meždu avant i retro*. In: A. S. Sokolov u. a. (Hg.): *Muzyka XX veka*. Moskovskij forum: *Materialy meždunarodnych naučnych konferencij*. Moskau 1999, S. 12–32, hier: S. 13 (Übersetzung durch den Verfasser).

Nachkriegszeit geprägte Musikszene in der Sowjetunion gewesen war, wurde nun eine musikalische Welt im globalen Wandel der 1990er Jahre. Viele berühmte sowjetische Komponisten wie Alfred Schnittke, Sofia Gubaidulina, Jelena Firsowa und Dmitri Smirnow emigrierten nach Westeuropa. Die Auswanderungswelle bedeutete sowohl im Leben zahlreicher Kulturschaffender als auch für das gesamte post-sowjetische Kulturleben einen tiefen Einschnitt. Cholopow beantwortete seine eingangs gestellte rhetorische Frage daher auch selbst: Russlands Musik war überall, nur nicht in Russland selbst zu finden. Die „postkommunistische Situation“⁴ im russischen Musikleben habe sich in etwa so dargestellt, als wären gleichzeitig „[Karlheinz] Stockhausen, [Wolfgang] Rihm, [György] Ligeti, [Helmut] Lachenmann und [Maurizio] Kagel“ aus Deutschland in die USA emigriert, so der Musikwissenschaftler.⁵ Die emigrierten Komponisten standen vor der Herausforderung, sich auf die Spielregeln der kapitalistischen Marktwirtschaft und des westlichen Kulturbetriebs einzulassen. Sie vertrauten auf Freunde und Unterstützer in ihrer neuen Heimat und knüpften eigene Netzwerke mit emigrierten Kollegen.

Die musikalische Welt in der Sowjetunion begann sich aber nicht erst 1991 transnationalem Austausch zu öffnen. Was in der Tauwetterperiode angefangen und sich in der ganzen Breschnew-Zeit fortgesetzt hatte, erlebte 1985 seinen ersten Höhepunkt: Viele Komponisten aus der Sowjetunion waren wie selbstverständlich Teil einer globalen musikalischen Welt geworden. Der Wegfall von Reisebeschränkungen erlaubte es Komponisten wie Edison Denissow (1929–1996), Alfred Schnittke (1934–1998) oder Sofia Gubaidulina (geboren 1931) an internationalen Festivals in Westeuropa teilzunehmen und sich längerfristig jenseits des Eisernen Vorhangs aufzuhalten.⁶ Um 1990 herum nahmen viele Komponisten das Angebot an, *composer in residence* in deutschen, englischen, französischen oder italienischen Kulturstädten zu werden, und arbeiteten dort an neuen Werken. Sie erhielten nun zahlreiche Preise und Stipendien westeuropäischer Kulturstiftungen und wurden zu geachteten Mitgliedern der internationalen Musik-Community.

Ob Komponisten die Jahre der Perestroika als Durch- oder als Zusammenbruch erlebten, hing wesentlich davon ab, in welcher Art und Weise sie sich im europäischen Erfahrungsraum „Neue Musik“ bewegt hatten, der in den letzten Jahrzehnten des Kalten Krieges Kontur und Gestalt angenommen hatte.⁷ Unter

⁴ Vgl. dazu Boris Groys: Die postkommunistische Situation, In: ders./Anne von der Heiden (Hg.): Zurück aus der Zukunft. Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus. Frankfurt a. M. 2005, S. 36–48.

⁵ Cholopov: Muzyka (wie Anm. 3), S. 13 (Übersetzung durch den Verfasser).

⁶ Die drei hier genannten Musiker sind allgemein als „Moskauer Troika“ bekannt und gelten als wichtigste Komponisten der auf Dmitri Schostakowitsch folgenden Generation.

⁷ „Neue Musik“ wird im Folgenden als stehender Begriff verwendet. Damit ist die durch den Theoretiker Theodor W. Adorno und durch die Komponisten Pierre Boulez, Luigi Nono und Karlheinz Stockhausen angestoßene Erneuerung der zeitgenössischen klassischen Musik gemeint, wie sie vor allem auf den Darmstädter Internationalen Ferienkursen und im Donaueschinger Musikfestival zur Aufführung gelangte. In der Folge grenzten sich verschiedene Strömungen in der klassischen Musik vom in Darmstadt und Donaueschingen propagierten Serialismus ab oder stell-

„Erfahrungsraum“ wird im Folgenden ein konkreter Ort (Ost- und Westeuropa) verstanden, an dem durch wiederholte kommunikative Praktiken und etablierte Diskurse für eine Anzahl von Akteuren handlungsleitende kulturelle Codes entstanden sind.⁸ Diese Praktiken und Diskurse sollen in diesem Beitrag näher untersucht werden. Sie bestimmten maßgeblich, in welche Richtung sich die Karriere der Komponisten nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion entwickeln sollte. Im Kern wird die Geschichte einer erfolgreichen Kommunikation erzählt:⁹ Die Musik ehemals sowjetischer Komponisten wie Alfred Schnittke setzte auch in den 1990er Jahren ihren Siegeszug auf westlichen Konzertpodien fort und genoss oft größere Popularität beim bürgerlichen Konzertpublikum als die avantgardistischen Experimente von Wolfgang Rihm, Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen.

Im Folgenden werden zwei Grundsteine für diesen Erfolg näher untersucht: Erstens die sinnstiftende Wirkung des kulturellen Kalten Krieges und zweitens die Entstehung europäischer Netzwerke in den 1970er und 1980er Jahren, in denen musikalische Ideen und Vorstellungen ausgetauscht wurden. Abschließend wird die Verwandlung einer europäisch geprägten Neuen-Musik-Szene der Nachkriegszeit in eine globale musikalische Postmoderne in den 1990er Jahren geschildert.

Sinn schaffen: Der Kalte Krieg und die musikalische Welt

Viele Komponisten in der Sowjetunion der 1970er Jahre nutzten den Kalten Krieg und die kulturelle Frontstellung zwischen kapitalistisch-liberalistischer Kunstauffassung auf der einen und sozialistisch-realistischer auf der anderen Seite, um sich in diesem Spannungsfeld zu positionieren. Die Schlagworte „Formalismus“, „Sozialistischer Realismus“ und „Humanismus“ dominierten auch in der Amtszeit Breschnews die Spalten der „Sovetskaja muzyka“ und wurden oft in Sitzungen des Komponistenverbandes verwendet. Sie zeugen von der Kontinuität kulturpolitischer Frontstellung, wie sie der *Cultural Cold War* vorgab, in dem kulturelle Meinungsführerschaft und Deutungshoheit als Zeichen der Überlegenheit des eigenen gesellschaftlichen Systems galten.¹⁰ Die Spitzen des Komponistenverbands,

ten sich in seine Nachfolge. Vgl. Richard Taruskin: *The Oxford History of Western Music. Music in the Late Twentieth Century*. Oxford/New York 2010, S. 1–55.

⁸ Der Begriff „Erfahrungsraum“ nimmt Bezug auf Reinhart Koselleck, wird hier jedoch geographisch-räumlich verstanden. Vgl. Reinhart Koselleck: *Erfahrungsraum und Erwartungshorizont. Zwei historische Kategorien*. In: ders.: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt a. M. 1989, S. 349–375.

⁹ Vgl. Sven Oliver Müller/Jürgen Osterhammel: *Geschichtswissenschaft und Musik*. In: GG 38 (2012) 1, S. 5–20; dies./Martin Rempe (Hg.): *Kommunikation im Musikleben. Harmonien und Dissonanzen im 20. Jahrhundert*. Göttingen 2015, darin insbes.: dies.: *Vergemeinschaftung, Pluralisierung, Fragmentierung. Kommunikationsprozesse im Musikleben des 20. Jahrhunderts*. In: ebd., S. 9–27.

¹⁰ David Cauter: *The Dancer Defects. The Struggle for Cultural Supremacy during the Cold War*. Oxford 2003; Christoph Flamm: *Das Problem sowjetische Musikgeschichte. Gedanken zu einer schwierigen Vergangenheitsbewältigung*. In: Robert Illiano/Massimiliano Sala (Hg.): *Music and*

allen voran Tichon Chrennikow, vergewisserten sich immer wieder, auf der richtigen Seite zu stehen. In der Sowjetunion werde, so war oft zu hören, das kulturelle Erbe des Westens gehegt und gepflegt, während Musik im Westen entweder der Dekadenz anheimgefallen oder kommerzialisiert worden sei: Popkultur und elitäre Avantgardekunst standen dieser Deutungsart zufolge für den unweigerlichen Niedergang der Hochkultur unter kapitalistischen Vorzeichen. Musik werde nur zur Zerstreuung oder zwecks Zurschaustellung gesellschaftlich-ökonomischer Macht genutzt. Im Gegensatz dazu stünde Musik in der Sowjetunion weiterhin im Dienste eines humanistischen Projekts, dessen Ziel es sei, die ästhetischen und moralischen Eigenschaften des *homo sovieticus* zu verbessern. Um dieses Ziel zu erreichen, wurden alle Komponisten in Reden und offiziellen Dokumenten auf die Doktrin des Sozialistischen Realismus eingeschworen. Diese verfolgte in ihren drei Säulen *partijnost* („Parteilichkeit“), *narodnost* („Volkstümlichkeit“) und *pravdivost* („Wirklichkeitstreue“) den Anspruch, parteiliche, verständliche und realistische Kunst zu schaffen.¹¹

Genauso einseitig wie das ihrer sowjetischen Kollegen sah das Bild aus, das sich westliche Journalisten, Wissenschaftler und Künstler von der musikalischen Welt der Sowjetunion machten. Ihre zentrale Unterscheidung war die zwischen Freiheit und Unfreiheit. Der Sozialistische Realismus galt ihnen als Inbegriff einer schädlichen Politisierung und Einhegung der Kunst, die den totalitären Charakter des sowjetischen Gesellschaftsmodells nur bestätige. Im Gegensatz dazu stehe die im Westen gepflegte Autonomie der Künste. Aus dieser Betrachtungsweise folgte, dass Komponisten in der Sowjetunion entweder Mitläufer oder Dissidenten sein mussten. Waren dann noch wie bei Dmitri Schostakowitsch aggressive Kampagnen gegen einzelne Künstler in der „Prawda“ zu verzeichnen, weckten die Werke dieser „verfemten“ Komponisten das volle Interesse.¹²

Den Unterschied zwischen sozialistisch-humanistischem und kapitalistisch-libertärem Kunstverständnis nahmen sowjetische Komponisten in der Breschnew-Zeit zwar wahr, für ihr eigenes kompositorisches Schaffen hatte er aber nur eine untergeordnete Bedeutung – zu sehr befanden sie sich mitten in den ästhetischen Problemen der Neuen Musik.¹³ Das Spannungsfeld unterschiedlicher Kunstver-

Dictatorship in Europe and Latin America. Turnhout 2009, S. 383–402. Prominente Erwähnungen des Begriffs „Sozialistischer Realismus“ bei B. Jarustovskij: Po pravu buduščego. In: SM (1963) 10; S. Balasanjan: Muzyka Rossii segodnja. In: SM (1968) 7; T. Chrennikov: Bolšoj i slavnij put'. In: SM (1969) 2; A. Farbštein: K ponjatiju muzykal'nogo realizma. In: SM (1969) 5; D. Kabalevskij: Kompozitorskoe obrazovanie i sovremennaja muzyka. In: SM (1972) 1.

¹¹ Klaus Mehner: Sozialistischer Realismus. In: MGG 8. Kassel 1998, Sp. 1617–1623.

¹² Fred K. Prieberg: Musik in der Sowjetunion. Köln 1965; Ernst Kuhn u. a.: „Volksfeind Dmitri Schostakowitsch“. Eine Dokumentation der öffentlichen Angriffe gegen den Komponisten in der ehemaligen Sowjetunion. Berlin 1997; kritisch: Levon Hakobian: The Reception of Soviet Music in the West. A History of Sympathy and Misunderstandings. In: Muzikologija. Musicology 11 (2012), S. 125–137.

¹³ Im Kern ging es in den 1970er Jahren um die Frage, wie musikalische Innovation und Fortschritt im poststrukturalistischen Zeitalter aussehen sollten. Schnittke, Denissow und Gubaidulina fanden in kreativer Aneignung, Spiritualität und polystilistischen Zitattechniken Lösungen für

ständnisse entfaltete seine eigentliche Bedeutung erst in der Rezeption. Sie versah die Musik Edison Denissows, Alfred Schnittkes und Sofia Gubaidulinas mit Sinn und Bedeutung. Für westliche Beobachter standen vor allem diese drei Komponisten für das Gegenmodell zum „offiziellen“ Musikleben, für aufregend neue Klänge und für unkorrupte Kunst. Die „verbotenen Früchte“ weckten das Interesse westlicher Konzertveranstalter wie Verleger und lieferten ihnen moralische Argumente, jene und nicht die Musik Tichon Chrennikows, Dmitri Kabalewskis oder anderer zu fördern.

Der Kalte Krieg trennte in dieser Hinsicht die musikalischen Welten des Westens und des Ostens. Diese Trennung hatte einen produktiven Effekt: Sie versah kompositorisches Schaffen in der Sowjetunion aus westlicher Perspektive mit außermusikalischem Sinn. Musik war so nicht mehr nur eine Ansammlung von Klängen, sondern ein gesellschaftliches und politisches Statement.

Musik machen: Künstlerkontakte und Austausch

Für Musiker war die Frontstellung des Kalten Krieges kein Hindernis, sondern ein Karrieresprungbrett: Weil sowjetische Kulturfunktionäre den Wettbewerb um die besten Köpfe unbedingt austragen und gewinnen wollten, errichteten sie mit dem Moskauer Tschaikowsky-Wettbewerb eine der prestigeträchtigsten Arenen, in der zuvor hochprofessionell ausgebildete Musiker das Ansehen der Sowjetunion mehren sollten.¹⁴ Für Instrumentalisten, die bis heute ihr Renommee aus dem Gewinn von Wettbewerben generieren, bot der Kalte Krieg also eine entscheidende Handlungsressource, die ihrem Tun eine gesellschaftspolitische Bedeutung verlieh. Dies galt nicht nur für Musiker, sondern auch für Komponisten: Sie hatten mit dem von der Kulturpolitik an sie herangetragenen Anspruch zu leben, ihre Musik stünde im Dienst der Kulturpropaganda und verkünde die intellektuelle Überlegenheit der Sowjetmacht. So war dies auch bei Alfred Schnittke, Edison Denissow und Sofia Gubaidulina.¹⁵ Einerseits nahmen sie die staatlichen Direktiven als signifikante Einengung ihrer Handlungsräume wahr, andererseits profitierten sie erheblich von dem neu errichteten beziehungsweise aufgewerteten internationalen Austausch.

Bereits in den 1950er Jahren konnten Studenten und Dozenten des Moskauer Konservatoriums die Hohepriester der Neuen Musik in Moskau erleben: Pierre Boulez besuchte mit dem BBC-Orchester die sowjetische Hauptstadt, Luigi Nono kam 1961 als Mitglied der Kommunistischen Partei Italiens. Großen Eindruck

dieses Problem. Vgl. Dorothea Redepenning: *Geschichte der russischen und sowjetischen Musik*. Band 2: Das 20. Jahrhundert. Laaber 2008, S. 683–734.

¹⁴ Vgl. Kiril Tomoff: *Virtuosi Abroad. Soviet Music and Imperial Competition during the Early Cold War*. Ithaca 2015, S. 91; Cauter: *Dancer* (wie Anm. 10), S. 379–415.

¹⁵ Zu Alfred Schnittkes Oratorium „Nagasaki“ und der Rezeptionsgeschichte in Japan vgl. Peter Schmelz: *Alfred Schnittke's Nagasaki. Soviet Nuclear Culture, Radio Moscow, and the Global Cold War*. In: *JAMS* 62 (2009) 2, S. 413–474.

machte auch der Besuch Igor Strawinskys, des an das Exil verlorenen Sohnes. Sie alle führten den Moskauer Komponisten ihre Provinzialität vor Augen und ermunterten eine Reihe jüngerer Tonsetzer, nun rasch Anschluss zur musikalischen Moderne zu suchen. In der Folge komponierte Andrei Wolkonski das erste dodekaphone Werk in der Sowjetunion seit den 1930er Jahren, nur wenig später stellte Denissow mit seinem Gesangszyklus „Die Sonne der Inkas“ das erste seriell komponierte Werk der Sowjetunion vor.¹⁶ Kurz: In den 1950er und frühen 1960er Jahren erlebte die sowjetische Musikwelt eine nachholende Modernisierung „von unten“.¹⁷ Das Vehikel dafür war der internationale Austausch über den Eisernen Vorhang hinweg. Komponisten wie Interpreten gewöhnten sich in der Zeit des „Tauwetters“ daran, dass sie vonseiten des Staates zu diesem Austausch ermutigt wurden. In jenen Jahren entstand so ein gefühltes Künstlergrundrecht, das gerade für jüngere Komponisten, die die Stalin-Zeit nicht selbst erlebt hatten, essenziell wurde: Sie empfanden es als Pflicht der Kulturpolitik, ihnen den Kontakt und Austausch mit ihren westlichen Kollegen zu ermöglichen.

Für die offiziellen Institutionen der Musikwelt erwies sich der transnationale kulturelle Austausch als zweischneidiges Schwert: Er wurde einerseits gesucht, andererseits aber gefürchtet. Gewollt war er, wenn dadurch die herausgehobene Stellung und die kulturelle Überlegenheit der Sowjetmacht in der Art und Weise deutlich wurde, wie es sich das Regime vorstellte. Gleichzeitig vermochte eine noch so rigide Kontrolle des kulturellen Sektors nicht, unbeabsichtigte Nebenfolgen des internationalen Austauschs zu vermeiden.

Ein Beispiel dafür war die Teilnahme der Sowjetunion am Festival Warschauer Herbst, das sich der Gegenwartsmusik widmete. Beginnend im Jahr 1956 trafen sich in der polnischen Hauptstadt einmal jährlich Komponisten und Musikwissenschaftler aus Ost und West. Die gesamte Szene der Neuen Musik reiste an. Der Warschauer Herbst stellte einen „Mikrokosmos“ der Gegenwartsmusik im Ostblock dar, der Konjunkturen in der spätsozialistischen Kulturpolitik wie auch Entwicklungen in der Musikästhetik aufzeigte.¹⁸ In Warschau erklangen auf ein und demselben Festival Werke, die „auf beiden Seiten des Eisernen Vorhangs als antagonistisch konstruiert“ werden konnten, hier aber miteinander in Bezug gesetzt wurden.¹⁹ Die Gleichzeitigkeit unterschiedlichster Grade von musikalischer Konformität beziehungsweise Nichtanpassung machte aus dem Kulturfestival ein häufig umstrittenes politisches Ereignis. Gerade sowjetische Kulturfunktionäre

¹⁶ „Dodekaphonie“ bezeichnet die unter anderem durch die sogenannte Zweite Wiener Schule um Arnold Schönberg entwickelte Kompositionstechnik, in der alle Halbtöne einer Oktave gleichberechtigt und in fester Reihenfolge verwendet werden. „Serialismus“ erweitert das Reihenprinzip, das der Zwölftontechnik in Bezug auf die Tonhöhe zugrunde liegt, um weitere Parameter wie Tondauer, Lautstärke et cetera.

¹⁷ Tamara Levaja (Hg.): *Istorija otečestvennoj muzyki vtoroj poloviny XX veka*. St. Petersburg 2005, S. 13–39.

¹⁸ Lisa Marie Jakelski, *The Changing Seasons of the Warsaw Autumn. Contemporary Music in Poland 1960–1990*. [Diss.] Berkeley 2009, S. VI.

¹⁹ Ebd., S. X (Übersetzung durch den Verfasser).

wachten mit Argusaugen darüber, wer von offizieller Seite aus in die Volksrepublik Polen geschickt wurde, um die Sowjetunion zu vertreten. Sie drängten darauf, dass Werke von Tichon Chrennikow, Dmitri Kabalewski oder Andrei Eschpai gespielt wurden – Komponisten, die sich nicht nur durch eine Skepsis gegenüber allzu avantgardistischen Experimenten auszeichneten, sondern die auch Rang und Namen im Komponistenverband hatten. Gleichzeitig nahmen sie das Interesse polnischer und westlicher Kollegen an vermeintlich inoffiziellen Komponisten wie denen der „Moskauer Troika“ zur Kenntnis. So wurde der Warschauer Herbst zu einem gesamteuropäischen Begegnungs- und Erfahrungsraum, in dem „offizielle“ und „nicht offizielle“, etablierte und aufstrebende Komponisten zueinander fanden oder sich voneinander abgrenzten.

Alfred Schnittke reiste 1967 erstmals zum Warschauer Herbst. Er wurde begleitet von vielen jüngeren Kollegen, die ihn als einen der bedeutendsten Komponisten der damaligen Zeit wahrnahmen.²⁰ In Warschau erklang sein „Dialog“ für Cello und Ensemble.²¹ Die erste Aufführung eines Werks von Schnittke auf dem Warschauer Herbst hatte bereits im Jahr 1965 stattgefunden.²² Der Komponist war in Polen bekannt und seine persönliche Anreise im Jahr 1967 wurde mit Spannung erwartet. Allerdings war schon absehbar, dass sich Schnittkes Ansehen und seine Stellung in der musikalischen Welt verschlechtern sollten. Angesichts des fünfzigjährigen Jubiläums der Oktoberrevolution widmete sich 1967 das Festival in besonderer Weise den Komponisten aus der Sowjetunion. Die wichtigste polnische Musikzeitschrift, „Ruch Muzyczny“, publizierte daher in diesem Jahr besonders viele Komponistenporträts aus dem Land des Großen Bruders. Hier machte Juri Korew, der Chefredakteur der „Sovetskaja muzyka“, deutlich, Schnittke habe im Vergleich zu seinen früheren Werken „bisher eher mehr verloren, als gefunden“.²³ Damit begab sich Korew in den Duktus des enttäuschten Ziehvaters, der mit dem Fortgang der künstlerischen Entwicklung seines Schützlings unzufrieden war. Ein Jahr später reiste Schnittke erneut zum Warschauer Herbst, ohne dass ein Werk von ihm aufgeführt worden wäre. In der Folgezeit hatte er immer wieder Probleme, eine Ausreisegenehmigung zu erhalten, allerdings tat dies weiteren Aufführungen seiner Werke auf dem Warschauer Herbst keinen Abbruch.²⁴ Trotz aller Schwierigkeiten waren die Aufführungen auf dem Musikfestival in der polnischen Hauptstadt für Schnittke eine entscheidende Handlungsressource, durch die er sich international bekannt machen konnte.

²⁰ Interview des Autors mit Tatjana Frumkis im Dezember 2013.

²¹ Alexander Ivashkin: Alfred Schnittke. London 1996, S. 94f.

²² Bogumila Mika: Anwesend – abwesend. Zur Rezeption der Musik Alfred Schnittkes in Polen. In: Amrei Flechsig/Christian Storch (Hg.): Alfred Schnittke. Analyse, Interpretation, Rezeption. Hildesheim/Zürich 2010, S. 51–70, hier: S. 51.

²³ Jurij Korew: Młodzi Kraju Rad. In: Ruch Muzyczny 20 (1967), S. 7, zitiert nach Mika: Anwesend (wie Anm. 22), S. 54.

²⁴ Ausführlich und mit Zusammenfassungen der Musikkritiken dargestellt in Mika: Anwesend (wie Anm. 22), S. 56–67.

In noch viel höherem Maße trifft diese Aussage auf Edison Denissow zu. Schon lange vor seinen Kollegen war der Komponist ein Mitglied der internationalen musikalischen Community; seine Werke erklangen nicht nur im Ostblock, sondern seit den frühen 1960er Jahren auch im Westen. Bereits 1964 war sein „Konzert für Flöte, Oboe, Klavier und Schlagzeug“ auf dem Warschauer Herbst zu hören gewesen, seit 1968 wurde der größere Teil seines Œuvres in den Hauptstädten des Westens aufgeführt.²⁵ „Werke, die zuerst in Moskau oder Leningrad erklangen, wurden bald im Westen nachgespielt; was im Westen im Druck erschienen war, wurde in der Sowjetunion nachgedruckt.“²⁶ Trotz aller Blockaden und Schwierigkeiten, die Denissow in der Sowjetunion erleben musste, war er in den 1970er Jahren ein geachtetes Mitglied der internationalen Musikszene und seine Werke wurden von einflussreichen Interpreten wie dem Oboisten Heinz Holliger und dessen Frau Ursula (Harfe) oder dem Flötisten Aurèle Nicolet uraufgeführt. Sie hatten sich als Interpreten von Werken des Barocks und der Klassik einen Namen gemacht und nutzten nun ihr Renommee, um wenig bekannte zeitgenössische Komponisten zu Gehör zu bringen.

Letztlich ist der Warschauer Herbst ein Beleg dafür, dass die Geschichte der Musik und insbesondere die der zeitgenössischen Musik in den Jahren des Kalten Krieges im Rahmen einer europäischen Interaktionsgeschichte erzählt werden muss. Der Eiserner Vorhang trennte zwar zwei musikalische Welten, diese nahmen sich aber gegenseitig wahr und waren permanent aufeinander bezogen. Das Feld, auf dem über Musik gestritten wurde, war nicht nur ästhetisch beschaffen, sondern auch durch die Frontlinien des Kalten Krieges umgrenzt. In Warschau trafen sich westliche Avantgardisten mit osteuropäischen Komponisten wie Tichon Chrennikow und Alfred Schnittke, um über den Stand der Neuen Musik zu diskutieren und Ideen auszutauschen.

Ein europäischer Raum Neuer Musik: Die späte Rezeption John Cages

John Cage gilt mit einigem Recht als einer der wichtigsten amerikanischen Künstler des 20. Jahrhunderts. Der Komponist entwarf eine durch Stille und Zufall geprägte Klangsprache, die als radikaler Gegenentwurf zum konsequent durchdachten Serialismus der Darmstädter Schule verstanden werden kann. Sein berühmtes Werk „4'33““ für Klavier beispielsweise besteht aus einer einzigen Spielpause, der Pianist lässt keinen Ton erklingen. Dieser radikal konstruktivistische Ansatz, der deutlich machte, wie wichtig das Publikum für die musikalische Aufführung ist, war nur eine der Herausforderungen, vor die Cage seine Kollegen und seine Zuhörer stellte. Auch die Happening-Kultur, die Bedeutung von Improvisation und

²⁵ Eine ausführliche Tabelle ist zu finden bei: Dorothea Redepenning: Geschichte (wie Anm. 13), S. 658.

²⁶ Ebd.

die Spontaneität in Cages Werk rüttelten an hergebrachten Grundsätzen klassischer Musik als notierter und reproduzierbarer Musik.²⁷

Bis zu seinem ersten Besuch 1988 war die Rezeption des eigenwilligen amerikanischen Komponisten in der Sowjetunion nur eine indirekte, oftmals verschlungene Rekonstruktion seiner ästhetischen Vorstellungen gewesen. Ironischerweise eignete sich vor allem ein offiziöses Werk, das in nahezu jeder spezialisierten Bibliothek allgemein zugänglich war, für einen ersten Überblick: Grigori Schneersons Polemik „Über lebendige und tote Musik“ war als Pamphlet gegen die vermeintlichen Exzesse avantgardistischer Musik im Westen verfasst worden, beschäftigte sich aber ausführlich und mit viel wissenschaftlichem Sachverstand mit den Kompositionspraktiken der verfemten Komponisten. Ohne Mühe konnten sowjetische Musiker so Cages Techniken des präparierten Klaviers und seine aleatorischen Spielarten nachvollziehen.²⁸ 1976 hatte sich der Staatsverlag *Muzyka* entschieden, die Monografie des Tschechen Ctirad Kohoutek „Novodobé skladebné smery v hudbe, Technika kompozicii v muzyke XX veka“ („Techniken der Komposition in der Musik des 20. Jahrhunderts“) zu publizieren. Der Leser fand hier lange Passagen über Cages Wirken im Bereich der Aleatorik und der elektronischen Komposition. Über die Umwege offizieller Avantgardekritik und der Zirkulation von Fachwissen innerhalb des Ostblocks, die ein tschechisches Buch ins Russische übertragen ließ, fanden Komponisten in der Sowjetunion Zugang zu den theoretischen Grundlagen des kompositorischen Wirkens John Cages. Praktisch setzte vor allem das um den Schlagzeuger Mark Pekarski gebildete Ensemble manche Anregungen des amerikanischen Komponisten in die Tat um.²⁹

John Cage wurde in der Sowjetunion also zur Kenntnis genommen, aber nicht mit der gleichen Intensität wie dies für westeuropäische Komponisten galt. Der Erfahrungsraum, in dem sich Edison Denisow, Alfred Schnittke und Sofia Gubaidulina bewegten, war ein vorwiegend europäischer. Wie selbstverständlich interagierten sowjetische Komponisten mit deutschen oder französischen Verlagen und pflegten einen intensiven Austausch mit westlichen Kollegen, aber auch Journalisten wie Detlef Gojowy.³⁰ Schnittke und Gubaidulina beherrschten beide die deutsche Sprache, Denisow sprach Französisch. Die Fremdsprachenkenntnisse erleichterten den Austausch über den Eisernen Vorhang hinweg, wenn auch nur innerhalb von Europa. Die Stunde von John Cage hingegen sollte in der Sowjetunion erst kurz vor deren Ende schlagen.

²⁷ Aus der reichhaltigen Literatur zu John Cage vgl. Kyle Gann: *No Such Thing as Silence*. New Haven 2010; James Pritchett: *The Music of John Cage*. Cambridge 1993; David Nicholls: *John Cage*. Champaign 2007. Außerdem sei verwiesen auf John Cages eigene, gedruckte Vorlesungen: *John Cage: Silence. Lectures and Writings*. Middletown 1961.

²⁸ William Quillen: *After The End. New Music in Russia from Perestroika to the Present*. [Diss.] Berkeley 2010, S. 30–33. Quillen zitiert ausführlich aus den Erinnerungen des russischen Komponisten Viktor Ekimowski.

²⁹ Quillen: *End* (wie Anm. 28), S. 14.

³⁰ Dokumentiert im reichhaltigen Privatarchiv, das sich an der Universität Oldenburg befindet.

Fazit und Ausblick: Globalisierte musikalische Welt

1988 war es soweit: John Cage besuchte erstmals die Sowjetunion, begleitet von der Musikwissenschaftlerin Laurel Fay. Sie hatte schon in den Jahren zuvor in intensivem Austausch mit der sowjetischen Musikwelt gestanden und nutzte nun ihre Erfahrungen, um Cage in Kontakt mit einer Reihe sowjetischer Komponisten zu bringen – darunter Sofia Gubaidulina, die schon lange auf dieses Kennenlernen gewartet hatten. Am 21. März 1988 führten die Solisten des Bolschoi-Ensembles unter der Leitung von Alexander Iwaschkin ein Konzert mit Werken John Cages auf.³¹ Ihm schlug nicht nur Begeisterung entgegen. Der Komponist Boris Tischtchenko, Professor am Leningrader Konservatorium und der schostakowitschischen Musiksprache verpflichtet, versuchte Erzählungen zufolge sogar, ein Werk durch frühzeitigen Applaus in der Mitte des Stückes zum Abbruch zu bringen.³² Letztlich geriet Cages Aufenthalt in der Sowjetunion aber zu einem Erfolg, der gerade jüngeren Komponisten eigene Wege aufzeigte.

Mit dem Ende der sowjetischen musikalischen Welt begann auch das Ende des Erfahrungsraums „Neue Musik“ in Europa. Mitte der 1980er Jahre setzte ein tiefgreifender Wandel ein, der die Musikwelt innerhalb weniger Jahre globalisierte.³³ 1986 fand in Boston ein Musikfestival statt, auf dem zeitgenössische Komponisten aus dem Ostblock auftraten. Mit dem Zusammenbruch der Sowjetunion 1990/1991 setzte eine große Emigrationswelle ein, deren Ausläufer bis in die USA und nach Neuseeland reichten. Die Musik von Komponisten aus der ehemaligen Sowjetunion war nun überall zu finden. Im Bereich der Neuen Musik hatte sich das Schwergewicht verlagert: Den Massenmarkt bedienten nun Spielarten der Minimal Music³⁴ angloamerikanischer Provenienz. Der Serialismus hatte sich seit den 1970er Jahren verbraucht und passte nicht mehr so recht zum poststrukturalistischen Zeitgeist. Stattdessen galten reduktionistische, mit Zufallstechniken arbeitende und improvisatorische Kompositionen als eine angemessenere Vertonung der sich verflüssigenden Gegenwart.³⁵ In der ehemaligen Sowjetunion wirkte der

³¹ Alexander Ivashkin: John Cage in Soviet Russia. In: *Tempo* 67 (2013), S. 1–10.

³² Alles bei Quillen: End (wie Anm. 28), S. 30–33.

³³ Das galt freilich nicht nur für die musikalische Welt in der Sowjetunion, sondern auch allgemein für die klassische Musik, in der in den 1980er Jahren viele Prozesse endeten, die in der europäischen Nachkriegsperiode begonnen hatten. Mit dem Anbruch des Zeitalters der Compact Disc, den Folgen der neoliberalen Wirtschaftspolitik und einem allgemein nachlassenden Interesse an klassischer Musik musste diese in den 1990er Jahren einen empfindlichen Rückgang ihrer gesellschaftlichen Bedeutung erfahren. Vgl. Kent Nagano: *Erwarten Sie Wunder. Berlin* 2014, S. 59–91; und das pessimistische Nachwort von Sven Oliver Müller: *Das Publikum macht die Musik. Musikleben in Berlin, London und Wien im 19. Jahrhundert*. Göttingen 2014, S. 373–384.

³⁴ Unter „Minimal Music“ wird eine Reihe von Musikstilen verstanden, die sich alle durch Reduktion auf einfache Formen auszeichnen, die häufig repetitiv interpretiert werden. Bekannteste Vertreter sind Steve Reich und Michael Nyman.

³⁵ Von einer „flüchtigen“ Moderne sprechen Anselm Doering-Manteuffel/Lutz Raphael: *Nach dem Boom. Perspektiven auf die Zeitgeschichte seit 1970*. Göttingen 2012, S. 68.

musikalische „shock of the global“³⁶ sogar so stark, dass Wladimir Martynow Mitte der 1990er Jahre das „Ende der Komponisten“ ausrief und damit einen radikal postmodernen Gedanken formulierte.

Eine Postmoderne hatte in der Sowjetunion bis zum Beginn der Perestroika-Jahre nicht stattgefunden. Der Bezugsrahmen für musikalische Innovation war ein anderer, nicht nur im Hinblick auf die ästhetische Moderne,³⁷ sondern auch in räumlicher Hinsicht: Schnittke, Denissow und Gubaidulina hatten am Erfahrungsraum „Neue Musik“ teilgenommen, der ein explizit europäisches Nachkriegsprojekt war. Die 1960er und 1970er Jahre waren durch eine langsame, aber kontinuierliche Annäherung und Eingliederung in diesem Raum geprägt gewesen, wie sie vor allem durch internationale Kontakte und Treffen zustande gekommen waren. Erst seit den 1980er Jahren und speziell seit 1985 hatte der „shock of the global“ die Sowjetunion und damit auch die musikalische Welt mit voller Vehemenz getroffen. Der nun einsetzende künstlerische Pessimismus, der sich durch den Gebrauch von Ironie, Satire, Groteske und durch neue Einfachheit auszeichnete, markierte den Anfang vom Ende der sowjetischen Musikwelt.³⁸

Das Komponieren und Aufführen „ernster Musik“ war in der Sowjetunion nie ein rein ästhetisches Vergnügen gewesen. Abseits der ideologischen Anforderungen werden in der Vermessung des Erfahrungsraums „Neue Musik“ zwei wesentliche Erkenntnisse deutlich, die einer sozial- und kulturgeschichtlichen Musikforschung wichtige Impulse verleihen könnten: So stiftete Musikmachen *erstens* in besonderer Form Gemeinschaft. Ernste, zeitgenössische Musik war eine der viel beschriebenen Nischen der Breschnew-Zeit, in denen sich abseits der großen politischen Konjunkturen hochspezialisiertes Wissen und ausdifferenzierte Praktiken entfalten konnten.³⁹ Impulse und Denkanstöße entstanden dabei oft im transnationalen Austausch, der zahlenmäßig kleine Communities in Ost und West miteinander verband. *Zweitens* schuf genau dieser transnationale Austausch einen sich stetig vergrößernden Erfahrungsraum, in dem „Musik“ schließlich in den 1990er Jahren in Russland ganz neu definiert werden sollte: Sie war nun ein Segment des postmodernen Zeitgeistes, in dem die Autorschaft des Komponisten geleugnet und die Idee musikalischen Fortschritts gänzlich aufgegeben werden konnte.⁴⁰

³⁶ Niall Ferguson (Hg.): *The Shock of the Global. The 1970s in Perspective*. Cambridge, MA/London 2010.

³⁷ Dorothea Redepenning: *Postmoderne Tendenzen in der sowjetischen Musik*. In: Stefan Weiss/Amrei Flechsig (Hg.): *Postmoderne hinter dem Eisernen Vorhang. Werk und Rezeption Alfred Schnittkes im Kontext ost- und mitteleuropäischer Musikdiskurse*. Hildesheim/Zürich 2013, S. 35–49, insbes. S. 45–49.

³⁸ Amrei Flechsig: *Requiem auf die Sowjetunion. Alfred Schnittkes Leben mit einem Idioten*. In: *Osteuropa* 59 (2009) 4, S. 109–119.

³⁹ Susanne Schattenberg: *Von Chruščev zu Gorbačev. Die Sowjetunion zwischen Reform und Zusammenbruch*. In: *NPL* 55 (2010) 2, S. 255–284, hier: S. 284.

⁴⁰ Svetlana Savenko: *Freiheiten des Klangs. Zur Lage der Neuen Musik in Russland*. In: *Osteuropa* 59 (2009) 4, S. 93–109.

Abstract

When the Soviet Union collapsed, former Soviet composers were confronted with a multifaceted global musical culture that forced them to adapt to new patterns. Some composers, however, were more successful than others. They had already participated in an aesthetic process that redefined serious music after the Second World War. The so-called “Neue Musik” (*New Music*), an avant-garde movement led by composers like Pierre Boulez and Karl-Heinz Stockhausen, was also taken note of in the Soviet Union. Alfred Schnittke, Edison Denissof, and Sofia Gubaidulina grappled with new possibilities and demands imposed by their western colleagues. Transnational communication and exchange fueled the development of a specific European cultural experience shared on both sides of the Iron Curtain, with both East and West Europeans mutually shifting to a more global perspective during the 1980s when US-American-based conceptions of modern music influenced serious music. This contribution examines the transformation of a European musical culture into a global one with a specific focus on Soviet composers who dealt with political restrictions, their own demands for aesthetic autonomy, and Western (mis-)conceptions of their life and work.

Alternativkultur – das Beispiel Jazz

Michel Abeßer

Stümperei kultivieren – Sowjetischer Jazz und musikalische Schattenwirtschaft nach 1953

„Als Mitglied unserer Sektion darfst du erst recht nicht ein schlechtes Vorbild für die Menschen sein. Wir sollten auf die kategorischste Art und Weise für Schönheit und Wahrheit in der Musik, für die Reinheit der Sprache und die Kultur des Verhaltens kämpfen.“¹ In dieser Forderung des Jazzschlagzeugers Leonid Orlow vom Herbst 1960 erschien die *Birscha* („Börse“), jener inoffizielle Treffpunkt von sowjetischen Unterhaltungsmusikern und Konzertorganisatoren, in einem gänzlich anderen Licht als in Memoiren und Erinnerungen der sowjetischen Jazzmusiker der noch jungen Sektion „Jazz“ des Moskauer Jugendklubs. Orlow zeichnete ein negatives Bild derjenigen, die sich zur *Birscha* versammelten. Seiner Ansicht nach verhielten sie sich nicht wie Musiker, die eigentlich „Träger der besten Teile menschlicher Natur“ zu sein hätten: „Alle sprechen unvertretbares *mat* [russische nicht-normative Fluchsprache; Anmerkung des Verfassers], schmeißen Zigarettenstummel um sich, verbreiten zynische Witze und spucken saftig vor die eigenen Füße [...] ohne Rücksicht auf andere.“² Die *Birscha* als Teil der musikalischen Schattenwirtschaft erscheint in dieser Aussage als Antipode zum moralischen Kodex des Kommunismus und nicht als ein öffentlicher Ort des musikalischen Engagements, Austauschs und Humors, an dem sich eine Subkultur sozialisierte. Orlow nutzte die *Birscha* in der zitierten Passage als Kontrastfolie, um von seinen Mitstreitern Vorbildlichkeit in Bezug auf „Disziplin, Bewusstsein, Musik und Kultur“ einzufordern, ohne welche es seiner Ansicht nach keine erfolgreiche Arbeit der Jazzsektion geben könne.

Mit seiner Bewertung der *Birscha* stellte Orlow gegenüber der örtlichen *Komsomol*-Organisation unter Beweis, dass er sich ideologisch konform verhielt. Gleichzeitig war sein Urteil aber auch ein ernst gemeinter Aufruf an die 43 Moskauer Musiker, Organisatoren und Referenten des Moskauer Jazzklubs, vorbildhaft zu agieren. Orlows Text verweist somit auf die veränderten organisatorischen und ideologischen Umstände, unter denen sich ab Ende der 1950er Jahre die Jazz-enthusiasten in Gruppen trafen und ihr Projekt eines sowjetischen Jazz entwickelten. Einige von ihnen waren als Jazzsektion einem städtischen Jugendklub

¹ Leonid Orlow: Bemerkungen. In: Wandzeitung der Jazzsektion „Muzyka dlja vsech“, 28. 10. 1960, PA Aleksej Batašev (Übersetzung durch den Verfasser).

² Ebd.

untergeordnet, deren Mitglieder Gebühren zahlten und nach einer festgelegten Satzung Versammlungen und Wahlen abhielten. Dort spielten kleine Ensembles vor sitzendem Publikum Jazz, der zum Diskutieren, nicht aber zum Tanzen anregte. Zum besseren Verständnis der Musik verhalfen Lektüre und Vorträge, die ein Kreis von Referenten organisiert hatte. Jazz wurde hier zu einem Bestandteil der sowjetischen Hochkultur stilisiert.

Thema dieses Beitrags sind die in diesen Prozess eingeflossenen Erfahrungen, die die Akteure zuvor – ohne das institutionelle Dach des *Komsomol* oder des Komponistenverbands – in der musikalischen Schattenwirtschaft der *Birscha* und bei den zahllosen Tanzabenden gesammelt hatten. Im Weiteren wird danach gefragt, welche Bedeutung die Praxis der musikalischen Schattenwirtschaft als biografischer Etappe für die Entwicklung und für den kulturellen Erfahrungsschatz der angehenden sowjetischen Jazzmusiker und -organisatoren hatte. Um das entstehende Milieu von Jazzenthusiasten in seiner weiteren Entwicklung zu verstehen, lohnt es, nach der Prägekraft der *Birscha* für die individuelle und gemeinschaftliche Identität zu fragen. Der Aufsatz untersucht daher Strategien, mit denen diese Gruppe von Musikern unterschiedlicher Generationen mit der Erfahrung kultureller Randständigkeit und politischer Marginalisierung umging. Die Erfahrung der Tanzabende prägte dabei nicht nur das ambivalente Urteil der Bevölkerung über *Dschas*, sondern auch das Urteil der Musiker über das sowjetische Massenpublikum und seine kulturellen Präferenzen. Erst aus dieser Erfahrung heraus lässt sich das elitärere Jazzverständnis dieses Milieus in den 1960er Jahren erklären.

Jazz nach Stalin

Dschas erlebte in der Sowjetunion nach 1953 als Form populärer Unterhaltungsmusik ein Revival.³ Trotz politischer Widerstände kam es zu einer Neuaushandlung von Inhalten und Formen der Jazzmusik und – verstärkt durch die kulturelle Öffnung des Landes – zu einer kritischen Auseinandersetzung mit der eigenen Jazztradition der 1930er und 1940er Jahre.⁴ Die auf Kosteneffizienz setzende Neustrukturierung des staatlichen Konzertwesens führte zu einem Aufschwung der Jazzorchester. Ungeachtet aller weiterhin geäußerten ideologischen Vorbehalte, griffen die Konzertorganisationen auf diese zurück, nicht zuletzt da sie im Vergleich zu Sinfonieorchestern geringere Kosten verursachten und höhere Gewinne generierten. Das 1956 gegründete Oleg-Lundstrem-Orchester in Moskau und das Weinstein-Orchester in Leningrad sind die prominentesten Beispiele für diese

³ Vgl. Frederick Starr: *Red and Hot. The Fate of Jazz in the Soviet Union. 1917–1980.* New York 1983.

⁴ Vgl. David Caute: *The Dancer Defects. The Struggle for Cultural Supremacy during the Cold War.* Oxford 2005; Penny Marie van Eschen: *Satchmo Blows up the World. Jazz Ambassadors Play the Cold War.* Cambridge, MA 2004; Lisa E. Davenport: *Jazz Diplomacy. Promoting America in the Cold War Era.* Jackson 2009.

Entwicklung.⁵ Während Jazzgruppen traditionelle sowjetische Elemente wie den Liedcharakter mit Eigenschaften des westlichen Jazz wie dem Swing-Rhythmus und der größeren Relevanz von Bläsersätzen in der Orchestrierung verbanden, war der amerikanische Jazz der Nachkriegszeit mit kleineren Besetzungen sowie komplexerer Harmonie, Melodie und Rhythmik bei den zwischen 1930 und 1940 geborenen Jugendlichen besonders beliebt.⁶

Die Affinität der sowjetischen Jugend zur amerikanischen Kultur gewann im Kontext des Kalten Krieges eine stark politische Dimension.⁷ Die Gründe dieser Anziehungskraft lagen – wie am Beispiel der *Stiljagi*, jener ersten sich aus der politischen Elite rekrutierenden Jugendkultur, ersichtlich wird – kaum im dezidiert Politischen, sondern zumeist im möglichen Distinktionsgewinn gegenüber kriegsteilnehmenden Altersgenossen.⁸ In den 1950er Jahren, als Jazz von breiten Schichten der städtischen Jugend rezipiert wurde, erhöhte der Staat den ideologischen Druck gegen diese Musikrichtung und die mit ihr assoziierten Verhaltensweisen.⁹ Hunderte von Laienorchestern, die sich unter dem Dach lokaler *Komsomol*-Organisationen um die Weltjugendfestspiele im Sommer 1957 formiert hatten, machten auch scharfen Kritikern in Partei und Komponistenverband klar, dass Jazz weder ein Randphänomen war, noch ausschließlich von vermeintlich rückständigen und politisch wie gesellschaftlich wenig engagierten Jugendlichen getragen wurde.¹⁰ Unter dem Dach des *Komsomol*, der für den von Chruschtschow avisierten Neustart des kommunistischen Projekts Initiative und Enthusiasmus von unten generieren sollte, entstanden schließlich ab Ende der 1950er Jahre in verschiedenen Städten Klubs, in denen die Jazzenthusiasten legal die Möglichkeit hatten, ihr musikalisches Programm zu entwickeln und in die städtische Öffentlichkeit zu tragen.¹¹ Jugendcafés, die ab 1961 im ganzen Land geschaffen wurden, boten den

⁵ Vgl. Konstantin Volk: „Šančajsčij period“ ruskogo džaza. Oleg Lundstrem i drugie. In: Kirill Moskov/A. Filipova (Hg.): *Rossijskij džaz*. St. Petersburg 2013, S. 79–109; Oleg Lundstrem: *Tak my načali ...*. In: Aleksandr Medvedev/Ol'ga Medvedeva (Hg.): *Sovetskij džaz. Problemy, sobytia, mastera*. Moskau 1987, S. 307–314.

⁶ Vgl. Irina Novikova: *Black Music, White Freedom: Times and Spaces of Jazz Countercultures in the USSR*. In: Heike Raphael-Hernandez (Hg.): *Blackening Europe: The African American Presence*. New York 2004, S. 73–84.

⁷ Vgl. Gertrud Pickhan/Rüdiger Ritter (Hg.): *Jazz behind the Iron Curtain*. Frankfurt a. M. u. a. 2010.

⁸ Vgl. Mark Edele: *Strange Young Man in Stalins Moscow. The Birth and Life of the Stiliagi, 1945–1953*. In: *JGO* 50 (2002), S. 37–61.

⁹ Vgl. Juliane Fürst: *The Arrival of Spring? Changes and Continuities in the Soviet Youth Culture and Policy between Stalin and Khrushchev*. In: Polly Jones (Hg.): *The Dilemmas of De-Stalinization. Negotiating Cultural and Social Change in the Khrushchev Era*. London/New York 2006, S. 133–153.

¹⁰ Vgl. Margaret Peacock: *The Perils of Building Cold War Consensus at the 1957 Moscow Festival of Youth and Students*. In: *CWH* 12 (2012), S. 515–535; Pia Koivunen: *The Moscow 1957 Youth Festival. Propagating a New Peaceful Image of the Soviet Union*. In: Melanie Ilic/Jeremy Smith (Hg.): *Soviet State and Society under Nikita Khrushchev*. London 2009, S. 46–65.

¹¹ Vgl. Gleb Tsipursky: *Pleasure, Power, and the Pursuit of Communism: Soviet Youth and State-Sponsored Popular Culture During the Early Cold War, 1945–1968*. [Diss. phil.] Chapel Hill 2011.

jungen, mehrheitlich nicht klassisch ausgebildeten Musikern schließlich auch eine Öffentlichkeit für instrumentalen und improvisierten Jazz.

In jenem musikalischen Programm versuchten die Enthusiasten, durch Publikationen, Diskussionen und Vorträge ihre favorisierte Form von Jazz in den Kanon der sowjetischen Hochkultur zu integrieren. Jazz, in kleinen, höchstens sechsköpfigen Ensembles als Instrumentalmusik gespielt, entzog sich durch Besetzung, Inhalt und Inszenierung dem Unterhaltungsparadigma, wonach *Sowetskii Dschas* üblicherweise der *Estrada* zuordnet war.¹² Mit drei Strategien bemühten sich Referenten, Organisatoren und Musiker, instrumentalen und improvisierten Jazz zu einem Teil sowjetischer Hochkultur zu machen und von den institutionellen Vorteilen dieser zu profitieren.¹³ Jazz sollte nicht als Tanz-, sondern als Kunstmusik konsumiert werden. Er sollte seine Zuhörer dazu bewegen, sich mittels Literatur und Vorträgen zu bilden. Zudem sollte Improvisation als legitimes Stilmittel sowjetischer Musik verankert werden. Entsprechend der im Stalinismus vermittelten Deutungen verstanden große Teile der kulturinteressierten städtischen Bevölkerung Improvisation als die unwürdige Abkürzung eines jahrzehntelangen, von musikalischer Ausbildung begleiteten Lernprozesses und nicht als ein genuines musikalisches Ausdrucksmittel, als das es die Jazzenthusiasten gegenüber der Öffentlichkeit und den ihnen wohlgesonnenen Vertretern des Komponistenverbands inszenierten.¹⁴

Nach 1953 starteten zahlreiche Jazzmusiker ihre berufliche Karriere in der *Birscha*. Mangels staatlicher Ausbildungswege, Qualifikationsnachweisen und Arbeitsplätzen begannen sie ihre Karriere nicht an Konservatorien, Musikschulen und in den großen *Estrada*-Orchestern der 1950er Jahre, sondern in kleinen Ensembles, die Tanzmusik spielten und die auf den zahllosen Tanzplätze der sowjetischen Großstädte auftraten. Viele Ensembles hatten nur so lange Bestand, wie die Presse benötigte, einen diffamierenden Artikel über ihr letztes Konzert zu schreiben. Diese Musiker mussten in ihrer ersten Berufserfahrung auf die sonst weithin garantierten sozialen Sicherheiten, die beispielsweise mit einer festen Stelle in einer der Konzertorganisationen verknüpft waren, verzichten. Die Unsicherheit, die die Künstler in der konkurrenzgeladenen Atmosphäre der *Birscha*, jenes wöchentlichen Straßentreffens, bei dem zahllose Musiker um eines der weniger Engagements bei Restaurant- und Klubbesitzern wetteiferten, erfuhren, stellt daher ein zentrales Narrativ in vielen Biografien dar. Zumeist traten sie auf zahlreichen Tanzplätzen, in Klubhäusern, Fabriken oder Hochschulen auf und erreichten dort ein großes Publikum verschiedener Altersschichten. Für die Biografie und Erfahrungen eines jungen sowjetischen Jazzmusikers, der „seinen“ Jazz wenige Jahre später als Kunstmusik propagieren sollte, spielten die illegalen Praktiken der *Birscha* und der als *Chaltura* bezeichneten Tanzabende eine wichtige Rolle.

¹² Vgl. Art. *Èstrada*. In: *Bolšaja Sovetskaja Èncyklopedija*. Bd. 30. Moskau ³1978, S. 284f.

¹³ Vgl. Michel Abeßer: *Staging a Cultured Community. Soviet Jazz after 1953*. In: Thomas Bohn/Rayk Einax/Michel Abeßer: *De-Stalinisation reconsidered. Persistence and Change in the Soviet Union*. Frankfurt a. M./New York 2014, S. 223–238.

¹⁴ Vgl. Susan E. Reid: *In the Name of the People. The Manege Affaire Revisited*. In: *Kritika* 6 (2005), S. 673–716.

Die *Birscha*

Die *Birscha*, eine Institutionen, die das staatliche Konzertwesen seit seiner Etablierung in den 1920er Jahren begleitete, gewann im Laufe der 1950er Jahre an Relevanz.¹⁵ Ihre Hauptfunktion bestand in der Vermittlung von Musikern für die zahllosen Unterhaltungs- und Tanzabende sowie im Austausch und Handel von *Estrada*-Repertoire, aber auch von Instrumenten und Ersatzteilen. Staatliche Organe und Parteivertreter betrachteten die Arbeit der *Birscha* kritisch, da in ihr Prozesse abliefen, die eigentlich unter Kontrolle der Konzert- und Theaterorganisationen zu stehen hatten. Die *Birscha* zog ab Ende der 1950er Jahre in steigendem Maße Jugendliche, die nach 1930 geboren worden waren, an und galt als unkontrollierter halböffentlicher urbaner Raum, der verschiedene Formen jugendlicher Devianz zu fördern schien. In der Hauptverwaltung für musikalische Einrichtungen wurde 1953 bereits wenige Monate nach Stalins Tod vor der Existenz einer *tschernaja Birscha* („Schwarzen Börse“) gewarnt, deren Vertreter Kompositionen, die bereits vom sowjetischen Kulturministerium erworben worden waren, erneut an andere Sowjetrepubliken und Kulturorganisationen verkauften.¹⁶ Ihr Aufgabenfeld beschränkte sich dabei nicht auf die Musik, sondern erstreckte sich auch auf das Theater.¹⁷ Ab Mitte der 1950er Jahre gewann ihre Tätigkeit als Transmitter zwischen Angebot und Nachfrage des sowjetischen Musikmarkts an Relevanz.

Zur *Birscha* trafen sich in jeder größeren sowjetischen Stadt mehrfach in der Woche Musiker, Händler, Organisatoren und die sogenannten *Sakastschiki*, die im Auftrag von Restaurants, Cafés, Tanzplätzen, aber auch von Betrieben und wissenschaftlichen Instituten auf der Suche nach Künstlern waren, die kurzfristig für ein Engagement verpflichtet werden konnten.¹⁸ In Moskau etwa versammelten sich in den 1950er Jahren mehrmals pro Woche zwischen 17 und 20 Uhr bis zu 300 Musiker und Organisatoren auf dem Bürgersteig vor dem Gebäude der städtischen Konzertorganisation. Sie interagierten in „konkurrenzgeladener, aber freundschaftlicher Atmosphäre“.¹⁹ Aufgrund ihrer Vermittlungsfunktion war die *Birscha* keine geheime Institution, sondern öffentlich präsent. Die Kulturbehörden der jeweiligen Stadt waren – auch gegen die Widerstände aus dem Kulturministerium – zu einer gewissen Toleranz gezwungen, solange die staatlichen Konzertorganisationen nicht in der Lage waren, den öffentlichen Bedarf an Musikern adäquat zu decken. Die Straße bildete hier faktisch die letzte Alternative zum

¹⁵ Vgl. Aleksej Kozlov: *Džaz, Rok i mednyje trubny*. Moskau 2005, S.117; Starr: Red (wie Anm. 3), S. 216; Michail Kull': *Stupeni Voschošdennija*. Moskau 2009, S. 51.

¹⁶ Vgl. Offene Parteiversammlung der Basisparteiorganisation der Hauptverwaltung für musikalische Einrichtungen, 30.7.1953, RGALI, f. 957, op. 1, d. 15, l. 1–9, hier: l. 6.

¹⁷ Geschlossene Parteiversammlung der Parteiorganisation der Haupttheaterverwaltung des Komitees für Verwaltung von Kunstangelegenheiten des Kulturministeriums der UdSSR, 20.11.1953, ZAOPI, f. 957, op. 1, d. 14, l. 54–60, hier: l. 56.

¹⁸ Vgl. Kull': *Stupeni* (wie Anm. 15), S. 67.

¹⁹ Kozlov: *Džaz* (wie Anm. 15), S. 128.

Dienstzimmer der Konzertorganisation, in dem ein Musiker in der Hoffnung auf zusätzliche Auftrittsmöglichkeiten enttäuscht wurde oder ein Restaurantbesitzer unter Verweis auf die ungenügende Vorlaufzeit für die Repertoirekontrolle kein Ensemble zugewiesen bekam. Der topografische Ort der lokalen *Birscha* stand immer im Zusammenhang mit ihren Funktionen. In Nowosibirsk fand die informelle Vermittlung von musikalischen Engagements in der Kantine der örtlichen Musikschule statt.²⁰ Diese Tätigkeit konnte aber ebenso auf dem lokalen Schwarzmarkt geschehen, wo neben Engagements auch Schellackplatten, Tonbänder, Ersatzteile und die Neuigkeiten aus der Welt des westlichen Jazz gehandelt wurden.²¹ Die Regeln des planwirtschaftlichen Kulturbetriebs und der *Estrada*-Kultur strukturierten die Arbeitszeiten der *Birscha*. Vor allem am Monatsende, wenn nicht ausgegebene Gelder von den staatlichen Einrichtungen für Kultur- und Massenarbeit verbraucht werden mussten und vornehmlich in Betriebsfeiern investiert wurden, erlebte die *Birscha* eine Hochkonjunktur.²² Neben der Sommersaison, in der – wetterabhängig – eine hohe Zahl an Konzerten stattfand, erwiesen sich auch der Zeitraum um die Revolutionsfeierlichkeiten am 7. November und die Zeit kurz vor der Neujahrspause als Phasen, in denen die *Birscha* fast täglich stattfand.²³

Welche Typen von Musikern versammelten sich regelmäßig zu dieser hybriden Institution? Mit den Massenentlassungen aus dem Gulag-System strömten zahlreiche Musiker zurück in die Großstädte und hatten dort aufgrund ihrer vorangegangenen Lagerhaft und der fehlenden Rehabilitierung zunächst nur geringe Chancen auf eine Stelle innerhalb der Konzertorganisation. Sie waren also auf alternative Vermittlungsstellen angewiesen.²⁴ Ein zweiter Grund für das Anwachsen der *Birscha*-Besucher lag in der Reform des Konzertwesens im Jahr 1956, die nicht nur eine Neufestlegung der Musikergehälter, sondern auch die (Zwangs-)Pensionierung zahlreicher älterer Künstler mit sich brachte.²⁵ Insgesamt suchten jene Musiker die *Birscha* auf, die entweder keine prestigeträchtige Arbeit bekommen konnten, die von den Gehältern einer niedrig dotierten Planstelle in einer Konzertorganisation nicht leben konnten oder die diese Form von Arbeitsverhältnis gar nicht anstrebten.²⁶ In Moskau arbeiteten die Unterhaltungsmusiker, die offiziell von den Konzertorganisationen erfasst und kontrolliert wurden, in der *Mosestrada* oder

²⁰ Vgl. Sergej Beličenko/Valerij Kotel'nikov: Sinkopy na Obi, ili Očerki istorii džaza v Novosibirske. Nowosibirsk 2005, S. 72.

²¹ Vgl. ebd., S. 62

²² Vgl. Oleg Stepurko: Džazovye zarisovki. In: Rossiskij brass-vestnik 3–4 (1993), online zugänglich unter <http://www.jazz.ru/books/stories/9.htm> (letzter Zugriff am 18. 10. 2017).

²³ Vgl. ebd.

²⁴ Vgl. Ulli Hufen: Das Regime und die Dandys. Russische Gaunerchansons von Lenin bis Putin. Berlin 2010; Beličenko/Kotel'nikov: Sinkopy (wie Anm. 20), S. 73.

²⁵ Vgl. Schreiben der Abteilung Wissenschaft und Kultur des ZK KPSS über die Überarbeitung des Projekts zum Beschluss des ZK „Über Maßnahmen zur Verbesserung der Arbeit von Theatern und Konzertorganisationen“ vom 10. 10. 1956. In: Natalja G. Tomilina (Hg.): Apparat CK KPSS i kultura 1973–1978. Dokumenty. Moskau 2012, S. 441–444.

²⁶ Vgl. Kozlov: Džaz (wie Anm. 15), S. 131.

der MOMA (*Moskowskoje otdelenije muzykalnych ansemlj*). Die *Mosestrada* bediente die großen Bühnen der Stadt und vereinte die „notenlesende professionelle Elite der sowjetischen Estrada“ (Alexei Koslow).²⁷ Letztlich bestimmte aber die Einstufung in eine hohe Kategorie und die damit verbundene große Zahl an Auftritten das monatliche Gehalt der Musiker. Deshalb war ein Teil der Künstler bestrebt, sich auf der *Birscha* einen Zusatzverdienst zu erwirtschaften.²⁸ Musiker der MOMA spielten in Restaurants, Cafés und Kinofoyers. Dadurch ergaben sich zwar andere Möglichkeiten des illegalen Zusatzverdienstes als bei Konzerten auf den großen Bühnen, die geringeren Gehälter der MOMA-Musiker machten jedoch in fast allen Fällen weitere Einkünfte unabdingbar. Hierfür bot sich die Gastronomie an, wo Musiker den Kunden für den Erhalt teils beträchtlicher Summen jeden musikalischen Wunsch zu erfüllen hatten.²⁹

Die von der staatlichen Konzertorganisation betriebene *tarifikazija* (das „Aufnahme- und Einstufungsverfahren“) schloss durch den Fokus auf Notenlesen einen großen Teil von Laienmusikern und Anfängern, besonders solche, die sich auf das Spielen von Jazz spezialisiert hatten, aus. Deren Bestreben, über die *Birscha* Geld zu verdienen, stand in einem latenten Konflikt mit dem sowjetischen Arbeitsrecht. Ein offizieller *sowmestitelstwo* („Nebenverdienst“) bedurfte in jedem Fall einer behördlichen Genehmigung und durfte die Hälfte des Gehaltes aus dem ersten Beschäftigungsverhältnis nicht überschreiten.³⁰

Zwischen der musikalischen Schattenwirtschaft und den Konzertorganisationen bestand eine symbiotische Beziehung, die allenfalls von unregelmäßigen staatlichen Aktionen gegen die Organisatoren illegaler Konzerte gestört wurde. Für Leiter von Restaurants und Cafés erwies sich das kurzfristige Engagement von Musikern als sehr einträgliches Geschäft. Hohe Gewinne für die Gastronomen versprachen die geringen Grundlöhne der in den 1950er Jahren steigenden Zahl von Musikern in Verbindung mit jener Gruppe zahlungskräftiger Unternehmer, die in der Schattenwirtschaft große Summen erwirtschafteten, diese aber kaum in legales Eigentum überführen konnten und somit umso mehr in Unterhaltung investierten. Hier konnten im Einzelfall sogar die Repertoireinspektoren der Kulturbehörden mitverdienen und so die ohnehin fragile Repertoirekontrolle konterkarieren.³¹

Neben jenen, für die das Netzwerk der *Birscha* die notwendige zusätzliche oder einzige Quelle war, den Lebensunterhalt zu bestreiten, trafen sich hier aber auch

²⁷ Ebd., S. 129.

²⁸ Stellvertretender Kulturminister der UdSSR V. Pachomov an die Kulturminister der Unionsrepubliken, die Leiter der Kreis-, Bezirks- und Stadtkulturverwaltungen und die Direktoren der Theater und Konzertorganisation, 17. 7. 1957, ERA, R-1797, op. 1, d. 298, l. 85–86.

²⁹ Vgl. Kozlov: Džaz (wie Anm. 15), S. 121–123.

³⁰ Vgl. N. A. Teplova: Sovetskoje pravo, učebnik dlja ekonomičeskich special'nostej. Moskau 1987, S. 327; Valdimir V. Šiškin: Kategorija „sowmestiel'stvo“, ee suščnost' i sootvetsvie obščeprovovym principam pravovogo regulirovanija, http://e-notabene.ru/lr/article_804.html (letzter Zugriff am 18. 10. 2017); Valdimir Fejertag: Dialog s svingom. David Gološčekin o džaze i o sebe. St. Petersburg 2006, S. 66.

³¹ Vgl. Kozlov: Džaz (wie Anm. 15), S. 129f.

Amateurmusiker ohne berufliche Ambitionen und einfache Zuhörer.³² Aus rein spielerischer Sicht mag in diesem Zusammenhang das Urteil des Jazzpianisten Michail Kull sogar zutreffend sein, wonach es in der ersten Hälfte der 1950er Jahre „in ganz Moskau nicht mehr als einige Dutzend gute, darüber hinaus hunderte schlechte, unmotivierter Musiker“³³ gegeben habe. Innerhalb dieser heterogenen Gruppe fanden sich die ersten Jazzmusiker, die sich am amerikanischen Idiom orientierten und aus dem passiven Rezipieren des amerikanischen Jazz in eine aktive Aneignung übergingen. Der Saxofonist Alexei Koslow bezeichnete diese Musiker tendenziös als jene, „die sich nicht anpassen wollten und loyal blieben“.³⁴ Für sie hatte der Besuch der *Birscha* eine gänzlich andere Bedeutung als für den durchschnittlichen *Estrada*-Künstler. Die *Birscha* bot ihnen Einblick in und Anschluss an einen Kommunikationsraum, in dem mehrere Generationen von *Estrada*-Musikern aufeinandertrafen, Erfahrungen in der musikalischen Praxis und in der Auseinandersetzung mit der Kulturbürokratie austauschten und Neuigkeiten kommunizierten, die es nicht in Schriftform gab. Dieses Milieu, mit dem für viele Jazzmusiker der Beginn einer musikalischen Karriere verknüpft war, prägte die Jazzkultur auch durch einen eigenen Slang, der die Gruppenidentität verstärkte und es nach außen abgrenzte.

Die Alterszusammensetzung der *Birscha*-Besucher hatte einen gemeinschaftsstiftenden Effekt: Drei Generationen von *Estrada*-Musikern mit jeweils eigener musikalischer Sozialisation und Erfahrung trafen hier aufeinander. Die ältesten Musiker entstammten der Vorkriegszeit, in der sie bereits in Jazzensembles gespielt und Schallplatten aufgenommen hatten. Sie bestritten in den 1950er Jahren noch gelegentlich Livekonzerte, verdienten aus gesundheitlichen Gründen aber ihr Geld häufig mit Reparaturarbeiten und dem Handel von Ersatzteilen.³⁵ Von Vertretern dieser Generation konnten Neuankömmlinge technische Grundlagen des jeweiligen Instruments sowie die Grundregeln des sowjetischen Musikmarkts erlernen. Die zweite Gruppe von Musikern, die nach dem Krieg mit dem Spielen begonnen hatte und die durch die Swingmusik der sogenannten Beutefilme aus deutschen Beständen oder der amerikanischen Filmen der 1930er und 1940er Jahre sozialisiert worden war, ordnet Koslow der Kultur der *Stiljagi* zu. Seine eigene Alterskohorte, der nach 1930 Geborenen, die musikalisch durch die Jazzsendungen der „Voice of America“ geprägt worden war, konstituiert eine dritte Generation, deren modische und musikalische Orientierung in Koslows Bezeichnung *schtatniki-boperami* („USA-begeisterte Bebop-Spieler“) zum Ausdruck kommt.

Koslow erlernte in der *Birscha* von verschiedenen älteren Musikern erste Griffmöglichkeiten auf dem Saxofon, das in der Sowjetunion auch noch Jahre nach Stalins Tod als verruchtes Instrument galt und für das Unterricht oder Lehrmaterial zu erhalten nahezu unmöglich war. Die Reihe derer, die zu Beginn ihrer musikali-

³² Vgl. ebd., S. 131–133.

³³ Kull: Stupeni (wie Anm. 15), S. 51 (Übersetzung durch den Verfasser).

³⁴ Kozlov: Džaz (wie Anm. 15), S. 131 (Übersetzung durch den Verfasser).

³⁵ Vgl. ebd., S. 132.

sche Karriere als Jazzmusiker und Komponisten die *Birscha* besuchten, ist lang und umfasst ebenso Amateure wie im Komponistenverband organisierte Musiker mit professioneller Ausbildung. Neben dem Saxofonisten Alexei Koslow zählten zu den Besuchern die Trompeter Andrei Towmjasan und Oleg Stepurko. Für den 1946 in Moskau geborenen Stepurko wurde die *Birscha* in den 1960er Jahren zum Ausgangspunkt seiner musikalischen Entwicklung. Zu den jazzorientierten Komponisten mit *Birscha*-Erfahrungen gehörten der Geiger, Pianist und Komponist Jan Frenkel, der für die Orchester von Eddie Rosner und Leonid Utjossow stilprägende Komponist Wadim Ljudwikoswki, aber auch Juri Saulski, der 1962 schließlich in den Komponistenverband aufgenommen wurde.³⁶

Indes war die *Birscha* mehr als ein kollektiver Selbsthilfemechanismus zur Vermittlung von Arbeit, Erfahrung und Instrumententechnik. Mit ihr entstand ein soziales Milieu, das sich über spezifische Binnenhierarchien und eine generische Sprache definierte. Die Autorität, die die älteren Musiker aufgrund ihrer Erfahrung genossen, kam in der Bezeichnung *Labuch* zum Ausdruck, die, so Koslow, für eine „hochrespektierte Person“, den „risikofreudigen Menschen des Untergrunds“, der jede beliebige Musik spielen könne, stehe.³⁷ Gemeinhin bezeichnet der Begriff einen Musiker, der Geld durch das Spiel von moderner oder minderwertiger Musik erwirtschaftet.³⁸ Eine Reihe weiterer Wörter, deren Ursprünge in der NEP-Zeit beziehungsweise in der sogenannten *blatnoi schargon* („Gauzersprache“) zu verorten sind, speisten ein spezifisches Vokabular, das besonders über die Nachkriegsgeneration Eingang in die Sprache der *Stiljagi* und damit auch in die des jazzaffinen Milieus fand.³⁹ Wörter wie *Baschli* („Geld“), *kirjat* („trinken“, „saufen“) und das auch in der heutigen Jugendsprache weitverbreitete *Tschuwak* beziehungsweise *Tschuwicha* („Typ“) generierten eine kollektive Abgrenzung nach außen gegen alle Nichteingeweihten und stifteten dadurch eine spezifische Identität. Einige Wörter dieses Slangs parodierten die in der offiziellen Sprache und Ideologie manifestierten weltanschaulichen und sozialen Anforderungen an die Musik und deren Interpreten. *Labat*, das Erhalten von schnellem Geld für bestellte Unterhaltungsmusik, meinte hier mehr als *sarabatjwat* („erarbeiten“) oder *igrat* („spielen“). Auch die Adaption und Umdeutung des von staatlicher Seite pejorativ genutzten Wortes *Chaltura*, das im Allgemeinen schlecht gemachte, billige Arbeit bezeichnete, im konkreten Fall aber für nicht professionell inszenierte Unterhaltungsmusik geringer Qualität stand, ermöglichte eine ironische Distanzierung vom sowjetischen Kulturdiskurs, ohne aber dabei in offene Opposition zu ihm zu treten. *Chaltura* wurde von den Jazzenthusiasten schließlich als ein Synonym für „Jamsession“ ge-

³⁶ Vgl. ebd., S. 123; sowie Arkadij Petrov: Černyj Kot. Jurij Saul'skij – Žizn' I tvorčestvo. [unveröff. Manuskript] 2008.

³⁷ Kozlov: Džaz (wie Anm. 15), S. 120 (Übersetzung durch den Verfasser).

³⁸ Vgl. V. V. Šapoval: Otkuda prišlo slovo labuch? In: Russkoe slovo. Materialy I doklady mežvuzovskoj konferencij, posvjaščennnoj 60-letiju Orechovo-Zuevskogogo pedinstituta. Orechowo-Sujewo 2001, S. 28–32, online zugänglich unter: <http://liloro.ru/romanes/shapoval14.htm> (letzter Zugriff am 18. 10. 2017).

³⁹ Vgl. Il'ja Zemcov: Encyclopedia of Soviet Life. New Brunswick 1991, S. 323.

braucht, dem der Neologismus *chalturit* als Verb für die gemeinsame Improvisation (engl. *to jam*) zur Seite gestellt wurde.

Die steigende Anzahl von Musikern aus Koslows Generation und ihre wachsende Erfahrung sowie die stärkere Auseinandersetzung mit dem Jazz in der Presse trugen dazu bei, dass sich die symbolischen Hierarchien in der *Birscha* änderten. Deren Besucher verband zwar kulturelle Marginalität und eine gemeinsame musikalische Praxis, sie folgten jedoch kaum gemeinsamen ästhetischen Präferenzen. Der für die junge Generation so relevanten Technik der Improvisation, jener positiv-ironisch umgedeuteten *Chaltura*, standen ältere Musiker kritisch bis ablehnend gegenüber. Sie bezeichneten diese Form des Musizierens beispielsweise als *igrat is-pod wolos* (wörtlich: „unter den Haaren hervorspielen“).⁴⁰ Koslow beobachtete ab Ende der 1950er Jahre eine Lagerbildung zwischen den älteren auf der einen und den jüngeren Musikern, die auf raffinierteren und nicht tanzbaren Bebop fokussiert waren, auf der anderen Seite. In ihrer Funktion als unreguliertem Sozialisationsraum für Jugendliche stieß die *Birscha* bei staatlichen Vertretern auf eine massive Skepsis. Die trotz der Konkurrenz um abendliche Engagements freundschaftliche Atmosphäre, die ironische Grundhaltung und der Humor ihrer langjährigen Besucher, die zahlreichen Anekdoten und Geschichten um die unsowjetischen Lebensläufe der *Labuchi*, aber auch die Möglichkeiten des Zugangs zum sowjetischen Schwarzmarkt übten auf einige städtische Jugendliche mit höherer Ausbildung Anziehungskräfte aus, die Partei, *Komsomol* und Geheimdienst herausforderten.⁴¹

Die *Chaltura*

Die Mehrdeutigkeit und Konjunktur des Begriffs *Chaltura* steht für das vielfältige Nebeneinander von offizieller und inoffizieller Konzertkultur, von ideologisch erwünschter und verpönte Musik und von Profi- und Amateurmusikern, das die sowjetische Sonosphäre nach 1953 prägte. Den innerhalb des *Birscha*-Milieus ironisch persiflierten Begriff *Chaltura* verwendeten offizielle Vertreter des Partei- und Kulturapparates zur Bezeichnung negativer Erscheinungsformen im Bereich der *Estrada*. *Chaltura* und seine Adjektivierung *chalturnyi* bezogen sich auf die vom akzeptierten Kanon abweichenden musikalischen Inhalte. Das ZK warnte bereits 1953 im Zuge des zeitweiligen Zusammenbruchs der Musikzensur durch *Glawlit* vor „stümperhaften, nicht [...] genehmigten Werken [„*chalturnye proiswedenija*“], die von rückständigen Komponisten an das breite Netz von Orchestern in Kinos, Klubs und anderen Organisationen verkauft werden“ würden.⁴²

⁴⁰ Vgl. Kozlov: *Džaz* (wie Anm. 15), S. 131.

⁴¹ „Segodnja paren' vodku p'et, a zavtra ...“. Bericht des Moskauer KGB über die Stiljagi für das ZK KPSS. In: Rodina (1992) 12-11, S. 64.

⁴² Abteilung Wissenschaft und Kultur des ZK der KPSS: Bericht der Abteilung an den ZK-Sekretär Pospelov, verfasst von A. Rumjancev, P. Tarasov, B. Jarustovski. „Über die Schwächung der Kontrolle für Inhalt und Qualität der Aufführung des Repertoires der Konzertaufführungs-

Ebenso konnte der Begriff *Chaltura* auf die Interpretation von akzeptablen Stücken bezogen werden, wenn in dieser vermeintlich fehlende technische Fähigkeiten oder als anstößig verstandene Performances erblickt wurden. In einem dritten Verwendungszusammenhang wurde der Begriff *Chaltura* für eine Kombination aus schlecht gemachter Musik und privatunternehmerischen – und damit illegalen – Geschäftsinteressen, die dem sozialen und politischen Impetus, der mit der Schaffung von Kunst im sowjetischen Kontext idealerweise verbunden war, zuwiderliefen, verwendet.⁴³

Als nicht-sanktionierter musikalischer Auftritt ist die Praxis der *Chaltura* bereits vor 1953 feststellbar. Die meisten der großen *Estrada*-Orchester verfügten noch zu Lebzeiten Stalins über eine kleinere Besetzung, die im Anschluss an reguläre Auftritte bei Tanzveranstaltungen spielte, um sich einen Zusatzverdienst zu erwirtschaften.⁴⁴ Auftrittsformen und Repertoirefreiheit hingen mit dem Charakter des avisierten Publikums und der Öffentlichkeit des Auftrittsorts zusammen. Der Pianist des *Estrada*-Orchesters von Leonid Utjossow, Michail Wolowaz, unterhielt mit anderen Musikern zusammen ein Jazzsextett, das 1949 nach dem offiziellen Auftritt Utjossows in Nowosibirsk noch im dortigen Haus der Roten Armee auf einer Tanzveranstaltungen spielte.⁴⁵ Und auch hinter der Fassade des von den kulturellen Säuberungen des Spätstalinismus getroffenen Moskauer Musiklebens spielten in Restaurants, Klubs und Cafés kleine *Estrada*-Gruppen vor geschlossenen Gesellschaften.⁴⁶

Weniger kulturpolitische Lockerungen als die Auflösung der Musikzensurbehörde *Glavrepertkom* 1952 und die kulturpolitische Konzeptlosigkeit der Jahre 1953 bis 1956 verhalfen der musikalischen Schattenwirtschaft zu einer Expansion. Eine wachsende Zahl an Tanzplätzen und Klubs, aber auch Schulen, Universitäten und Institute, an denen Tanzabende ausgerichtet wurden, boten den Musikern der *Birscha* Möglichkeiten für Engagements. Die Zahl der Klubs, die unter Kontrolle des Kulturministeriums beziehungsweise der Gewerkschaften standen, wuchs zwischen 1951 und 1956 von 846 auf 2 200 beziehungsweise von 19 400 auf 28 854.⁴⁷ Die quantitative Lücke der staatlichen Konzertorganisationen verdeutlicht sich an der Tatsache, dass 1963 in Leningrad bereits 80 Tanzplätze existierten, die am Wochenende von circa 30 000 Jugendlichen aufgesucht wurden.⁴⁸ Dem standen 20 Orchester der lokalen Abteilung für Musikensemble sowie neun registrierte Amateurorchester gegenüber. *Chaltura*-Konzerte fanden

einrichtungen des Landes“. In: Z. K. Vodop’janova (Hg.): *Apparat CK KPSS i kul’tura: 1953–1957. Dokumenty*. Moskau 2001, S. 86–89, hier: S. 87 (Übersetzung durch den Verfasser).

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Vgl. Stepurko: *Zarisovki* (wie Anm. 22).

⁴⁵ Beličenko/Kotel’nikov: *Sinkopy* (wie Anm. 20), S. 63.

⁴⁶ Vgl. Edele: *Man* (wie Anm. 8), hier: S. 47f.

⁴⁷ Zahlen nach Tshipursky: *Pleasure* (wie Anm. 11), S. 192.

⁴⁸ Vgl. Stenogramm des zweiten Plenums des Stadtkomitees des Komsomol „Über die weitere Entwicklung der gesellschaftlichen Grundlagen in der Organisation der jugendlichen Freizeit“, 18. 5. 1963, ZGAIPDSPb, f. k-881, op. 15, d. 15, l. 1–112, hier: l. 101.

sowohl bei geschlossenen Veranstaltungen, wie etwa bei Betriebsfeiern, als auch bei öffentlichen Veranstaltungen, wie zum Beispiel in den Kulturhäusern der Gewerkschaft, die besonders im großstädtischen Raum von den Konzertorganisationen als Konkurrenz wahrgenommen wurden, statt. Eine *Chaltura* wurde zudem oft in jenen städtischen Randgebieten veranstaltet, in die „der Arm der MOMA nicht reichte“.⁴⁹

Die *Birscha*-Netzwerke boten Anfängern die Möglichkeit, sich über kleine Engagements erste Erfahrungen und eine Reputation zu erarbeiten. Der sibirische Jazzmusiker Sergei Belitschenko berichtet von den Musikschulen in Nowosibirsk, dass Lehrer und fortgeschrittene Schüler abends nach dem Unterricht gemeinsam gegen Geld auf Tanzabenden spielten.⁵⁰ Auch der Trompeter Waleri Ponomarjow verdiente sich zu Beginn seines Studiums an einer Bezirksmusikschule in Tanzorchesteren auf *Chalturas*, die ihm über seine Lehrer vermittelt wurden, etwas dazu.⁵¹ Der in gewisser Weise typische Weg, den Alexei Koslow in den 1950er und Oleg Stepurko in den 1960er Jahren ging, führte über die langsame Ausweitung des Kreises an Bekannten auf der *Birscha* und der anfänglichen Patronage durch einen der *Labuchi* zu ersten eigenen Aufträgen und zur Gründung eigener Ensembles.⁵² Der Ablauf eines typischen Vergnügungsabends an einem sowjetischen Feiertag oder bei einer Betriebsfeier folgte einem festen Schema: Nach einem offiziellen Teil mit Begrüßung durch den Direktor beziehungsweise Leiter der Einrichtung und einer Grußadresse der örtlichen Parteileitung folgte meist ein Bankett, nach welchem der Tanzteil des Abends begann.⁵³ Ein meist vier- bis fünfköpfiges Amateurorchester spielte dann im Foyer der Einrichtung beliebte Stücke der 1930er, 1940er und 1950er Jahre und nahm auch Wünsche aus dem Publikum entgegen. Hier zeigte sich eine Stärke der *Labuchi* – sie konnten in den Worten von Alexei Koslow „alles spielen, was auch normal Leute hören wollten“.⁵⁴ Für die Nachwuchsmusiker bestand darin ein elementarer Lerneffekt. Die wertvollste Fähigkeit dieser Orchester war es, „aus dem Stand und meist ohne Probe etwas populäres und modisches“⁵⁵ spielen zu können. Das einfache Kombinieren von zwei oder drei Bläser- oder Streicherstimmen mit einem einfachen Rhythmusfundament aus Schlagzeug und Klavier ermöglichte es nach den Worten Michail Kull's, „fast alles zu spielen, was man will“. Kull bezeichnet dies in der Rückschau als die „Grundlage erster Improvisationsversuche“.⁵⁶

Dabei bewogen unterschiedliche Motive die Neueinsteiger, sich einem erfahrenen Musiker anzuschließen oder schließlich selbst ein Ensemble zusammenzustellen. Neben der musikalischen Praxis versprach Jazz für den Trompeter Waleri Pono-

⁴⁹ Vgl. Stepurko: Zarisovki (wie Anm. 22).

⁵⁰ Vgl. Beličenko/Kotel'nikov: Sinkopy (wie Anm. 20), S. 74.

⁵¹ Vgl. Valerij Ponomarev: Na obratnoj storone zvuka. Moskau 2003, S. 32.

⁵² Vgl. Kozlov: Džaz (wie Anm. 15), S. 125.

⁵³ Vgl. ebd.

⁵⁴ Ebd. (Übersetzung durch den Verfasser).

⁵⁵ Kull': Stupeni (wie Anm. 15), S. 41 (Übersetzung durch den Verfasser).

⁵⁶ Ebd., S. 42 (Übersetzung durch den Verfasser).

marjow in diesen Kontexten zudem Geld und die Möglichkeiten, „junge Frauen mit amerikanischer Musik zu gewinnen“.⁵⁷ Musikern eröffnete der *Chaltura*-Betrieb einen Einblick in die sehr unsichere und riskante Praxis der musikalischen Schattenwirtschaft. Ohne den administrativen Schutz einer offiziellen Einrichtung gab es zum Beispiel keine Garantie, die vereinbarte Gage auch zu erhalten. Die soziale Zusammensetzung des Publikums variierte stark und damit auch die Vorstellung über die Qualität des Spiels und die Art des Repertoires. Da die *Birscha* ein Tummelplatz für musikalische Amateure war, aber auch weil die Gegebenheiten vor Ort selten optimal waren, kam es zu zahllosen Konflikten. Um ein Solo nicht auf „toten Tasten“ zu spielen, kamen Pianisten häufig früher, um sich über die – meist schlechte – Qualität der Klaviere in Kulturhäusern und auf Tanzplätzen zu informieren.⁵⁸ Schon ein Musiker, der deutlich hinter das Niveau der anderen zurückfiel, konnte ein Engagement ruinieren und zu dem machen, was Zeitgenossen als *krowawaja chaltura* („blutige *Chaltura*“) bezeichneten. Nicht anders als in den Konzertorganisationen gab es in der *Birscha* eine hohe Fluktuation der Musiker, sodass häufig kurz vor Konzertbeginn ein Ersatzmusiker erschien, dem entweder die Qualifikation fehlte oder der die vereinbarten Stücke nicht kannte. Die Gründe hierfür lagen im ökonomischen Verhalten etablierter *Birscha*-Musiker, wie das des Schlagzeugers Wladimir Schurawski, der prophylaktisch mehrere Auftritte an einem Abend vereinbarte, sich selbst den finanziell ergiebigsten aussuchte und zu den übrigen Engagements Kollegen oder seine eigenen Schüler schickte, deren Niveau oder Vorbereitungsgrad selten ausreichte, die Erwartungen der Mitspieler und des Publikums zu befriedigen.⁵⁹

Abhängig von Ort und Publikum der *Chaltura* konnten für die Musiker im Fortgang des Abends, besonders mit steigendem Alkoholpegel, die Zuhörer und Tänzer zu einer Herausforderung werden. Dies betraf Betriebsfeiern ebenso wie Tanzabende, wurde aber besonders da virulent, wo viele Jugendliche aufeinandertrafen, was vonseiten der Kulturbehörden und des *Komsomol* mit besonderer Sorge beobachtet wurde. Der Bericht einer *Komsomol*-Patrouille, die 1962 die Leningrader Tanzplätze kontrollierte, verweist auf eklatante Sicherheitsmängel und exzessiven Alkoholkonsum, der sich nicht nur auf die jugendlichen Besucher beschränkte, sondern auch bei den *Druschinniki* des *Komsomol* zu beobachten war, die diese Veranstaltungen eigentlich kontrollieren sollten.⁶⁰ Das häufige Fehlen von Sicherheitskräften, aber auch die Tatsache, dass die Musiker selten auf einer Bühne auftraten, sondern mitten im Publikum spielten, machte den Kontakt zwischen Künstlern und Rezipienten sehr unmittelbar. Koslow berichtet von betrunkenen Gästen, die nicht nur ständig neue Musikwünsche äußerten, sondern

⁵⁷ Vgl. Ponomarev: Na obratnoj (wie Anm. 51), S. 31.

⁵⁸ Vgl. Kozlov: Džaz (wie Anm. 15), S. 126.

⁵⁹ Vgl. ebd., S. 126.

⁶⁰ Bericht des Stadtkomitees des *Wsesojuznyj leninskij kommunističeskij sojuz molodjoschj* (Gesamtsojetischer Leninscher Kommunistischer Jugendverband) (WLKSM) über die Durchführung von Razzien „Kulturpatrouille zur Überprüfung der Arbeit von Tanzplätzen der Stadt Leningrad“, August–September 1962, ZGAIPDSPb, f. k-881, op. 15, d. 9, l. 1–9.

„selbst einmal spielen wollten“ und diesem Wunsch teils auch mit Gewalt Nachdruck verliehen.⁶¹ Die dadurch verursachte Zerstörung von Instrumenten wog aus Sicht der Musiker umso schwerer, als dass der Erhalt einer guten Trompete oder eines funktionierenden Satzes Becken mit dutzenden Telefonaten, hunderten Stunden Arbeit oder auch dem Hoffen auf den Zufall verbunden war. Mit dem Alkohol und seinen Folgen waren die Musiker jedoch nicht nur in Gestalt betrunkenen Besucher konfrontiert, sondern auch während der eigenen sozialen Interaktion innerhalb der Schattenwirtschaft. Trinken, im Slang der *Birscha*: *kirjat*, diente nicht nur der symbolischen Besiegung eines Deals mit einem Auftraggeber, es war Teil der allabendlichen sozialen Rituale eines Orchesters, das teilweise bis in die Morgenstunden zu spielen hatte.⁶² Waren dies alles noch Probleme der musikalischen Praxis, die alle Generationen von *Birscha*-Musikern betrafen, ergaben sich für die nach 1930 geborenen Nachwuchsmusiker spezifische Fragen in Bezug auf das Repertoire.

Die *Birscha* bediente durch die *Chaltura* den sowjetischen Musikmarkt mit Populärkultur in Reinform. Hier wurden Utjossow- und Dunajewski-Stücke gespielt, waren die ideologisch verpönten Romanzen und Tangos von Oskar Strok und Pjotr Lewtschenko oder die neuesten Hits aus Kinofilmen zu hören, aber auch Swingnummern und zahllose südamerikanische Lieder und Tänze, die nach 1956 an Popularität gewannen.⁶³ Das Repertoire der Konzertorganisation hingegen konnte wegen der Zensur hinsichtlich Aktualität hiermit kaum konkurrieren, da es bis zu einem Jahr dauern konnte, bis ein Lied für die Live-Aufführung zugelassen war.⁶⁴ Musikern, die dem amerikanischen Jazzidiom anhingen, bot eine *Chaltura* Gelegenheit, die in mühsamer Arbeit transkribierten und angeeigneten amerikanischen Stücke des Swing und Bebop vor Publikum zu spielen. Dieses reagierte jedoch sehr unterschiedlich auf den ungewohnten Musikstil. Bei den Auftritten von Alexei Koslows ersten kleinen Orchestern im Rahmen von Betriebsfeiern versuchten die Besucher zunächst häufig zum Jazz zu tanzen, kamen aber oftmals nach kurzer Zeit zu den Musikern und baten darum, dass etwas „Normales“ gespielt werden solle. Je nach Besetzung und deren Fähigkeit, populäre Titel zu spielen, wechselten die Musiker entweder zu „irgendwelchen Tangos“ oder spielten weiter Jazz, was nicht selten dazu führte, dass das Ensemble nicht wieder eingeladen wurde.⁶⁵ Entscheidend für den langfristigen Erfolg und eine Legalisierung des eigenen Orchesters waren nicht nur die technischen Fähigkeiten der Musiker, sondern auch die richtige Mischung des Repertoires. Wladimir Feiertag, dem Leningrader Organisator und Jazzkritiker, gelang es in

⁶¹ Vgl. Kozlov: *Džaz* (wie Anm. 15), S. 127.

⁶² Vgl. ebd., S. 122.

⁶³ Vgl. Tobias Rupperecht: *Soviet Internationalism after Stalin: Interaction and Exchange between the USSR and Latin America during the Cold War*. Cambridge 2015.

⁶⁴ Stenogramm des zweiten Plenums des Stadtkomitees des WLKSM „Über die weitere Entwicklung der gesellschaftlichen Grundlagen in der Organisation der Jugendlichen Freizeit“, 18. 5. 1963, ZGAIPDSPb, f. k-881, op. 15, d. 15, l. 134.

⁶⁵ Vgl. Kozlov: *Džaz* (wie Anm. 15), S. 125.

den 1950er Jahren mit einer Mischung aus Foxtrott, Tango, Bossanova und einigen Swing-Arrangements von der städtischen Konzertorganisation übernommen zu werden und erfolgreich auf den Tanzplätzen der Stadt aufzutreten.⁶⁶ Solange also die der Musik zugedachte Funktion – Unterhaltung und Tanz – erfüllt wurde, war das Spielen von Jazzstücken unter bestimmten Umständen durchaus möglich. Das von zeitgenössischen Akteuren wie dem Trompeter Waleri Ponomarjow beschriebene Maskieren amerikanischer Jazzstücke mit sowjetischen Titeln mag im Einzelfall funktioniert haben – etwa dann, wenn eine Repertoireliste im Vorfeld durch den Veranstalter kontrolliert wurde –,⁶⁷ im Ganzen aber unterschätzt dieses, auch in anderen sozialistischen Staaten immer wieder anzutreffende Narrativ die Kompetenz und den Instinkt der lokalen Kulturfunktionäre. Die Praxis der Umbenennung von westlichen Stücken ist weniger als subversiver Akt, denn als nicht kodifizierte Sprachregelung und Unterwerfungsgeste zu interpretieren, „die den Musikern eine (allerdings jederzeit widerrufbare) Möglichkeit gab, die vom Publikum gewünschte Unterhaltungsmusik zu spielen, ohne dass die Staatsorgane gezwungen waren, einzugreifen“.⁶⁸ Der ab 1956 einsetzende Boom an studentischen Jazzorchestern veränderte den Musikmarkt deutlich.⁶⁹ Auch wenn viele dieser Gruppen nicht lange existierten, schienen sie doch besonders für das jugendliche Publikum attraktiv zu sein und befriedigten – ohne merkwürdigen Einfluss der Konzertorganisation – eine steigende Nachfrage, die es einigen Gruppen möglich machte, über den Status des Amateurorchesters hinauszugehen. In der Altersstruktur der Musiker in Konzertorganisationen war eine allgemeine Verjüngung zu beobachten, die auch auf den Bühnen sichtbar wurde. 1963 stellte der Leningrader *Komsomol* die Existenz einiger hundert Jazzgruppen in der Stadt fest, die für durchschnittlich 50 Rubel am Abend bei Tanz- und *Komsomol*-Veranstaltungen spielten.⁷⁰

Jazzstücke, die über die – vielen Sowjetbürgern aus der Nachkriegszeit bekannte – Filmmusik von Glenn Miller in „Sun Valley Serenade“ hinausgingen, erregten jedoch nicht nur Ablehnung und Widerstand bei den Besuchern von Betriebsfeiern und Tanzplätzen, auch die Kulturbehörden zeigten sich den Interpretationen von Werken der Nach-Swing-Ära gegenüber irritiert und skeptisch. Der bereits zitierte Bericht der *Komsomol*-Patrouille in Leningrad von 1962 beschäftigt sich umfassend mit der fehlenden Kontrolle des Repertoires und des jugendlichen Tanzpublikums, bevor er auf das Problem von Jazzbands aus dem Amateurbereich verweist: „Orchester spielen manchmal nichttanzbare Musik (Weinstein, Feier-

⁶⁶ Vgl. Vladimir Fejertag: *Džaz ot Leningrada do Peterburga*. St. Petersburg 1999, S. 73–75.

⁶⁷ Vgl. Ponomarev: *Na obratnoj* (wie Anm. 51), S. 33.

⁶⁸ Mark Fabian Erdl/Armin Nassauer: *Kippfigur. Zur Geschichte der deutschen Jazzrezeption und ihrer Mythen von Weimar bis heute*. In: Georg Bollenbeck (Hg.): *Traditionsanspruch und Traditionsbruch. Die deutsche Kultur und ihre diktatorischen Sachverwalter*. Wiesbaden 2002, S. 185–220, hier: S. 198f.

⁶⁹ Vgl. Beličenko/Kotel'nikov: *Sinkopy* (wie Anm. 20), S. 75–85; Starr: *Red* (wie Anm. 3), S. 235–237.

⁷⁰ *Stenogramm* (wie Anm. 64), l. 147.

tag)“, von denen „Teile eigentlich Konzertprogramme“ sind.⁷¹ Deren Fans, so die Autoren, „stehen in Haufen vor der Bühne, feuern Musiker an und vergessen jene, die sich eine Karte zum Tanzen gekauft haben“.⁷² Das Konzept der musikalischen Improvisation stand somit im Widerspruch zur Vorstellung eines geordneten Ablaufs von Konzert und Abend: „Ein Repertoireprogramm wird häufig nicht ausgehändigt“ und die Musiker spielen, „was ihnen in den Kopf kommt“.⁷³ Der Tanzabend als der übliche Ort für eine *Chaltura* erwies sich aus Sicht des Publikums und der Behörden als ungeeigneter Platz für Jazz, der in Ästhetik und Performance einer Kunstmusik ähnelte. Die einzigen Alternativen in Moskau und anderen Großstädten boten die Abende an Universitätsinstituten und Forschungseinrichtungen, wo man „modernen Jazz spielen konnte und musste“.⁷⁴ Hier tanzten die Studenten nicht, sondern saßen auf dem Boden und hörten zu. An diesen Aufführungsorten bot sich den Nachwuchsmusikern erstmals ein kritisches und dankbares Publikum, jedoch war hier die Bezahlung zu gering, um ein Auskommen zu finden. Viele Jazzmusiker der Nachkriegsgeneration blieben bis zur Eröffnung der Jugendcafés in den 1960er Jahren im Amateurbereich tätig, während sie sich in den sowjetischen Universitäten zu Ingenieuren, Architekten und Naturwissenschaftlern ausbilden ließen.

Fazit

Der vorliegende Beitrag zeigt, dass das musikalische Projekt der Jazzenthusiasten, ihre Musik als Hochkultur in Klubs, Jugendcafés und auf Festivals zu inszenieren, mehr als eine äußere ideologische Anpassung an den sowjetischen Kulturkanon der Nach-Stalin-Zeit war. Auf der *Birscha* und den Tanzabenden – beides öffentliche Räume, in denen offizielle und inoffizielle Musikkultur aufeinandertrafen, – wurde die Nachkriegsgeneration der Jazzmusiker sozialisiert und gewann Erfahrungen, die sich nicht in musikalischen Lernprozessen erschöpften. Diese prägten ihre Vorstellungen von kulturellen Hierarchien und damit die Deutung des Jazz als Hochkultur.

Die *Birscha* funktionierte als semilegales Netzwerk zur materiellen Absicherung der Masse an Unterhaltungsmusikern, die in prekären Einkommensverhältnissen existierte. Die Aussicht auf erkleckliche Nebeneinkommen und eine geringere Reglementierung des Repertoires machten sie attraktiv. Die *Birscha* war aber auch ein Rekrutierungspool für Musiker, die durch sie bereits Spielpraxis vermittelt bekommen hatten und vielfach mehr Erfahrung aufwiesen als Absolventen der staatlichen Konservatorien, in deren Curriculum Unterhaltungsmusik als zweitrangige

⁷¹ Bericht des Stadtkomitees des WLKSM über die Durchführung von „Razzien der Kulturpatrouille zur Überprüfung der Arbeit von Tanzplätzen in Leningrad“, August–September 1962, ZGAIPDSPb, f. k-881, op. 15, d. 9, l. 1–9, hier: l. 4 (Übersetzung durch den Verfasser).

⁷² Ebd., hier: l. 3.

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Vgl. Kozlov: Džaz (wie Anm. 15), S. 126.

Musikform kein Platz eingeräumt wurde. Der sowjetische Musikmarkt profitierte von der *Birscha*, wie die wenig konsistenten administrativen Gegenmaßnahmen des Staates, aber auch die Karrierewege etablierter Musiker und Komponisten der 1970er Jahre zeigen. Die Symbiose, die zwischen der *Birscha* und dem staatlichen Kulturapparat existierte, macht deutlich, dass nicht Illegalität, sondern Kontrolle durch den Staat als das entscheidende Kriterium bei der Definition von Schattenwirtschaft in Bezug auf die Sowjetunion angesehen werden sollte.⁷⁵

Die *Birscha* entwickelte sich in den 1950er und 1960er Jahren zu einer temporären Öffentlichkeit, die sich nicht eindeutig in die von Malte Rolf und Gábor Rittersporn entwickelte Typologie von sowjetischen „Öffentlichkeiten“ einfügt.⁷⁶ Weder der Begriff der „Gegenöffentlichkeit“ noch derjenige der „Verbandsöffentlichkeit“ erweist sich als zutreffend, da sich die Besucher kaum gegenüber Staat und Partei positionierten, zugleich aber als Musiker spezifische Probleme ihrer Berufsgruppe öffentlich und ohne Moderation der Partei verhandelten. Durch die Elemente des Schwarzmarkthandels und die Attraktivität spezifischer Verhaltensmuster, Codes und einer generischen Sprache dieser Institution nahm die *Birscha* eine Entwicklung der 1970er Jahre vorweg, die Jelena Zdrawomyslowa am Beispiel des Leningrader Cafés „Saigon“ als „informal public spheres“ beschrieben hat.⁷⁷ Zahlreiche Besucher machten Musik nicht aus kulturellem Sendungsbewusstsein oder zwecks Gelderwerbs, sondern betrachteten ihre künstlerische Tätigkeit als Hobby und als soziale Aktivität mit Freunden. Sie nahmen damit eine distanzierte Haltung zum Paradigma der „gesellschaftlich nützlichen Arbeit“ ein, die für die „informal public sphere“ typisch war.

Für die Jazzmusiker der 1930er-Generation bedeuteten die *Birscha* und die mit ihr verbundenen Tanzabende einen Einstieg in die Sphäre der Unterhaltungsmusik, der über offizielle Ausbildungswege nicht möglich gewesen wäre. Im Kontakt und Austausch mit *Estrada*-Musikern älterer Generationen erarbeiteten sie sich spielerische Grundlagen, die in den sowjetischen Musikschulen nur selten vermittelt wurden und die für die Aneignung des amerikanischen Jazzidioms notwendig waren. Der Austausch mit Musikern der Vorkriegsgenerationen und das gemeinsame Bestreiten von Tanzabenden beförderte bei den 18- bis 25-jährigen Nachwuchsmusikern zudem die Fähigkeit des spontanen Zusammenspiels in kleinen Besetzungen. Diese Form von Improvisation leitete sich weniger aus einem ästhetischen Anspruch her, sondern vielmehr aus einer defizitären musikalischen Situation, in der sich Musiker mit geringer oder ohne Notenlesekompetenz trafen und

⁷⁵ Vgl. F. J. M. Feldbrugge: Government and Shadow Economy in the Soviet Union. In: Soviet Studies 36 (1984), S. 528–543, hier: S. 529.

⁷⁶ Vgl. Gábor T. Rittersporn/Malte Rolf/Jan C. Behrends: Von Schichten, Räumen und Sphären: Gibt es ein sowjetische Ordnung von Öffentlichkeiten? Einige Überlegungen in komparativer Perspektive. In: dies. (Hg.): Sphären von Öffentlichkeit in Gesellschaften sowjetischen Typs. Zwischen partei-staatlicher Inszenierung und kirchlichen Gegenwelten. Frankfurt a.M. u.a. 2003, S. 389–421.

⁷⁷ Elena Zdrawomyslova: Leningrad's Saigon. A Space of Negative Freedom. In: RSH 50 (2011), S. 19–43.

– trotz unterschiedlichem musikalischem Können – vor einem unterhaltungsorientierten Publikum eine Reihe von populären Stücken beliebig oft reproduzieren mussten.

Dieser soziale Mikrokosmos prägte das Milieu der Jazzenthusiasten nicht nur musikalisch. Neben einer gemeinschaftlichen Identität, die besonders auf Sprache, Humor und Anekdoten rekurrierte, gewannen die Protagonisten gemeinsame Vorstellungen über kulturelle Hierarchien, die aus ihrer Erfahrung mit der Unterhaltung der „einfachen Leute“ herrührten. Dem idealisierten amerikanischen Jazzidiom mit dem starken Schwerpunkt auf gemeinsamer Improvisation standen im Stalinismus nicht nur Vertreter der Partei ablehnend gegenüber, sondern auch breite Teile der Bevölkerung, die während eines Tanzabends unterhalten werden wollten. Die häufig ablehnende Reaktion des Publikums auf Jazzstücke westlicher Couleur, die Abhängigkeit der Restaurant-Ensembles von zahlungskräftigen Kunden, aber auch alkoholisierte Gäste, Schlägereien und Gewalt wurden zu Erfahrungen, die der Idee einer künstlerisch wertvollen Musik, wie sie die Jazzenthusiasten zu konstruieren begannen, entgegenstand. Auch wenn die *Chaltura* in ironischer Absicht sprachlich angeeignet und umgedeutet wurde, boten *Birscha* und Tanzabende ab dem Ende der 1950er Jahre für viele Jazzmusiker nicht mehr das geeignete Umfeld. Einen Konsens zwischen Partei und Bevölkerung in der Ablehnung von Jazz herzustellen, gelang weniger über den abstrakten Vorwurf, politische Musik des Klassenfeindes zu sein, als über seine Degradierung zur schlechten Musik, die von mittelmäßigen Musikern für einfach verdientes Geld gespielt werde. Mit wachsendem Anspruch der Musiker und ihres Selbstverständnisses führte der Weg über das Betonen von Professionalismus aus der *Chaltura* heraus. Der Jazz stand dann für eine gemeinschaftlich geteilte und durchaus mit dem sowjetischen Zeitgeist korrespondierende Zukunftsorientierung, die der populären, aber nostalgischen russischen Romanze diametral gegenüberstand. Wie weit die in diesem Zeitraum entstandenen hierarchischen Kulturvorstellungen reichten, zeigt sich in der Historisierung dieser Phase durch die Zeitgenossen selbst: „Es war die Zeit zahlloser weiterer Tanzorchester mit sehr buntem Repertoire und unbeständiger Besetzung – Ensemble entstanden spontan und zerfielen schnell wieder. Es lohnt kaum, über irgendwelche stilistischen Unterschiede von ähnlichen Ensembles zu sprechen. Die Mehrheit von ihnen hatte keinerlei künstlerische Ansprüche an sich gestellt. Das war entweder eine Form von Zusatzverdienst oder der Mode geschuldet [...]. Einige wirklich begabte Leute versanken über der gespielten Musik tief in Gedanken, empfanden tiefe Inspiration vom gemeinsamen Schaffen. Sie mussten fühlen, wie ihre Emotionen zu den Leuten übertragen wurden, sie entzündeten, sie zum Zuhören und nicht nur zum Tanzen zwangen. Dieses Gefühl gebar den Gedanken, dass Jazz ernsthafte Musik ist, die in sich große Inhalte trägt.“⁷⁸

Sergei Belitschenko überhöht hier das Wirken der Jazzenthusiasten in der *Birscha* zu einem genuin kreativen Akt. Dabei konstruiert er eine Polarität zwischen

⁷⁸ Beličenko/Kotel'nikov: Sinkopy (wie Anm. 20), S. 75 (Übersetzung durch den Verfasser).

inhaltsreicher, emotional authentischer Musik auf der einen sowie oberflächlicher und anspruchsloser Musik auf der anderen Seite. Diese Polarität erscheint als ein typisches Narrativ, mit dem seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts verschiedenste Skeptiker und Gegner der Massenkultur deren Unterschiede zur Hoch- oder Volkskultur charakterisierten. Es findet sich in ähnlicher Form auch in den offiziellen sowjetischen Deutungen zur westlichen Massenkultur. Dies zeigt, dass Vertreter der später als *Schestidesjatniki* bezeichneten Generation trotz ostentativer Distanz zum sowjetischen System in dessen Sprache („große Inhalte in sich tragen“) und in dessen zentralen Deutungskategorien sozialer Realität verschiedenartig verhaftet blieben.⁷⁹

Nicht zuletzt die soziale Herkunft und der Bildungsgrad spielten bei der langsamen Separierung der Jazzmusiker aus dem Milieu der *Birscha* eine wichtige Rolle. Die Loslösung von den als *Labuchi* bezeichneten freien Musikern der älteren Generation ging einher mit einem wachsenden elitären Bewusstsein, das besonders auf bestimmte klangliche Attribute und auf das Konzept der Improvisation projiziert wurde, dem die Mehrzahl der älteren Musiker wie auch breite Teile der Bevölkerung ablehnend gegenüberstanden. Koslow suchte im Umfeld der *Birscha* die wenigen Musiker, die den typisch amerikanischen Sound spielen konnten, den er als *firmenny* bezeichnet. Während ein Großteil der Musiker über einen einfachen oder mittleren Schulabschluss verfügte, nahm die Mehrzahl der Jazzenthusiasten in den 1950er Jahren ein meist technisch-naturwissenschaftliches Studium auf. Ein Publikum, das ihre Musik und die damit assoziierte Leistung zu würdigen wusste, fanden die Musiker selten auf allgemeinen Tanzabenden, sondern zunehmend in universitären Instituten und Forschungseinrichtungen. Dadurch, dass vor allem hier Jazz gespielt wurde, verstetigte sich die Ansicht, sowjetischer Jazz sei Musik, die von progressiven und kultivierten Schichten entwickelt worden wäre. Nur durch die Positionierung zwischen parteilicher Reglementierung und vermeintlicher Ignoranz der breiten Masse ist es möglich, dass Sergei Belitschenko einerseits dem Jazz „demokratische Assoziationen“⁸⁰ zuspricht, während Koslow andererseits schon 1962 zu dem Ergebnis kam, dass die Idee, „Kultur zu den Massen zu tragen“, eine „Illusion“ sei.⁸¹

Abstract

The article focuses on the subculture of Soviet jazz musicians in the 1950s and investigates their motivations and strategies for transforming jazz music into an acceptable part of Soviet culture. In order to provide an interpretation of this culture, avoiding Cold War narratives of jazz as a music of resistance and democracy,

⁷⁹ Vgl. Malte Rolf: Kanon und Gegenkanon. Offizielle Kultur und ihre Inversion in der UdSSR. In: Osteuropa 60 (2010), S. 173–189.

⁸⁰ Vgl. Beličenko/Kotel'nikov: Sinkopy (wie Anm. 20), S. 176.

⁸¹ Vgl. Kozlov: Džaz (wie Anm. 15), S. 167.

the article analyses jazz musicians' social practices and values as well as musicians' interdependency within the Soviet musical black market. The *birscha* served as an informal public sphere, where entertainment musicians could obtain jobs, spare parts, and playing experience, all provided by older Estrada musicians of the pre-war period. The young amateur jazz musicians benefited from this intergenerational milieu, adapting and developing new musical techniques and a distinct language. Their biographical shared experiences of the precariousness of illegal concerts which entertained the common Soviet people help to explain the musicians' turn towards improvised and instrumental jazz, in other words to music enjoyed almost exclusively by students. This transformation of jazz into art music in the Soviet Union after 1953 was not only fueled by superficial ideological adaptations to the official canon, but was rather the result of protagonists' cultural hierarchies, aggravated through their shared experience of precarity in the musical shadow economy.

Rüdiger Ritter

Die Etablierung des Jazz in der sowjetischen Gesellschaft der 1960er Jahre

Die Planer des Staatssozialismus hatten auch Musik einen Platz im gesellschaftlichen Leben zugewiesen. Diskussionen über die Rolle der Musik im sozialistischen Staat waren bereits in der Vorkriegszeit geführt worden. Das Musikleben und seine Organisationsstrukturen sollten bei der Schaffung des Neuen Menschen helfen und die Bevölkerung zum Aufbau des Sozialismus stimulieren. Diesen übergeordneten Zielen hatten alle Musiksparten gleichermaßen zu dienen, ungeachtet stilistischer Unterschiede und der Tatsache, dass sie sich nicht alle an das gleiche Publikum richteten – auch nicht im realen Sozialismus, in dem die klassenlose Gesellschaft ja noch keineswegs realisiert war.

Ein Ideal des jungen Sowjetstaats bestand darin, Kultur allen zugänglich zu machen und den als „bürgerlich“ verachteten Gegensatz zwischen einer elitären „Hochkultur“ einerseits und einer „Massenkultur“ von geringerer Qualität andererseits einzuebnen. Besucher der Sowjetunion der 1920er Jahre wie etwa Frieda Rubiner waren von dem sowjetischen Ideal einer staatlichen Kulturpolitik fasziniert, die die einstmals elitäre Hochkultur ohne Qualitätsverlust zur Massenkultur machen wollte.¹

Aber schon der Verweis auf das Schicksal des russischen Futurismus, wie ihn etwa Arthur Lourié betrieb, zeigt, dass dieses Konzept Grenzen hatte.² Das Ideal der Verständlichkeit und Volkstümlichkeit der Musik, das der Sozialistische Realismus propagierte, beinhaltete ein stillschweigendes Eingeständnis der Tatsache, dass es schwierig bis unmöglich war, aus Erzeugnissen der Avantgardekunst eine Musikkultur für breite Bevölkerungsschichten zu erzeugen. Als Reaktion auf diese Erkenntnis propagierte der Sozialistische Realismus eine Musikästhetik, die große Ähnlichkeit zu jener des 19. Jahrhunderts aufwies – wobei der Sozialistische Realismus freilich, einhundert Jahre später, künstlerisch keineswegs fortschrittlich war, auch wenn die Kulturpolitiker der Sowjetunion nicht müde wurden, gerade das zu behaupten.³ Der Sozialistische Realismus in der Sowjetunion griff auf die

¹ Vgl. Jan C. Behrends: Die erfundene Freundschaft. Propaganda für die Sowjetunion in Polen und in der DDR. Köln u. a. 2006, S. 70.

² Vgl. Detlef Gojowy: Arthur Lourié und der russische Futurismus. Laaber 1993.

³ Vgl. Marco Frei: „Chaos statt Musik“. Dimitri Schostakowitsch, die Prawda-Kampagne von 1936 bis 1938 und der Sozialistische Realismus. Saarbrücken 2006.

Musiktraditionen Russlands zurück, um seine eigenen Zwecke zu erreichen. Die nationale Komponente im Konzept des Sozialistischen Realismus gestattete es zudem, die je eigenen Musiktraditionen der Teilrepubliken in den Dienst einer zu schaffenden sowjetischen Musik zu stellen. So lässt sich für die Zeit nach 1945 vielfach beobachten, wie in den neuen Sowjetrepubliken planmäßig nationale Musikulturen und Nationalmusiken nach dieser Konzeption hergestellt wurden.⁴

Ein Musikgenre gab es jedoch, das sich nicht so einfach in das Koordinatensystem des Sozialistischen Realismus einpassen ließ – den Jazz. War diese Musikrichtung bereits für das bürgerliche Establishment in den USA und Westeuropa eine Provokation, so stellte Jazz für die Verfechter des Sozialistischen Realismus erst recht eine Herausforderung dar. Die Erfüllung der ideologischen Forderung nach einer für die affirmativen Zwecke des Regimes nutzbaren Musik mit konkreten Inhalten und einer Massenwirksamkeit lag dem Jazz als vorwiegend instrumentaler und daher ungegenständlicher, nicht auf plakative Aussagen hin orientierter Musik mit zutiefst individualistischem Charakter fern.

In dieser systemischen Inkompatibilität des Jazz mit dem staatssozialistischen Kulturgefüge lag einer der Gründe, weswegen die Kulturpolitiker der Sowjetunion gerade mit dieser Musik ihre Probleme hatten. Die starke Attraktivität, die Jazz auf bestimmte Bevölkerungskreise ausübte, hatte jedoch zur Folge, dass diese Musikrichtung ihnen nicht egal sein konnte. Bemerkenswert ist, dass der Jazz als Musikform in der Sowjetunion innerhalb weniger Jahrzehnte eine Entwicklung vom bevorzugten Hassobjekt stalinistischer Funktionäre hin zu einem etablierten, in Konservatorien unterrichteten Musikgenre durchlief. Die 1960er Jahre können als der Zeitraum gelten, in dem dieser Funktionswandel des Jazz in der sowjetischen Gesellschaft stattfand. Drei hier exemplarisch herangezogene Themengebiete illustrieren diesen Wandel: Erstens die theoretischen Diskussionen in den Gremien der sowjetischen Musikpolitik wie etwa dem sowjetischen Komponistenverband, zweitens die Entwicklung der ersten Jazzcafés und -festivals in Moskau sowie drittens die allmähliche Etablierung des Jazz in den Einrichtungen der sowjetischen Musikpädagogik. In den 1970er Jahren hatte der Jazz in der Sowjetunion schließlich seinen gesellschaftlichen Ort gefunden – freilich unter genau definierten Bedingungen.

Der sowjetische Komponistenverband

Der Komponistenverband der Sowjetunion war die offizielle Organisation für alle Komponisten und Musikschaaffenden des Landes. Nur wer Mitglied in dieser Vereinigung war, durfte öffentlich auftreten. Für die übrigen Kunstsparten gab es ähnliche Vereinigungen. Sie stellten einen integralen Teil der Kulturpolitik der Sowjetunion dar. Die Tagungen und Kongresse des Komponistenverbands waren

⁴ Vgl. Marina Frolova-Walker: „National in Form, Socialist in Content“. Musical Nation-Building in the Soviet Republics. In: JAMS 51 (1998), S. 331–371.

Orte, an denen nach Maßgabe der entsprechenden Beschlüsse des ZK die sowjetische Musikkulturpolitik gemacht wurde. Sie fanden nicht öffentlich statt. Während die offiziellen Presseberichte lediglich die Beschlüsse wiedergaben, zeigen die Protokolle, dass auf den Sitzungen offen und kontrovers diskutiert wurde.⁵

Vom 13. bis 18. November 1962 wurde das vierte Plenum des sowjetischen Komponistenverbands abgehalten, das dem „sowjetischen Lied und der Estrada-Musik“ gewidmet war.⁶ Auch wenn er in der Auflistung der betrachteten Musikgenres nicht auftauchte, so war doch auch der Jazz gemeint. Oft wurde das als „sowjetisch“ geltende Genre der *Estrada*-Musik⁷ als Deckmantel verwendet, wenn es eigentlich um Jazz gehen sollte – ein terminologisches Versteckspiel, das nicht nur der Komponistenverband betrieb.

Die Konferenz wurde von hochrangigen Musikern besucht. Das Einleitungsreferat hielt niemand Geringeres als Dmitri Schostakowitsch. Neben anderen im Plenum zu behandelnden Musikgenres nannte er ausdrücklich den Jazz, den er als eine Form der Tanzmusik bezeichnete. Diese Zuordnung des Jazz war seinerzeit nicht nur unter sowjetischen Musikpolitikern weit verbreitet, hatte aber für die Musikpolitik der sozialistischen Länder einschneidende Folgen, weil Jazz dadurch einem ganz anderen Verwaltungsbereich zugeordnet war als beispielsweise die „klassische Musik“.

Schostakowitsch wies gleich eingangs auf den Grundgedanken der sowjetischen Musikpolitik hin, nach der Musik die Bedürfnisse der Bevölkerung zu erfüllen habe und die Bürger erziehen solle. In einer Situation, in der insbesondere junge Menschen nach Unterhaltungsmusik verlangten, seien die Mitglieder des Komponistenverbands aufgefordert, dieser Nachfrage zu begegnen. Damit hatte Schostakowitsch die zu seiner Zeit als wesentlich erachtete Zielgruppe des Jazz ausgemacht – die Jugend.

Die Betonung dieser Zielgruppe war für die sowjetische Musikpolitik von großer Bedeutung. Sie hatte beispielsweise zur Folge, dass der praktische Umgang mit der Jazzmusik als eine Aufgabe der kommunistischen Jugendorganisationen, also des *Komsomol* und seiner Unterorganisationen, aufgefasst wurde. Das geschah jedoch zu einer Zeit, in der sich die enge Verbindung von Jazz und Jugend weltweit zu lockern begann. Seit dem Ende der 1950er Jahre konkurrierte er mit der neu entstandenen Musikform des Rock 'n' Roll um die Gunst der Jugendlichen. Letztgenannte tat dies mittelfristig so erfolgreich, dass Jazz nicht nur sein Alleinstellungsmerkmal als *die* Musik der Jugend schlechthin verlor, sondern dass er ab den 1970er und 1980er Jahren vorzugsweise zu einer Angelegenheit von Hörern mittleren Alters wurde. Auch in der Sowjetunion übte der Rock 'n' Roll

⁵ Zum Komponistenverband vgl. Kirill Tomoff: *Creative Union. The Professional Organization of Soviet Composers, 1939–1953*. Ithaca 2006.

⁶ Stenogramma četvertogo plenuma pravlenija, posviaščennogo sovetskoj pesne i éstradnoj muzyke, Moskva 13–18 nojabrja 1962 g., RGALI, f. 2490, op. 2, d. 28, l. 1–230 (Übersetzung durch den Verfasser).

⁷ Zum Genre der sowjetischen *Estrada*-Musik vgl. Elizaveta D. Uvarova: *Russkaja sovetsskaja éstrada. 1917–1929*. Moskau 1976.

eine Faszination auf die junge Generation aus. Diese Musik war es nun, die für jugendliches Ungestüm stand, und Jazz begann sich, unterstützt durch die Kulturpolitik der Sowjetunion in Richtung einer etablierten, auch in emotionaler Hinsicht in die Schranken gewiesenen Musikform zu bewegen. Bei ihren Bemühungen, dem Jazz einen Platz in der sozialistischen Gesellschaft zu verschaffen, kam den sowjetischen Kulturpolitikern also eine allgemeine Tendenz zur Hilfe: In dem Maße, in dem der Jazz sich von der Jugend entfernte, verlor er für die Kulturpolitiker ein Stück weit seine Brisanz und konnte infolgedessen umso leichter zugelassen werden.

Im Jahr 1962 waren diese Entwicklungen allerdings weder für die Jugendlichen noch für die Kulturpolitiker der Sowjetunion absehbar – auch für die Teilnehmer des Plenums nicht. Zudem verfolgte die sowjetische Musikpolitik eigene Ziele: Für den Komponistenverband konnte es nicht einfach darum gehen, den jungen Leuten diejenige Musik zu schreiben, die diese hören wollten. Auch sollte nicht einfach das Bedürfnis nach Unterhaltung befriedigt werden. Vielmehr hatte Musik als Mittel ideologischer Erziehung zu dienen. Nur wenn man Jazz für dieses Ziel nutzbar machen könne, ließ er sich in die sozialistische Gesellschaft integrieren. Die amerikanische Idee einer Musik *just for fun* war diesem sowjetischen Denken wesensfremd. So betonte ein Redner des Plenums, dass jegliche Form der *legkaja muzyka* („leichten Musik“) stets Propaganda und Agitation beinhalte – wobei diese Begriffe in der affirmativen Bedeutung der sowjetischen Ideologie gemeint waren, wonach Propaganda und Wahrheit nicht im Gegensatz zueinander standen.⁸ Jazz sollte somit also der sowjetischen Propaganda und Erziehung dienen.

Die Wirklichkeit sah, wie einige Konferenzteilnehmer berichteten, freilich anders aus: In den letzten Jahren sei im Land eine große Anzahl von Jazzgruppen entstanden – Studentenbands, Amateurcombos, aber auch professionelle Musikensembles und andere. Lediglich zehn Prozent davon seien beim Komponistenverband registriert, ansonsten „spielen sie, was sie wollen“. Die Mitglieder des Plenums waren sich darin einig, dass es gelte, diesen skandalösen Zustand möglichst schnell zu beenden. Es wurden Kontrollen verlangt, bis hin zu „operativen Maßnahmen“, worunter geheimdienstliches Agieren wie beispielsweise das Einschleusen von V-Leuten in „verdächtige“ Musikensembles, das Installieren von Abhöranlagen und Ähnliches verstanden wurde.

Bei der Beurteilung des Jazz waren sich die Mitglieder des Plenums jedoch uneins. Eine ganze Reihe von Teilnehmern verabscheute diesen und hätte ihn am liebsten aus der Öffentlichkeit verbannt, wie es noch im Stalinismus geschehen war. Zu ihnen gehörte der Generalsekretär des Komponistenverbands Tichon Chrennikow, der ein Louis-Armstrong-Konzert als „vulgär“ bezeichnete.⁹ Es gab aber auch sowjetische Jazzmusiker wie Oleg Lundstrem, Leonid Utjossow oder Alexander Zfasman, die die Bedeutung ihrer Musikrichtung betonten. Im

⁸ Zur Entstehung des Propagandabegriffs in der Sowjetunion vgl. Peter Kenez: *The Birth of the Propaganda State. Soviet Methods of Mass Mobilization, 1917–1929*. Cambridge 1985.

⁹ Stenogramma (wie Anm. 6), S. 204 (Übersetzung durch den Verfasser).

Jahr 1962 konnten sie ihre Position bereits mit einiger Selbstsicherheit äußern. Oleg Lundstrem opponierte scharf gegen die seinerzeit übliche Praxis, Jazzfans als Hooligans zu brandmarken und fragte, warum Enthusiasmus des Publikums in einem klassischen Konzert erwünscht, bei einem Jazzkonzert hingegen als Rowdytum verachtet werde?¹⁰ Der Posaunist Konstantin Bacholdin verlangte eine Revision des „Jazz-Verdikts“ von Maxim Gorki aus der Zwischenkriegszeit, der Jazz als *muzyka tolstych* („Musik der Dicken“) bezeichnet hatte¹¹ – ein Diktum, das es zu extremer Popularität gebracht hatte und das immer wieder im Kampf gegen den Jazz herangezogen worden war.¹²

Im Jahr des Plenums, 1962, war die Existenz von Jazz in der Sowjetunion eine Tatsache, die nicht mehr negiert werden konnte. Daher stimmten die Tagungsteilnehmer darin überein, dass es nunmehr die Aufgabe des Komponistenverbands sei, den Jazz in die gewünschte Richtung zu lenken. Auch die anwesenden Jazzmusiker und -komponisten meldeten sich zu Wort: Leonid Utjosow beklagte, dass ein sowjetischer Komponist wohl einen Walzer oder eine Mazurka, aber keinen Foxtrott komponieren dürfe.¹³ Michail Bjalik aus Leningrad betonte: „Für die Entwicklung des Jazz] brauchen wir Freiheit.“¹⁴ Utjosow zeigte auf seinen anwesenden Kollegen Alexander Zfasman und sagte: „Hier sitzt A. Zfasman, der außerordentliche Dinge auf diesem Gebiet leisten kann, aber er fürchtet sich.“¹⁵ Mit diesen und anderen Äußerungen machten die sowjetischen Jazzkomponisten darauf aufmerksam, dass sie auch während der poststalinistischen Tauwetterperiode immer noch in einer Atmosphäre der Ungewissheit arbeiten mussten. Schutz vor willkürlichem Handeln einzelner Funktionäre sowie vor unkalkulierbaren Stimmungsumschwüngen in der Kulturpolitik – also: einen gesicherten Freiraum, das meinten die Musiker mit dem Wort „Freiheit“.

Auch über die Art der zu schaffenden Musik wurde auf der Konferenz gesprochen. Utjosow verlangte einen optimistischen, freudigen Charakter der Musik, der der Bevölkerung beim Aufbau des Sozialismus helfen solle.¹⁶ Die Musik sollte, ganz im Sinne der Forderungen des Sozialistischen Realismus, auf Melodien russischer Volkslieder zurückgreifen. Diesem Postulat stellte sich niemand entgegen, weder die anwesenden Russen noch die Sowjetbürger anderer Nationalitäten, wie etwa der Este Valter Ojakäär, einer der führenden Jazzmusiker seines Landes. Auch wenn sie als „sowjetisch“ bezeichnet wurde, wurde doch eine Form der Unterhaltungsmusik propagiert, die vornehmlich auf der Basis russischer Folklore beruhen sollte. Als Vorbild für die Einbeziehung russischen Musikmaterials in neue Kompositionen galt der sowjetische Lied- und Unterhaltungsmusikkompo-

¹⁰ Vgl. ebd., S. 202.

¹¹ Vgl. S. Frederick Starr: *Red and Hot. The Fate of Jazz in the Soviet Union, 1917–1980*. New York u. a. 1983, S. 89f.

¹² Vgl. Stenogramma (wie Anm. 6), S. 33.

¹³ Vgl. ebd.

¹⁴ Ebd., S. 229 (Übersetzung durch den Verfasser).

¹⁵ Ebd., S. 34 (Übersetzung durch den Verfasser).

¹⁶ Vgl. ebd., S. 33.

nist Isaak Dunajewski.¹⁷ Beispielhaft dafür, dass dieses Vorgehen auch international anerkannt und praktiziert wurde, stand der französische Komponist Michel Legrand, der auf dem Moskauer Festival der Jugend im Jahr 1957 aufgetreten war.¹⁸ Seine Kompositionen basierten auf Musikmaterial des 19. Jahrhunderts. Der neu zu schaffende Jazz sollte nun ebenfalls auf diesen Traditionen aufgebaut werden. Selbstbewusst stellte Tschernow¹⁹ fest: „Während des 19. Jahrhunderts waren Paris und Wien die musikalischen Zentren Europas gewesen, nun wird die Rolle Moskau zufallen, da es die Hauptstadt des progressivsten Landes der Welt ist.“²⁰

Das Musikgenre Jazz sollte also sowjetisiert beziehungsweise gar russifiziert und nicht länger als amerikanische Musik begriffen werden. Insbesondere den konservativen Vertretern im Komponistenverband kam diese Strategie sehr gelegen. Wenn die Verbreitung des Jazz nun einmal nicht verhindert werden könne, so sollte dieser doch möglichst als eigene Musikform propagiert werden und nicht als Musik des Klassenfeindes. Aber auch die sowjetischen Jazzkomponisten konnten sich mit dieser Strategie bis zu einem gewissen Maße anfreunden. Die 1960er Jahre war die Zeit, in der Jazzmusiker überall auf der Welt, nicht nur in der Sowjetunion, begannen, sich von ihren US-amerikanischen Vorbildern zu emanzipieren und nach eigenen Ausdrucksformen zu suchen. Die auf dem Komponistenkongress 1962 erhobenen Forderungen waren zum großen Teil als solche nach künstlerischer Experimentierfreiheit zu begreifen (in diesem Sinne war auch die Forderung nach „Freiheit“ gemeint gewesen). Die Musiker und Komponisten selbst hatten ein Interesse daran, als eigenständige Schöpferpersönlichkeiten und nicht als bloße Kopisten amerikanischer Standards wahrgenommen zu werden. Die ideologische Maximalposition der Konservativen war also in bestimmten Punkten mit der Forderung der Komponistenelite nach künstlerischer Freiheit vereinbar. Allerdings sahen die konservativen Kulturpolitiker – im Unterschied zu den Komponisten – amerikanischen und sowjetischen Jazz als Gegensatz an. Das Ergebnis waren Regeln, die den Prozentsatz amerikanischer und eigener Musik im Radio, auf Festivals oder bei anderen öffentlichen Veranstaltungen festlegten.

Gar nicht anfreunden konnte sich die Tagungsteilnehmer mit den neuesten Stilrichtungen des Jazz wie etwa dem *New Thing*.²¹ Konservative wie Chrennikow oder Sasowski sprachen sämtlichen Erscheinungsformen des aktuellen Jazz jeglichen künstlerischen Wert ab. Sie stellten die Frage, ob denn ein Geräuschgebilde

¹⁷ Matthias Stadelmann: Isaak Dunaevskij – Sänger des Volkes. Eine Karriere unter Stalin. Köln 2003.

¹⁸ Vgl. Pia Koivunen: The 1957 Moscow Youth Festival: Propagating a New, Peaceful Image of the Soviet Union. In: Melanie Ilic/Jeremy Smith (Hg.): Soviet State and Society under Nikita Khrushchev. London u. a. 2009, S. 46–65.

¹⁹ Vgl. auch F. Černov: Buržuaznyj Kosmopolitizm i ego reakcionnaja rol'. In: Bol'shevik, 5/15. 3. 1949, S. 30–41.

²⁰ Stenogramma (wie Anm. 6), S. 228 (Übersetzung durch den Verfasser).

²¹ Zum sowjetischen *New Thing*, das sich von der amerikanischen Musik dieser Bezeichnung nicht unwesentlich unterschied, vgl. Yuri Vikharieff: The „New Thing“. In: Down Beat, 10. 9. 1964, S. 16f.

ohne Melodie überhaupt als Musik bezeichnet werden könne.²² *New Thing* werde nur von einer Minderheit gehört, sodass es nicht wert sei, ihm Aufmerksamkeit zuteilwerden zu lassen. Tatsächlich bestand das Problem des sowjetischen *New Thing* darin, dass diese Stilrichtung wegen ihrer Musikästhetik nicht nur von konservativen Kulturpolitikern angefeindet wurde, sondern auch innerhalb der sowjetischen Jazzszene umstritten war und nur von wenigen gespielt wurde. Efim Barban, der mit seinem Buch „Tschernaja muzyka – belaja swoboda“ eine theoretische Grundlegung des sowjetischen *New Thing* versuchte, nimmt an, dass sich in der gesamten Sowjetunion kaum 80 Musiker dieser Musikrichtung verschrieben hatten.²³

Auf dem Kongress des Komponistenverbands von 1962 stellte Tschernow die Frage, ob denn die Musik aus dem Westen unbedingt ein Vorbild für die Entwicklung der sowjetischen Musik sein müsse?²⁴ Damit wies er (unfreiwillig) auf das grundsätzliche Dilemma hin, vor dem die sowjetischen Musiktheoretiker standen. Einerseits waren sie von der Einzigartigkeit der russischen Kultur überzeugt – eine Vorstellung, die mindestens bis zu Nikolai Danilewski zurückverfolgt werden kann – und suchten diese Singularität in die neue Sowjetordnung mit hinein-zunehmen; andererseits mussten sie aber die praktischen Schwierigkeiten zur Kenntnis nehmen, wenn es darum ging, mit der Musik des Westen zu konkurrieren. Den Jazz zur Gänze zu verdammen, hatte sich als unmöglich herausgestellt – dies war die Lektion aus der stalinistischen Unterdrückung. Zugleich erschien die Option, diese Musik ohne jegliche Kontrollmechanismen zuzulassen, im sowjetischen Denken als untragbar, da dies bedeutet hätte, die Lenkungshoheit über die Musik, die der Erziehung im sozialistischen Geist dienen sollte, aufzugeben.

Die Lösung schien in der Schöpfung eines unabhängigen, stilistisch eigenständigen sowjetischen Jazz zu bestehen. Die Aufgabenstellung an die Komponisten lautete somit, durch praktisches Komponieren herauszufinden, welche spezifischen Formen dieser Jazz annehmen könnte. Auf diese Weise war einerseits das Experimentierfeld für die Musiker eröffnet, andererseits blieb ihr Spielraum darauf begrenzt, da sich die sowjetischen Kulturpolitiker das Recht vorbehalten, in die Entwicklung der Musik einzugreifen, wann immer es ihnen notwendig erschien.

Die Moskauer Jazzcafés: Jazz sucht sich seinen Ort

Nach der Befreiung des Jazz von den Fesseln der schdanowschen Kulturpolitik ging es in den 1960er Jahren darum, für diese Musik einen Platz in der Gesellschaft zu finden. Ein gewisses Refugium hatten in der Stalin-Zeit die staatliche Rundfunkensembles, wie etwa die von Oleg Lundstrem, Eddie Rosner, Wadim

²² Vgl. Stenogramma (wie Anm. 6), S. 118.

²³ Efim Barban: Černaja muzyka, belaja swoboda. Muzyka i vosprijatije avangardnogo džaza. St. Petersburg 2007, S. 5.

²⁴ Vgl. Stenogramma (wie Anm. 6), S. 43.

Ljudwikowski und anderen, gebildet, die zumindest jazznahe Musik in ihrem Repertoire behalten konnten. Der Umgang mit dem Jazz in Gestalt kleinerer Ensembles war für die Kulturpolitiker der beginnenden 1960er Jahre weitaus problematischer. Staatliche Stellen waren nicht bereit, gerade diese Erscheinungsformen des Jazz wieder, wie bereits in den späten 1940er Jahren, den *Stiljagi*²⁵ zu überlassen – dabei konnten sie auf eine große Akzeptanz ihrer Politik seitens der gesellschaftlichen Mitte bauen, die den angeblich schädlichen Einfluss von Jazz und moderner Tanzmusik namentlich aus dem Westen auf die Jugend der Sowjetunion beklagte. Es mussten also Orte gefunden werden, an denen Jazz auf kontrollierbare Art und Weise in die sozialistische Gesellschaft eingegliedert werden konnte. Das war die Geburtsidee der sowjetischen Jazzcafés.

In den Jahren 1960/1961 besuchte der stellvertretende Vorsitzende des Ministerrates der UdSSR, Anastas Mikojan, die DDR und machte sich mit der ideologischen Arbeit vertraut, die die Partei dort an den Jugendlichen des Landes vollführte.²⁶ Nach seiner Rückkehr in die Sowjetunion berichtete er von seinen gewonnenen Erkenntnissen. Die kommunistische Führung ließ sich von diesen Erfahrungen inspirieren und schuf nach dem Vorbild der DDR öffentliche Orte, an denen Jugendliche sich treffen konnten, um ihre Freizeit in einer angenehmen Atmosphäre zu verbringen. Diese Orte sollten zudem dazu dienen, die jungen Menschen von ihren Lebensproblemen abzulenken.²⁷ In den offiziellen Dokumenten war dabei von „Jazz“ nicht die Rede, lediglich von „moderner Musik“. Weil aber die praktische Durchführung dieser Beschlüsse in die Hände der lokalen *Komsomol*-Gruppen gelegt wurde, in denen insbesondere Jazzenthusiasten vertreten waren, kam es unweigerlich dazu, dass in den neu geschaffenen Begegnungsstätten vor allem Jazz gespielt wurde. Einige Mitglieder der Exekutivgruppen traten später in denselben Jazzcafés auf, die sie zuvor geplant und organisiert hatten – ein Beispiel dafür ist Waleri Abatuni. Als Mitglied der Sektion für Agitation und Propaganda im Moskauer Stadtkomitee des *Komsomol* war er für die Cafés verantwortlich und spielte später selbst als Schlagzeuger in verschiedenen Bands im „Kafe Molodjoschnoje“.²⁸ Allein dieses Detail zeigt, dass die Grenzen zwischen dem Jazzmilieu und den offiziellen Organisatoren keineswegs so scharf waren, wie oft behauptet wird.

²⁵ *Stiljagi* war eine Bezeichnung für Jugendliche und junge Erwachsene in sowjetischen Städten der 1950er und 1960er Jahre, die einen – vom Establishment als Provokation begriffenen – am Westen orientierten Lebensstil pflegten und unter anderem Jazz hörten. Vgl. Marina Dmitrieva: Jazz and Dress. In: Gertrud Pickhan/Rüdiger Ritter (Hg.): Jazz Behind the Iron Curtain. Berlin 2010, S. 239–256.

²⁶ Michail Kull': Poslevoennoe pokolenie. Kafé našej džazovoj junosti. In: Kirill Moškov/Anna Filip'eva (Hg.): Rossijskij džaz. Bd. 1. St. Petersburg 2013, S. 140–170.

²⁷ Gleb Tšipursky: The Cultural Cold War, „Westernized“ Youth, and Jazz in the Soviet Union, 1945–64, https://www.gwu.edu/~ieresgwu/assets/docs/Tšipursky_cwc.pdf (letzter Zugriff am 11. 8. 2016); Juliane Fürst/Polly Jones/Susan Morrissey: The Relaunch of the Soviet Project, 1945–64. Introduction. In: SEER 86 (2008) 2, S. 201–207; Hilary Pilkington: Russia's Youth and Its Culture. A Nation's Constructors and Constructed. London 1994.

²⁸ Vgl. Kull': Poslevoennoe (wie Anm. 26), S. 158.

Seit 1961 wurden in Moskau einige derartige Cafés geöffnet. Vier von ihnen entwickelten sich alsbald zu Zentren des Jazz, nämlich das „Molodjoschnoje“, das „Aelita“ sowie – etwas später – das „Sinjaja Ptica“ und das „Romantiki“.²⁹ Diese Cafés, die schon bald, wenn auch inoffiziell, „Jazzcafés“ genannt wurden, befanden sich alle in der Gorki-Straße (heute Twerskaja-Straße). Bereits seit den späten 1940er Jahren hatten die sowjetischen *Stiljagi* diese Straße „Broadway“ genannt – oder kurz: „Brod“. Nun entstand eine Art Jazznachtleben. Junge Jazzenthusiasten besuchten die Cafés und wechselten von einer Einrichtung zur anderen, sobald sie mitbekamen, dass irgendwo ein neues Ensemble spielte. Bis 23:00 Uhr, der offiziellen Sperrstunde, herrschte auf dieser Straße ein reges Treiben.

Die kulturellen Aktivitäten in den Cafés beschränkten sich nicht nur auf Jazz. Im „Aelita“ waren Schriftsteller wie Jewgeni Jewtuschenko, Wassili Aksjonow oder Ilja Suslow anwesend, später auch Liedkomponisten wie Bulat Okudschawa sowie Fotografen wie Leonid Bergolzew oder Viktor Resnikow. Sowohl die Jazzmusiker als auch die meisten jungen, etwas offeneren *Komsomol*-Mitglieder begriffen die Eröffnung der Cafés als Möglichkeit, dem sowjetischen Jazz ein öffentliches Forum zu schaffen. Sie jedoch offiziell als „Jazzcafés“ zu bezeichnen, hätte eine allzu große Provokation für die konservative Elite bedeutet. In seinen Artikeln zur Eröffnung des „Kafe Molodjoschnoje“ verwendete Alexander Terentjew, der erste Vorsitzende des Sowjets des Cafés, das Wort „Jazz“ nur ein einziges Mal und bezeichnete diesen generell als Form der Tanzmusik.³⁰ Viele *Komsomol*-Mitglieder hingegen verstanden sehr gut, dass es wohl hauptsächlich der Jazz war, der eine Anziehungskraft auf das jugendliche Publikum ausübte. Später waren vor allem sie es, die den sowjetischen Jazzmusikern halfen, Reiseerlaubnisse zu den wichtigen Festivals in Prag und Warschau zu erhalten.³¹

Das „Aelita“ öffnete am 25. November 1961. Am Vorabend kam Anastas Mikojan höchstpersönlich und unterhielt sich mit den Mitgliedern des Café-Sowjets. Junge Musiker und Musikgruppen spielten hier regelmäßig, darunter vor allem die Band von Jewgeni Geworgjan (Piano), Andrei Geworgjan (Bass) und Wladimir Schurawski (Schlagzeug). Ebenfalls oft traten hier Nikolai Gromin (Gitarre), Michail Zuritschenko (Saxophon), Fred Margulis (Saxophon), Alexander Iljin (Flöte) und Wladislaw Gratschow (Trompete) auf. Einer der Höhepunkte war das Spiel der „Newa-Jazzband“ mit Wsewolod Koroljow (Trompete), Gennadi Lachman (Klarinette), Alexander Morosow (Posaune), Boris Jerschow (Banjo), Alexander Kolpaschnikow (Bass) und Valentin Kolpaschnikow (Schlagzeug). Das „Aelita“ musste jedoch bereits im Jahr 1963 schließen, da das Gebäude aufgrund einer Erweiterung der Sadowoje Kolzo-Straße abgerissen wurde.

²⁹ Vgl. Michail Kull': Kafé našej džazovoj junosti. In: ders. (Hg.): Stupeni voschoždenija. Moskau 2009; Valerij Ponomarev: Na obratnoj storone zvuka. Moskau 2003; Aleksej Semenuvič Kozlov: Kozel na sakse ... i tak vsju žizn'. Moskau 1998, <http://read24.ru/download/book/aleksej-kozlov-kozel-na-sakse/pdf/> (letzter Zugriff am 29. 6. 2016; mittlerweile ist die Seite nicht mehr abrufbar).

³⁰ Kull': Poslevoennoe (wie Anm. 26), S. 158.

³¹ Vgl. ebd., S. 159.

Das „Molodjoschnoje“, das am 18. Oktober 1961 öffnete, war von Anfang an als Restaurant mit Bühne geplant. Dieses Café war der Ort, an dem auch amerikanische Jazzgrößen empfangen wurden. Im Jahre 1967 waren Gerry Mulligan und Charles Lloyd die berühmtesten Gäste, später trat auch Earl Hines hier auf.³² Die lokalen Jazzmusiker, die hier spielten, hatten meist bereits eine sehr gute Reputation innerhalb der Moskauer Szene. Die wichtigsten waren Alexei Koslow, Wadim Sakun, Andrei Jegorow, Waleri Bulanow, Nikolai Gromin, Georgi Garanjan, Alexei Subow und Konstantin Bacholdin.

Das „Sinjaja Ptica“ eröffnete im Jahre 1964, als das Internationale Jugendforum in Moskau stattfand und junge Leute aus kommunistischen und nichtkommunistischen Ländern in die Hauptstadt der Sowjetunion kamen. Der Name, eine Übersetzung des englischen *bluebird*, sollte an das berühmte „Bluebird Inn“ in Detroit erinnern – eine Jazzkneipe, die während der 1950er Jahre eine Hochburg des Hardbop gewesen war. Während der folgenden Jahre wurde das „Sinjaja Ptica“ zu einem Ort, an dem nicht nur Jazz aufgeführt wurde, sondern an dem auch Treffen von Arbeitskollektiven und andere Veranstaltungen stattfanden. Tanzmusik nahm die Hauptrolle im musikalischen Repertoire dieses Cafés ein. Allerdings wurde, so Michail Kull, im „Sinjaja Ptica“ auch Bop gespielt, der damals die modernste Form des Jazz war, die man in Moskau überhaupt hören konnte.³³ Auch im Café „Romantiki“ wurde Jazz aufgeführt, gewöhnlich von einem Ensemble mit Wladimir Kull (Piano), Mark Terlizki (Bass), Alexander Salgannik (Schlagzeug), oft auch mit Alexei Kusnezow (Gitarre). Das „Romantiki“ war besonders wichtig für das „sowjetische Autorenlied“, so etwa für Balladen von Komponisten wie Okudschawa und anderen.

Die meisten der hier auftretenden Musiker waren Amateure, kaum einer hatte eine reguläre Instrumentalausbildung genossen. Dafür verfügten sie aber fast alle über hochwertige Berufsqualifikationen. Viele hatten Universitätsdiplome in Physik (Alexei Subow, Waleri Bulanow, Wadim Sakun), Architektur (Alexei Koslow, Mark Terlizki), im Elektroingenieurwesen (Wladislaw Gratschow, Lew Lebedew, Wsewolod Danilotschkin) oder hatten andere Fächer studiert.

Wie alle Restaurants mit Bühne waren auch die Jazzcafés in offizielle Strukturen eingebunden. Sie – und die in ihnen auftretenden Musiker – erhielten eine kleine Förderung durch die Moskauer Organisation der Musikensembles (MOMA). Eine Ausnahme war das „Sinjaja Ptica“, in dem die Musiker von den Tageseinnahmen bezahlt wurden. Die Einbeziehung des Jazz in offizielle Strukturen diente der staatlichen Kontrolle, die von den sowjetischen Kulturpolitikern als sehr wichtig angesehen wurde. Das war jedoch nicht die einzige Art und Weise, Kontrolle auszuüben: Der KGB infiltrierte die Szene, um von aktiven Jazzmusikern Informationen aus erster Hand erhalten zu können. Rostislaw Winarow, der anfangs das Musikprogramm im „Kafe Molodjoschnoje“ organisierte, war

³² Vgl. Penny van Eschen: *Satchmo Blows up the World. Jazz Ambassadors Play the Cold War*. Cambridge, MA 2004, S. 199.

³³ Vgl. Kull: *Poslewoenoe* (wie Anm. 26), S. 33.

vom KGB beauftragt worden, wichtige Ereignisse mitzuteilen, und es darf vermutet werden, dass er damit kein Einzelfall war.³⁴

Jazzfestivals in Moskau

Die Moskauer Jazzfestivals waren aus der Sicht der Kulturpolitiker eigentlich eine Weiterentwicklung des Gedankens, der zur Gründung von Jazzcafés geführt hatte. Diese hatten sich in ihrer beabsichtigten Doppelfunktion als Orte der kulturpolitischen Öffnung zum Jazz einerseits und als Orte der Kontrolle der Jazzbewegung andererseits bewährt, zugleich aber aufseiten der Jazzmusiker und Jazzliebhaber auch Begehrlichkeiten nach öffentlicher Präsentation ihrer Kunst geweckt. Die Moskauer Jazzfestivals entstanden als Ergebnis eines beständigen Aushandlungsprozesses zwischen Kulturpolitikern und Angehörigen des Jazzmilieus, wobei personelle Überschneidungen zwischen diesen beiden Lagern keinesfalls selten waren.

Fünf Jazzfestivals wurden in den 1960er Jahren in Moskau abgehalten: das erste im Jahr 1962, die anderen in den Jahren 1965 bis 1968.³⁵ Das Festival von 1962 war das erste Ereignis dieser Art in Moskau, aber nicht das erste in der Sowjetunion: Im Jahr 1957 hatte ein solches bereits in Estland stattgefunden.³⁶ Für die Moskauer Veranstaltung von 1962 ist das Wort „Festival“ eigentlich eine Übertreibung: In Wirklichkeit handelte es sich um fünf Abendereignisse, während derer die führenden Moskauer Jazzmusiker im „Kafe Molodjoschnoje“ spielten. Das erste Festival war noch ganz auf die Moskauer Szene bezogen. Wie überall in der Sowjetunion existierte auch in Moskau eine höchst heterogene Szene und es gab kaum Kommunikation untereinander. So gab es weder eine Jazzzeitschrift,³⁷ geschweige denn ein Radioprogramm, aus dem die Jazzmusiker Kenntnisse von der Aktivität ihrer Kollegen an anderen Orten erhalten konnten. Die Kommunikation zwischen den Musikern und der Informationsaustausch über neue Musiker, neue Aufnahmen oder anstehende Musikveranstaltungen fanden mündlich oder in Briefform statt. Es gab noch keine Jazzinfrastruktur, sodass zu dieser Zeit die Musiker in Moskau im Wesentlichen unter sich blieben.

Das Moskauer Festival von 1962 war der Versuch der Jazzszene, ein solches Kommunikationsnetzwerk aufzubauen. Hierzu sollten einige Konzerte Moskauer

³⁴ Für diese Hinweise danke ich Kirill Moschkow und Igor Gawrilow vom Russischen Zentrum für Jazzforschung (RZID), Jaroslaw, die mir privilegierten Zugang zu den Berichten Winarows über die Moskauer Jazzszene der 1960er Jahre gaben.

³⁵ Vgl. Kull': Poslevoennoe (wie Anm. 26).

³⁶ Vgl. Tiit Lauk: Estonian Jazz Before and Behind the „Iron Curtain“. In: Gertrud Pickhan/Rüdiger Ritter (Hg.): Jazz Behind the Iron Curtain. Berlin 2008, S. 153–163, hier: S. 159.

³⁷ Die erste Jazzzeitschrift in der Sowjetunion, das Journal „Kvadrat“, entstand in Leningrad im Jahr 1966. Vgl. N. Š. Leites: Klub „Kvadrat“. Džaz-šmaz i normal'nyeljudi. In: Pčela 11 (1997), <http://www.pchela.ru/podshiv/11/jazzshmaz.htm> (letzter Zugriff am 22. 2. 2015; mittlerweile ist die Seite nicht mehr abrufbar).

Jazzmusiker stattfinden. Im Mai 1962 hatte – nach langen politischen Diskussionen – Benny Goodman Moskau besucht und dort auch gespielt.³⁸ Sogar Chruschtschow hatte sich an den stehenden Ovationen nach Goodmans Konzert beteiligt. Dadurch fühlten sich die Moskauer Jazzliebhaber und Szenemitglieder ermutigt, einen Schritt weiterzugehen und begannen mit der Organisation des Festivals.

Für sie war das Festival ein Erfolg, auch wenn sie einige einschränkende Bedingungen der Kulturpolitik hatten akzeptieren müssen. Die *Komsomol*-Organisatoren installierten ein striktes Kontrollsystem, eine Jury inspizierte die Künstler, und es wurden Rankings über die beste Band und den besten Musiker aufgestellt. Die Organisatoren nutzten die Situation, dass die Moskauer Jazzmusiker nicht die Möglichkeit hatten, das hiesige mit Festivals anderswo auf der Welt zu vergleichen, bei denen in der Regel anstatt eines staatlich organisierten Wettbewerbs das Musizieren ohne Konkurrenz im Mittelpunkt stand.³⁹ Letztlich profitierten aber beide Seiten vom Moskauer Festival des Jahres 1962: Die Jazzmusiker konnten sich ihrem Publikum präsentieren und die Kulturpolitiker erhielten eine Möglichkeit, ihrem Kontrollbedürfnis nachzugehen.

Wenig später jedoch änderte sich in der Sowjetunion die Stimmung gegenüber dem Jazz tief greifend – nicht im Jazzmilieu, sondern in der Staatsführung. Bei der Besichtigung einer Ausstellung mit Avantgardekunst griff Nikita Chruschtschow im Dezember 1962 den Jazz scharf an, sprach ihm jeglichen Wert ab und bezeichnete ihn verächtlich als „Kakophonie“.⁴⁰ Dieser und einige ähnliche Vorfälle hemmten das Jazzleben im Land stark. Die Moskauer Jazzcafés existierten zwar weiter, aber mit wesentlich reduzierten Jazzaufführungen. Die Organisation weiterer Jazzfestivals in Moskau sollte sich vorerst als undurchführbar erweisen.

Erst unter dem neuen Generalsekretär der kommunistischen Partei, Leonid Breschnew, konnten die Jazzaktivitäten wieder aufgenommen werden. Hatte noch im Jahr 1964 Tatjana Tess eine Invektive gegen die beiden in den Westen emigrierten Jazzmusiker Boris Midnyj und Igor Berukschtis in der Zeitung „Izwestija“ veröffentlicht,⁴¹ änderte sich nun der Ton in der Presseberichterstattung. So konnte der Radiojournalist und Jazzexperte Arkadi Petrow einen Artikel mit dem Titel „Jazz ist eine ernsthafte Angelegenheit“ publizieren.⁴² Unter den gewandelten Umständen wurde das Moskauer Jazzfestival erheblich professioneller. Sein Ort war nicht mehr das kleine „Kafe Molodjoschnoje“, sondern die große Lobby des Hotels „Junost“. Das Festival wurde vom Stadtkomitee des *Komsomol* organisiert, in dem Rostislaw Winarow eine zentrale Position einnahm. Nun wurde auch der Komponistenverband offiziell in die Veranstaltung einbezogen. Neunzehn seiner Mitglieder, die Schlüsselpositionen im sowjetischen offiziellen Musikleben innehatten, nahmen teil. Unter ihnen waren Andrei Eschpai, die Jazz- und Unterhal-

³⁸ Vgl. Van Eschen: Satchmo (wie Anm. 32), S. 100–104.

³⁹ Vgl. Kozlov: Kozel na sakse (wie Anm. 29).

⁴⁰ Kull': Poslevoennoe (wie Anm. 26), S. 54.

⁴¹ Tat'jana Tëss: Vot ktobudet igrat' v ich džaze. In: Izvestija, 10. 9. 1964.

⁴² Vgl. Kull': Poslevoennoe (wie Anm. 26), S. 54.

tungsmusikkomponisten Wadim Ljudwikowski und Alexander Zfasman sowie – als Präsident der Jury – Wano Muradeli. Somit war nicht nur das Jazzfestival, sondern auch der Jazz selbst als Musikgenre in den offiziellen sowjetischen Strukturen und Institutionen angekommen. Zum ersten Mal wurde Moskauer Jazz auf einem aus zwei Schallplatten bestehenden Album herausgegeben.⁴³

Mit der Integration in den offiziellen Kulturdiskurs ging die Ausrichtung des Jazz auf die Ziele der staatlichen Kulturpolitik einher. Der größere Teil der Musik auf dem Festival stammte von sowjetischen Komponisten, nur ein kleiner Teil bestand aus Kompositionen oder Adaptionen ausländischer Musik, beispielsweise aus Amerika. Bei den Stücken dominierten Kompositionen, die entweder direkt von Mitgliedern des Komponistenverbands oder auf der Grundlage des Materials eines dem Verband angehörenden Komponisten geschrieben worden waren. Diese Art Jazz kam fast ganz ohne amerikanische Bezüge aus, wenigstens waren diese nicht offensichtlich. Die Kulturpolitiker waren zufrieden, da sie glaubten, durch die Domestizierung der Jazzszene den Jazz in das sowjetische Kulturmodell eingebunden und „unschädlich“ gemacht zu haben. Tatsächlich hatten die Jazzmusiker in ihren Kompositionen bis zu einem gewissen Grad den staatlichen Einfluss akzeptiert. Gleichzeitig verlangten sie allerdings nach mehr. Trotz des Stolzes auf ihre eigenen Kompositionen und der Identifizierung mit dem „hausgemachten“ sowjetischen Jazz gaben sie ihren Wunsch nicht auf, amerikanische Elemente in den Jazz einzubinden. Im Gegenteil: Je mehr Optionen die Jazzmusiker erhielten, desto mehr verlangten sie nach einer Intensivierung des Kontakts zu ihren amerikanischen Kollegen und deren Musik. Die Bemühungen der Kulturpolitiker hatten zwar die Entstehung einer eigenen Jazzszene begünstigt und auch zu einer gewissen Identifikation der Jazzmusiker mit der ihnen aufoktroierten Stilistik des Jazz geführt, aber die Anziehungskraft des amerikanischen Jazz dadurch nicht gemindert.

Das zeigten die folgenden Festivals. Im Jahr 1966 wurde das Moskauer Jazzfestival erstmals von den Zeitungen rezipiert. Im „Moskowskij Komsomolez“ und in der „Komsomolskaja Prawda“ erschienen Artikel über die Veranstaltung. Das staatseigene Label *Melodia* gab eine Schallplatte heraus, und es traten erheblich mehr Musiker auf als im Vorjahr. Mittlerweile war auch der Kontakt zu den Jazzszenen in anderen Städten intensiviert worden. Infolgedessen waren auch Teilnehmer der Jazzfestivals aus Leningrad und Tallinn in Moskau anwesend. Die Veranstaltung fand in der Konzerthalle des Kulturhofs des Moskauer Instituts der Transportingenieure (*Koncertnyj sal Dworza Kultury Moskowskogo instituta inschenerow transporta*) statt – ein erheblich repräsentativerer Raum als der Ort des Vorjahres.

Den Kulturpolitikern boten die Festivals die Möglichkeit, für ihre Zwecke geeignete Musiker auszuwählen. Das aus dem Festival des Jahres 1962 als Sieger hervorgegangene Sextett um Wadim Sakun wurde für die Reise zum Warschauer „Jazz Jamboree“ im selben Jahr ausgewählt. Im Jahr 1965 erhielt das Quartett von

⁴³ Melodija ZZD-01709-10 und ZZD-017017-18.

Garanjan und Gromin die Erlaubnis, den sowjetischen Jazz auf dem Prager Jazzfestival zu repräsentieren. Ein Jahr später durften das Quartett des „Kafe Molodjoschnoje“ in Prag und das Garanjan-Quartett in Warschau auftreten. Es ist schwer zu sagen, ob letztlich die Jazzmusiker oder die offiziellen Organisatoren gesiegt hatten. Die Jazzmusiker waren stolz darauf, dass ihre Musik nun vonseiten des Staates anerkannt wurde und sie sogar mittels Auslandsreisen den Horizont des sowjetischen Jazz erweitern konnten. Die sowjetischen Kulturpolitiker dagegen waren zufrieden damit, in den Festivals ein Instrument zur fortwährenden Kontrolle der Szene gefunden zu haben.

Die folgenden beiden Festivals demonstrierten einmal mehr Möglichkeiten und Grenzen der öffentlichen Jazzaufführung in der Sowjetunion. Das Festival des Jahres 1967 stellte einen neuen Höhepunkt dar: Es gab noch mehr Presseartikel als im Vorjahr und fast alle sowjetischen Jazzgrößen waren zugegen. Das wichtigste Ereignis war jedoch die Anwesenheit einiger „echter Amerikaner“. Charles Lloyd, der mit seiner Gruppe bereits in Tallinn und Leningrad aufgetreten war, kam nun auch nach Moskau. Zusammen mit ihm besuchte Willis Conover, der Jazzradiomoderator von „Voice of America“, die Hauptstadt der Sowjetunion. Seine Ankunft stellte für die Moskauer Jazzmusiker eine fast noch größere Sensation dar als die Anwesenheit des Musikers Lloyd. Durch seine Radiosendungen war Conover bestens bekannt, denn fast jeder Jazzenthusiast hatte sein Programm „Music USA – Jazz Hour“ während der zurückliegenden Jahre aufmerksam verfolgt.⁴⁴ Als Conover nun in Moskau auf die Bühne trat und nichts weiter sagte als „time for jazz“, wie man es von seinen allabendlichen Radiosendungen kannte, bedeutete das für den anwesenden Alexei Koslow „die Visualisierung eines königlichen Bildes, fast wie im Märchen“.⁴⁵

„Echte Amerikaner“ in Moskau – die Tatsache, dass allein dies bereits als außerordentliches Ereignis angesehen wurde, zeigt, wie erfolgreich die seitens der sowjetischen Führung betriebene Politik der kulturellen Isolierung zu jener Zeit war. Mit der sowjetischen Realität konfrontiert, beschrieb Charles Lloyd sein Erstaunen über die alltäglichen Lebensbedingungen und Restriktionen, die er und sein Ensemble erfuhren. Dieselbe Atmosphäre, die sowjetische Jazzmusiker als fröhlich und liberal bezeichneten, erschien Lloyd als seltsam und beklemmend – ein Hinweis darauf, wie unterschiedlich die Perspektiven und Wahrnehmungen waren.⁴⁶ Besonders ein Detail war für die sowjetischen Jazzfans bezeichnend: Während des Festivals von 1966 fühlte sich der bekannte sowjetische Komponist und Dirigent Wano Muradeli, der als Vorsitzender der Festivaljury fungierte, durch das Pfeifen des Publikums gestört und erklärte, er werde das Festival been-

⁴⁴ Vgl. Rüdiger Ritter: Broadcasting Jazz into the Eastern Bloc – Cold War Weapon or Cultural Exchange? The Example of Willis Conover. In: *Jazz Perspectives* 7 (2013) 2, S. 111–131.

⁴⁵ Vgl. Kozlov: Kozel na sakse (wie Anm. 29).

⁴⁶ Vgl. Marek Romański: Charles Lloyd. Jestem marzycielem. In: *Jazzforum* (2003) 1/2, S. 40–44, hier: S. 43; Ira Gitler: Charles Lloyd in Russia. Ovations and Frustrations. In: *Down Beat*, 13. 7. 1967, S. 15.

den, wenn das Pfeifen nicht sofort aufhöre. Als ihn seine etwas moderateren Kollegen Andrei Eschpai und Alexander Fljarkowski jedoch aufklärten, dass dies ein gewöhnliches Verhalten bei Jazzkonzerten sei, lenkte er ein und ließ das Festival fortführen. Dieser Sieg des Jazz über das Regime schuf eine Art Triumphstimmung bei den Moskauer Jazzfans – für einen amerikanischen Besucher hingegen war es nichts anderes als ein weiterer Beweis für die repressiven Bedingungen in der Sowjetunion.

Auch die von den Künstlern gespielte Musik reflektierte diesen Kontrast. Gemäß den Bestimmungen des Komponistenverbands sollten hauptsächlich Werke aufgeführt werden, die auf sowjetischer Musik basierten. So sollten die Teilnehmer ein oder zwei Stücke auf russischer Volksliedbasis oder eine auf einem Lied eines sowjetischen Komponisten aufbauende Improvisation präsentieren; nur eine einzige eigene Komposition und ein einziger Titel eines ausländischen Komponisten waren erlaubt. Doch begriffen die Künstler bald, dass die Jury hauptsächlich aus Komponisten und Musikern, nicht aus Bürokraten, zusammengesetzt war, und versuchten, mehr eigene Kompositionen und amerikanische Jazzstücke als offiziell erlaubt zu spielen. 1967 präsentierten Igor Bril und Alexei Koslow vier Kompositionen, davon zwei eigene („Black and White“ von Bril und Koslow, „Ballade“ von Koslow) sowie zwei ausländische („Round about Midnight“ von Thelonious Monk und „Intermission Riff“ von Charlie Parker).

Das Festival des Folgejahres 1968 war das vorerst letzte Ereignis dieser Art in Moskau. Nach der gewaltsamen Beendigung des Prager Frühlings durch die Truppen des Warschauer Pakts wurde das Klima gegenüber dem Jazz zunächst wieder fast so repressiv wie vor 1965. Das nächste Moskauer Jazzfestival fand erst zehn Jahre später, im Jahre 1978, statt.

Jazzzerziehung in Moskau

Die Moskauer Jazzmusiker der 1960er Jahren kann man grob in zwei Gruppen einteilen: in professionelle und Amateur-Musiker.⁴⁷ Erstere hatte eine formelle Instrumentalausbildung absolviert – zwar nicht im Jazz, aber im Bereich der klassischen Musik. Zwei sehr wichtige Institutionen der Musikerziehung waren das Moskauer Konservatorium und die Moskauer Gnessin-Akademie für Musik. Bereits ab der zweiten Hälfte der 1950er Jahre begannen einige Musikstudenten dieser Institute, sich für Jazz zu interessieren und wählten eine Karriere in bereits existierenden Ensembles wie etwa dem von Oleg Lundstrem. So machte es auch Nikolai Kapustin, der das Moskauer Konservatorium im Jahr 1961 als Schüler des Pianisten Alexander Goldenweiser abschloss und sofort in das Ensemble Lundstrem eintrat. Einige Jahre früher, 1956, war Boris Rytschkow, der an der Gnes-

⁴⁷ Vgl. Jurij Kozyrev: Džaz i muzykal'naja pedagogika (Iz opyta raboty moskovskoj studii iskusstva muzykal'noj improvizacij). In: Aleksandr Medvedev/Ol'ga Medvedeva (Hg.): Sovetskij Džaz. Problemy, sobytija, mastera. Moskau 1987, S. 194–207.

sin-Akademie für Musik seine Studien in Musiktheorie beendet hatte, in das Orchester des *Zentralnyj dom rabotnikow iskusstwa* (ZDRI; Zentralhaus der Kulturschaffenden) eingetreten und wurde ein Mitglied des Ensembles „Wosem“, das die erste Moskauer Combo aus improvisierenden Musikern darstellte. Igor Bril und Boris Frumkin gehörten zur zweiten Generation Moskauer Jazzmusiker mit einem akademischen Hintergrund. Beide beendeten die Zentrale Musikschule im Jahr 1962 und wandten sich danach dem Jazz zu. Auf dem zweiten Moskauer Jazzfestival erhielten sie 1966 Auszeichnungen und traten im Folgejahr in wichtige Ensembles des Landes ein: Igor Bril in das „VIO-66“, das von Juri Saulski geleitet wurde, und Boris Frumkin in das unter der Leitung von Wadim Ljudwikowski stehende „Concert-Estraden-Orchestra“.

Vorerst war und blieb es unmöglich, Jazz am Moskauer Konservatorium zu studieren. Gegen Ende der 1960er Jahre gelang es jedoch, die Jazzerziehung an den Musikschulen des Landes zu etablieren. Für diese Entwicklung war Juri Kosyrew sehr wichtig.⁴⁸ Er hatte die Klavierklasse an der S.-S.-Prokofiew-Musikschule im Jahr 1947 abgeschlossen, erwarb zehn Jahre später ein Diplom am Moskauer staatlichen Institut für Physik und Ingenieurwissenschaften, schrieb anschließend eine Doktorarbeit und wurde ein bekannter Wissenschaftler. Bereits als Student hatte er Dixieland-Aufnahmen gesammelt, war in den Moskauer Clubs aufgetreten und hatte sein Ensemble auf dem Festival des Jahres 1966 präsentiert. Fünf Jahre später organisierte er eine Jazzschule an seinem eigenen Institut und versammelte etwa zwanzig Amateurmusiker um sich, die das Improvisieren lernen wollten. Neben Kosyrew selbst (Klavier, Ensemblespiel) lehrten dort German Lukjanow (Trompete und Ensemblespiel), Alexei Koslow (Saxophon, Ensemblespiel), Anatoli Sobolew (Bass), Viktor Melnikow (Bass) und Waleri Bulanow (Schlagzeug). Diese Schule wurde im Jahr 1969 in das Kulturhaus „Moskworetsche“ überführt und erhielt unter dem Namen „Experimentalstudio für Bühnenmusik und Jazzmusik“ einen offiziellen Status. Für die Professionalisierung der Jazzaktivitäten wichtig war ebenfalls die Kommission für instrumentale Bühnenmusik beim Komponistenverband unter der Direktion von Nikolai Mintsch und Juri Saulski. Nach einem Dekret des Kulturministeriums der Russischen Föderation konnten 1974 schließlich Jazzabteilungen an 21 Musikschulen der Russischen Föderation eingerichtet werden.

Fazit

Der Prozess der Adaption des Jazz an die sowjetische Kultur war weder einfach noch geradlinig. Wenn auch in der Rückschau eine schrittweise Einbeziehung des Jazz in den Kanon der staatlichen Kulturinstitutionen zu beobachten ist, so musste doch für die Zeitgenossen das Gefühl ständiger Bedrohung aufgrund der Will-

⁴⁸ Vgl. dazu die Erinnerungen von Igor Bril: Vladimir Fejertag: Bril' Family. Muzyka vokrug. St. Petersburg 2012, S. 96–103.

kür einzelner Funktionäre oder nicht voraussehbarer Auswirkungen weltpolitischer Ereignisse dominieren. Zu Beginn der 1970er Jahre konnte sich der Jazz immerhin im System der staatlichen Musikerziehung etablieren. Er war somit soweit domestiziert worden, dass er den Kulturpolitikern nicht mehr per se als Bedrohung der sowjetischen Ordnung galt.

Damit hatte der Jazz seinen Platz in der sozialistischen Gesellschaft gefunden: Aus der rebellischen Musik, die für die Jugendbewegung der *Stiljagi* eines ihrer wesentlichen Attribute dargestellt hatte, war eine Variante der Instrumentalmusik geworden, die ebenso wie klassische Musik in Kursen und Unterrichtseinheiten gelehrt werden konnte. Jazz schien kalkulierbar geworden zu sein. Zugleich wohnte dem Jazz immer noch – wenigstens latent – die Idee der Orientierung an Amerika als dem anderen inne. Allerdings hatte sich seit den 1960er Jahren – nicht nur in der Sowjetunion – die Ansicht verbreitet, dass Jazz nicht ausschließlich etwas Amerikanisches sei. Die auf dem Plenum des sowjetischen Komponistenverbandes des Jahres 1962 beschlossene Strategie gab daher nicht nur die Wunschvorstellung der Strategen wieder, sondern war auch geeignet, Jazz in der Sowjetunion zu situieren; sie spielte insofern ungewollt den sowjetischen Kulturpolitikern in die Hände. Im Jazz ließ sich seit den 1970er Jahren weltweit die Herausbildung eigener Formen und Stile beobachten⁴⁹ – insofern stellte die Sowjetunion keine Ausnahme dar.

Die Adaption des Jazz an die sowjetische Kultur vollzog sich in Form eines Aushandlungsprozesses zwischen der offiziellen Kulturpolitik auf der einen und den Jazzmusikern sowie den interessierten Jazzhörern auf der anderen Seite. Oft waren die Fronten nicht klar getrennt. So war es etwa nicht untypisch, dass wichtige Kulturfunktionäre auch Jazzhörer waren und den Staatsapparat mehr oder weniger in ihrem Sinne beeinflussten. Das Narrativ vom rebellischen Jazz, das – vor allem aus westlicher Perspektive und in Anwendung einer Rhetorik und einer Denkfigur des Kalten Krieges – die Jazzmusiker der Sowjetunion zu Freiheitskämpfern gegen das sie unterdrückende Regime machte, passt mit diesem Befund nur schlecht zusammen. Es ging den sowjetischen Jazzmusikern nicht um das Erkämpfen von politischer Freiheit nach westlichem Modell, sondern darum, für ihre Musik einen Platz in der sozialistischen Gesellschaft bestimmen zu können. Das führte unweigerlich zu einem Kräftemessen mit den auf Kontrolle bedachten staatlichen Kulturpolitikern. Die Einbeziehung des Jazz in die Musikerziehung und seine Aufnahme in Festivalprogramme markieren das Ende einer Phase der gesellschaftlichen Situierung des Jazz in der Sowjetunion. Jazz war eine etablierte, erzieherisch wertvolle, ernsthafte Musikform geworden. Er war in der Mitte der Gesellschaft angekommen, behielt aber dennoch durch seine Geschichte als aus den USA stammende Musik wenigstens als Chiffre die Andeutung der Möglichkeit, die sowjetische Gesellschaftsordnung zu transzendieren.

⁴⁹ Dieses Phänomen wurde auch in den USA diskutiert. Vgl. Stuart Nicholson: *Is Jazz Dead? Or Has It Moved to a New Address?* London 2005.

Abstract

During the 1960s, Jazz experienced an unexpected metamorphosis in the Soviet Union. This music, which was depicted as a symbol of decadent Western influence during Stalinism, only ten years later was integrated into Soviet cultural life. Jazz not only was accepted, but it was given a place in Soviet society. The paper illustrates this process by focusing on four aspects: theoretical discussions on the subject in the Composers' Union, the emergence of the first jazz festivals and so-called jazz cafés in Moscow, and the beginnings of the inclusion of jazz in the system of state Soviet musical education. Adapting jazz to Soviet society was a process of constant negotiations between cultural politicians on the one hand and jazz musicians/jazz listeners on the other, with many examples demonstrating that these two social milieus were not as strictly separated as is often suggested. The adaptation of jazz to Soviet society meant the search for a place where jazz could be performed and controlled at the same time. It also meant a musical redefining of jazz: The creation of a genuine Soviet form of jazz was officially intended as an alternative to American jazz, which conservative cultural politicians constantly regarded as dangerous. Soviet jazz musicians on the one hand accepted and appreciated the idea of the creation of an own Soviet style of jazz because they understood this as a means of expressing themselves. On the other hand, they did not want to loose contact to American jazz. In every jazz event of that time, musicians and cultural politicians had to find a common balance from anew. Finally, a specific form of jazz was created, which had its place in Soviet society.

Kurzbiografien der Autorinnen und Autoren

Michel Abeßer hat Geschichte und Soziologie in Jena und St. Petersburg studiert. Seit 2012 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Neuere und Osteuropäische Geschichte an der Universität Freiburg im Breisgau. Dort hat er im Sommer 2016 seine Promotion zum Thema „Jazz nach Stalin. Integration, Freiräume und Innovation in der Sowjetunion“ verteidigt. Seine Forschungsschwerpunkte sind: die sowjetische Geschichte nach 1953 sowie die russische Zeitgeschichte, die Geschichte von Medien und Jugend im Sozialismus und die Wirtschaftsgeschichte des russischen Imperiums.

E-Mail: michel.abesser@geschichte.uni-freiburg.de

Dr. Boris Belge ist Assistent am Lehrstuhl für Osteuropäische Geschichte der Universität Basel. Er war wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Osteuropäische Geschichte und Landeskunde an der Universität Tübingen und im DFG-Projekt „Geteilte Klangwelten“. In diesem Rahmen hat er seine Promotion zum Thema „Klingende Sowjetmoderne. Eine Musik- und Gesellschaftsgeschichte des Spätsozialismus“ abgeschlossen. Gegenwärtig konzipiert er ein Postdoc-Projekt zur russischen Wirtschafts-, Handels- und Hafengeschichte im 19. Jahrhundert. Seine Forschungsinteressen sind: Handel und Schifffahrt im Russischen Reich, sowjetische Gesellschafts- und Kulturgeschichte im Spätsozialismus sowie Musik und Kultur im Russischen Reich und in der Sowjetunion.

E-Mail: boris.belge@unibas.ch

Prof. Dr. Dietrich Beyrau war Professor an den Universitäten Tübingen (1994–2007) und Frankfurt am Main (1988–1994) sowie an der Forschungsstelle Osteuropa der Universität Bremen (1982–1988). Seit 2007 ist er Emeritus. Seine Forschungsschwerpunkte sind: die Sozial- und Kulturgeschichte Russlands beziehungsweise der Sowjetunion im 19. und 20. Jahrhundert, vergleichende Aspekte zur Geschichte Ostmitteleuropas sowie die Kriegserfahrungen in Russland und der Sowjetunion.

E-Mail: dietch.beyrau@uni-tuebingen.de

PD Dr. Kirsten Bönker hat an der Universität Bielefeld Geschichtswissenschaft, Osteuropäische Studien, Rechtswissenschaft und Slavistik studiert. Dort ist sie 2007 promoviert und 2017 habilitiert worden. Zurzeit vertritt sie die Professur für die Geschichte moderner Gesellschaften an der Universität Bielefeld. Zuvor hat sie Professuren für Osteuropäische Geschichte an den Universitäten Oldenburg und Bielefeld vertreten. Ihre Forschungsschwerpunkte sind: die Kultur- und Sozialge-

schichte Russlands und der Sowjetunion, die Medien- und Konsumgeschichte sowie die Verflechtungsgeschichte des Kalten Krieges.

E-Mail: kirsten.boenker@uni-bielefeld.de

Darja Dobatkina ist Violinistin. Sie hat das Sergej Sergejewitsch Prokofjew-Musikkolleg der Oblast Moskau absolviert. Ihre Forschungsinteressen sind: die Geschichte der außereuropäischen Musik und musikalischen Ethnografie.

E-Mail: d.dobatkina@outlook.com

Dr. Alexander Fokin studierte von 1999 bis 2004 Geschichte an der Tscheljabinsker Staatlichen Universität (Russland). 2007 wurde er mit einer Arbeit über „Die offiziellen und populären Bilder der kommunistischen Zukunft in der Sowjetunion Ende der 1950er und Anfang der 1960er Jahren“ promoviert. Er ist Dozent am Lehrstuhl für russische und allgemeine Geschichte an der Tscheljabinsker Staatlichen Universität. Seine Forschungsschwerpunkte sind: die Geschichte der KPdSU, die der späten Sowjetunion sowie sowjetische politische Rituale.

E-Mail: aafokin@yandex.ru

Prof. Dr. Nikolaus Katzer ist seit 2010 Direktor des Deutschen Historischen Instituts in Moskau und seit 1996 Professor für die Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts an der Helmut-Schmidt-Universität Hamburg. Er studierte Geschichte und Russistik an der Universität Frankfurt am Main. 1983 wurde er dort promoviert und 1996 an der Universität Bonn habilitiert. Seit 2010 ist Katzer Mitglied der Deutsch-Russischen Historikerkommission. Seine Forschungsschwerpunkte sind: Kulturwandel in Weltkrieg, Revolution und Bürgerkrieg; Literatur und Geschichte; Sport in der Sowjetunion; dörfliche Lebenswelt im Sozialismus.

E-Mail: nikolaus.katzer@dhi-moskau.org

Prof. Dr. Boris Kolonickij schloss 1976 das Geschichtsstudium an der Staatlichen Pädagogischen Alexander-Herzen-Hochschule in Leningrad ab. 1987 wurde er mit einer Arbeit über „Die Zentren der schriftlichen Propaganda in Petrograd 1917“ promoviert. Seine Habilitation (2002) behandelt politische Symbole der Macht und den Kampf um die Macht in Russland 1917. Kolonickij ist Professor an der Europäischen Universität in St. Petersburg und einer der führenden Wissenschaftler des Petersburger Instituts für Geschichte an der Russischen Akademie der Wissenschaften.

E-Mail: boris_I_kol@mail.ru

Dr. Elena Korowin studierte Kunstwissenschaft, Philosophie, Medientheorie und Ästhetik an der Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe. 2009/2010 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Russischen Museum in St. Petersburg. Von 2011 bis 2015 arbeitete sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden. Seit 2014 ist sie wissenschaftliche Assistentin am Institut für Kunstwissenschaft und Medienphilosophie der Hochschule für Gestaltung in

Karlsruhe. Seit 2016 ist sie Postdoc am Internationalen Graduiertenkolleg „Kulturtransfer und kulturelle Identität“ an der Universität Freiburg im Breisgau. Ihre Forschungsschwerpunkte sind: Russische Kunst und ihre Rezeption im Westen, Kulturdiplomatie sowie Kunst und Politik.

E-Mail: elenakorowin@gmail.com

Prof. Dr. Igor Narskij studierte 1978 bis 1983 Geschichte an der Staatlichen Universität Tscheljabinsk (Russland). Er ist Professor für russische Geschichte und Direktor des Forschungszentrums für Kulturgeschichte an der Süd-Ural-Universität Tscheljabinsk. Seit 1993 war er mehrmals Gastforscher beziehungsweise -dozent an den Universitäten Tübingen, Berlin (Humboldt-Universität) und Basel. Er war Stipendiat der Alexander von Humboldt-Stiftung (1995/1996, 2016) und Fellow des Historischen Kollegs (2014/2015). Seine Forschungsschwerpunkte sind: die Alltags- und Kulturgeschichte des späten Zarenreichs, der Russischen Revolution und der späten Sowjetunion.

E-Mail: inarsky@mail.ru

Prof. Dr. Dorothea Redepenning studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Romanistik in Hamburg. Seit 1997 ist sie Professorin an der Universität Heidelberg. Sie ist Mitglied im 2008 eröffneten Exzellenzcluster „Asia and Europe in a Global Context“ der Universität Heidelberg, assoziiert am Graduiertenkolleg „Europäische Traumkulturen“ der Universität Saarbrücken. Ihre Arbeitsschwerpunkte sind: die Musik Osteuropas, besonders Russlands, der Sowjetunion und der postsowjetischen Zeit, die Musik des 19. und 20. Jahrhunderts, die Geschichte der Symphonie und der Oper, Musik und Politik, Filmmusik, interkulturelle Prozesse, Literatur und Musik.

E-Mail: dorothea.redepenning@zegk.uni-heidelberg.de

Dr. Rüdiger Ritter ist Osteuropahistoriker, Musikwissenschaftler und Ausstellungskurator. 2002 wurde er mit der Arbeit „Musik für die Nation: Stanisław Moniuszko in der polnischen Nationalbewegung“ an der Universität zu Köln promoviert. Derzeit arbeitet er an der Technischen Universität Chemnitz am Projekt „Solidarität mit Hindernissen. Die schwierige Verständigung von Solidarność-Mitgliedern in Westdeutschland zu Beginn der 1980er Jahre“. In seinem Habilitationsvorhaben beschäftigt er sich mit dem Thema „Jazz als Waffe? Willis Conover und seine Radiosendungen im ehemaligen Ostblock“. Er ist stellvertretender Leiter des „Museums der 50er Jahre“ in Bremerhaven.

E-Mail: RRitter@gmx.de

Dr. Ivan Sablin unterrichtet Geschichte an der Nationale Forschungsuniversität – Hochschule für Wirtschaft in St. Petersburg und ist ein assoziiertes Mitglied des Exzellenzclusters „Asien und Europa im globalen Kontext“ an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, wo er 2014 mit der Arbeit „Buryat-Mongol, Buddhist, and Socialist: Transcultural Spaces and Boundary Construction in Post-Im-

perial Asia, 1917–1923“ promoviert wurde. Seine Forschungsinteressen sind: Globalgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, Geschichte Sibiriens sowie Politische Aspekte der Musik- und Kunstgeschichte.

E-Mail: ivan.sablin@gmail.com

Zinaida Vasilyeva hat Geschichte und Kulturanthropologie in St. Petersburg (Russland) und in der Universität Neuchâtel (Schweiz) studiert. Von 2013 bis 2015 war sie Geschäftsführerin des Zentrums für Wissenschafts- und Technologiestudien an der Europäischen Universität in St. Petersburg. Später hat sie als Gastforscherin in der UC Berkeley (Carnegie Fellowship) und im Leibniz-Institut für Länderkunde in Leipzig gearbeitet. Ihre Forschungsschwerpunkte sind: die späte Sowjetunion, der Postsozialismus, die Amateurkulturen sowie die Anthropologie des Wissens, der Technologie und der Kommunikation.

E-Mail: zvasilyeva@gmail.com

Prof. Dr. Stefan Weiss ist Professor für Historische Musikwissenschaft am Musikwissenschaftlichen Institut der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover. Seine Interessengebiete sind: Musik des 19. und 20. Jahrhunderts, Musik und Politik, Musik in Mittel- und Osteuropa (mit Schwerpunkt auf Russland/der Sowjetunion und Deutschland).

E-Mail: Stefan.Weiss@hmtm-hannover.de

Alexander Wolkow studiert Geschichte an der Nationalen Forschungsuniversität – Hochschule für Wirtschaft in St. Petersburg. Seine Forschungsinteressen sind: die Geschichte der frühen Sowjetunion, die Kunstgeschichte sowie die Geschichte des Tourismus.

E-Mail: luearo@gmail.com

Prof. Dr. Galina Yankovskaya absolvierte 1986 das Geschichtsstudium an der Permer Staatlichen Universität (Russland). Sie ist Professorin an der Permer Staatlichen Universität, Leiterin der Abteilung für Forschung und museale Pädagogik am Museum für moderne Kunst (Perm) sowie Chefredakteurin der Zeitschrift „Bote der Permer Universität“ (Reihe „Geschichte“). Sie war Carnegie Research Fellow, Stipendiatin des „Perm-Oxford University Scholars Exchange Program“, des American Council of Learned Societies und des Centre franco-russe de recherche en sciences humaines et sociales de Moscou. Ihre Forschungsschwerpunkte sind: die Sozialgeschichte der Kunst, die sowjetische Gesellschaft im Stalinismus sowie Geschichtstheorien.

E-Mail: yank64@yandex.ru

Personenregister

- Abatuni, Waleri 294
Abendroth, Hermann 239–242
Abeßer, Michel XIII
Abramow, Roman 213
Achmatowa, Anna 44
Adenauer, Konrad 176
Adorno, Theodor W. 202, 254
Agranenko, Sachar 245f.
Aitmatow, Tschingis 21
Aiwasowski, Iwan 98
Aksjonow, Wassili 295
Alberti, Konrad 92
Alexandrow, Alexander 139, 141, 155
Alfjorow, Schores 34
Altman, Natan 44
Anders, Günther 202
Andronikow, Irakli 207
Andropow, Juri 40
Armstrong, Louis 290
Aschrafi, Muchtar 166, 168
Assejew, Nikolai 66, 107
Astaschow, Alexander 49
Awraamow, Arseni 106
Babel, Isaak XI, 53f., 56–64, 66, 68–81
Babeuf, François Noël 108
Bach, Johann Sebastian 221, 223
Bacholdin, Konstantin 291, 296
Bachtin, Michail 230
Backstein, Iosif 183
Balagurow, Nikita 88
Balakirew, Mili 104
Balantschivadse, Meliton 162
Balmont, Konstantin 164
Barban, Efim 293
Barbusse, Henri 45
Bartram, Nikolai 90
Baschanow, Leonid 183–185
Bayer, Waltraud 179
Becker, Jean-Jacques 50
Beethoven, Ludwig van 104, 111–114
Behne, Adolf 242
Belaschowa, Jekaterina 101
Belge, Boris XIII
Belinski, Alexander 209
Belitschenko, Sergei 278, 284f.
Bely, Andrei 13, 26
Bely, Viktor 107
Benjamin, Walter 70
Benois, Alexander 43, 98f.
Berdjajew, Nikolai 7
Bergolzew, Leonid 295
Bernstein, Boris 101
Berukschtsis, Igor 298
Beyrau, Dietrich X
Bjalik, Michail 291
Blok, Alexander 107
Bogdanow, Alexander X, 14, 17–19, 26f., 105
Bogdanowa, Olga 206
Bogoljubow, Alexei 87
Boguslawskaja, Ljudmila 152
Bönker, Kirsten XII
Borodin, Alexander 104
Bosch, Hieronymus 223
Botticelli, Sandro 16
Boulez, Pierre 254f., 257, 264
Brahms, Johannes 221, 242
Brecht, Bertolt 140, 206
Bren, Paulina 210
Breschnew, Leonid 65, 75, 123, 143, 147, 151,
251, 254–256, 263, 298
Bril, Igor 301f.
Brjussow, Waleri 43
Brodski, Iossif 123
Bruk, Genrich 107
Bruskin, Grischa 179–182
Brussilow, Alexei 32, 35–38, 40
Bucharin, Nikolai 64
Budjonny, Semjon 12, 58, 59, 62, 64–67, 75,
80f.
Bühling, Anselm XV, 29, 85, 117, 137, 213
Bulanow, Waleri 296, 302
Bulatow, Erik 178, 181f., 185
Bulgakow, Michail 33, 61, 71
Burljuk, Wladimir 43
Buzko, Juri 221
Cage, John 260–262
Cendrars, Blaise 24
Cervantes, Miguel de 9

- Chartier, Roger 194
 Chatschaturjan, Aram 114
 Chlebnikow, Welimir 105
 Chmelnicki, Bogdan 59
 Cholopow, Juri 253f.
 Chopin, Frédéric 106, 242
 Chrennikow, Tichon 126, 129, 256f., 259f.,
 290, 292
 Chruschtschow, Nikita 65, 120–123, 127, 132,
 139f., 142, 146, 150f., 177, 269, 298
 Cohen, Aaron J. 33
 Collier, Stephen 226
 Conover, Willis 300
 Corney, Frederick 69
 Crane, Stephen 73
 Cui, Cesar 104
 d'Annunzio, Gabriele 45
 Daniel, Juli 123
 Danilewski, Nikolai 293
 Danilotschkin, Wsewolod 296
 Dawidenko, Alexander 107
 De Pury, Simon 180
 Debussy, Claude 164
 Deleuze, Gilles 229
 Denissow, Edison 130, 237, 254, 256–258,
 260f., 263
 Dieckmann, Christoph 60
 Dietl, Jaroslav 210
 Dittmar, Peter 183
 Dix, Otto 42
 Dobatkina, Darja XII
 Dobuschinski, Mstislaw 43
 Dostojewski, Fjodor 105
 Drewin, Alexander 179
 Dschalilow, Tochtasin 168
 Dserschinski, Iwan 112
 Dudinzew, Wladimir 132
 Dunajewski, Isaak 280, 292
 Dybski, Ewgeni 179
 Dyogot, Jekaterina 182
 Dyschlenko, Juri 179
 Edzgerwadse, Gija 179
 Ehrenburg, Ilja X, 23–28, 45, 112, 121f.
 Eisenstein, Sergei 33, 64
 Ekimowski, Viktor 261
 Ender, Maria 179
 Engels, Friedrich 117, 218
 Enzensberger, Hans Magnus 202
 Eschpai, Andrei 259, 298, 301
 Ewsejew, Iwan 90
 Fadejew, Alexander 71
 Fay, Laurel 262
 Feiertag, Wladimir 280
 Filatow, Nikolai 179
 Firsow, Boris 209
 Firsowa, Jelena XIII, 254
 Fischer, Ernst 131
 Fitzpatrick, Sheila 63, 119, 138
 Fjodorow, Nikolai 11, 13, 19, 25f.
 Fjodorow, Wassili 244
 Fjodorowa, Sascha 232
 Fljarkowski, Alexander 301
 Fokin, Alexander XI
 Froese, Paul 79
 Frumkin, Boris 302
 Frunse, Michail 61, 147
 Furet, François 49
 Furmanow, Dmitri 73
 Furzewa, Jekaterina 126, 133f.
 Fussell, Paul 32
 Gadschibekow, Useir 162
 Gagarin, Juri 218
 Galperin, Michail 165
 Gan, Alexei 99
 Garanjan, Georgi 296, 300
 Gastew, Alexei 8, 20, 27
 Gawrilow, Igor 297
 Gerassimow, Alexander 99–101
 Gerassimow, Michail 105, 110
 Geworgjan, Andrei 295
 Geworgjan, Jewgeni 295
 Giesen, Bernhard 142f.
 Gladkow, Fjodor 71
 Gladkowski, Arseni 108
 Glasunow, Ilja 179
 Glière, Reinhold XII, 161, 164f., 167–170, 172–
 174
 Glinka, Michail 104, 161, 173
 Gojowy, Detlef 261
 Goldenwejsjer, Alexander 301
 Golubew, Alexei 213
 Golubkina, Anna 101
 Golzew, Viktor 92
 Goodman, Benny 298
 Gorbatschow, Michail 179, 188, 253
 Gordey, Michel 249
 Gordon, Leonid 203, 205
 Gorki, Maxim 13, 15, 43, 57, 62, 64, 67, 69–71,
 103f., 107, 153, 291, 295
 Grant, Bruce 215f.
 Gratschow, Wladislaw 295f.
 Gribatschow, Nikolai 126
 Grigorjew, Sergei 100
 Grigorowitsch, Jewgenija 66
 Grizai, Alexander 100
 Gromin, Nikolai 295f., 300

- Groys, Boris 4, 181f., 186f.
 Gruschin, Boris 205f.
 Guattari, Felix 229
 Gubaidulina, Sofia XIII, 237, 251, 254, 256f.,
 261-264
 Gudkowa, Wioletta 55
 Gumiljow, Nikolai 43f., 46
 Günther, Hans 9, 71
 Gutbrod, Anne XIV
 Hába, Alois 111
 Habeck, Joachim Otto 215
 Hagemeister, Michael 4
 Hašek, Jaroslav 42
 Haydn, Joseph 104, 112f.
 Heidegger, Martin 216
 Heller, Leonid 4
 Hemingway, Ernest 34, 73, 209
 Hicethier, Knut 211
 Hines, Earl 296
 Hirst, Sam 213
 Holbein, Hans 16
 Holliger, Heinz 260
 Holliger, Ursula 260
 Holquist, Peter 50
 Horoschilow, Pawel 184
 Hüls, Elisabeth XIV
 Huxley, Aldous 19, 27
 Iljin, Alexander 295
 Iljinski, Igor 197f.
 Ippolitow-Iwanow, Michail XII, 161, 163f.,
 167f., 170-174
 Isgorodin, Viktor 214, 220-222, 227f., 231-233
 Iwanow, Jegor = Sinizyn, Igor
 Iwaschkin, Alexander 262
 Jagoda, Genrich 79
 Jakowlew, Nikolai 38f.
 Jankilewski, Wladimir 177, 180, 183
 Jaurés, Jean 34
 Jawlensky, Alexej von 45
 Jefanow, Wassili 100
 Jegorow, Andrei 296
 Jelagin, Juri 249
 Jelzin, Boris 253
 Jerschow, Boris 295
 Jewtuschenko, Jewgeni 295
 Joganson, Boris 126, 129
 Joliot-Curie, Frédéric 218
 Judenitsch, Nikolai 77
 Jünger, Ernst 42
 Juon, Konstantin 89
 Jurski, Sergei 209
 Kabakow, Emilia 188
 Kabakow, Ilja 178-183, 186f.
 Kabalewski, Dmitri 257, 259
 Kabanow, Viktor 124
 Kafka, Franz 80, 221
 Kaganowitsch, Lasar 79, 142
 Kagel, Maurizio 254
 Kamenjew, Lew 79
 Kandinsky, Wassily 45
 Kapustin, Nikolai 301
 Kasatkina, Alexandra 213
 Kasijan, Wassili 100
 Kassil, Lew 66
 Katzer, Nikolaus XI
 Kirillow, Vladimir 105, 107, 110
 Kleberg, Lars 243
 Klemperer, Otto 238, 243, 251
 Klopow, Eduard 203, 205
 Knickerbocker, Laura-Patrick 140
 Kohoutek, Ctirad 261
 Kolář, Jiří 185
 Kolonickij, Boris XI
 Kolpakow, Boris 203
 Kolpaschnikow, Alexander 295
 Kolpaschnikow, Valentin 295
 Komar, Witali 177, 181f., 185, 187
 Konenkow, Sergei 90
 Kopystjanskaja, Swetlana 180
 Kopystjanski, Igor 180, 182
 Korew, Juri 259
 Koroljow, Wsewolod 295
 Korowin, Elena XII
 Korowin, Konstantin 101
 Koselleck, Reinhart 255
 Koslow, Alexei 273-276, 278-280, 285, 296,
 300-302
 Koslow, Pjotr 165, 171
 Kosyrew, Juri 302
 Kowal, Marian 107
 Kramskoj, Iwan 87
 Krasnopewzew, Dmitri 180, 183
 Kriwonogow, Pjotr 100
 Krupskaja, Nadeschda 147, 152
 Krutschonych, Alexei 105
 Kulewig, Erik 123
 Kulidschanow, Lew 126
 Kull, Michail 296, 274, 278
 Kull, Wladimir 296
 Kurbet, Wladimir 153
 Kurttschatow, Igor 218
 Kusnezow, Alexei 296
 Laanements, Mari 182
 Lachenmann, Helmut 254
 Lachman, Gennadi 295
 Laktionow, Alexander 100

- Lansere, Jewgeni 43
 Le Dentu, Mikhail 43
 Lebedew, Lew 296
 Legrand, Michel 292
 Leipunski, Alexander 218
 Leis, Malle 180
 Lenin, Wladimir XI, 6f., 12, 14, 30, 34, 36, 40,
 54, 65, 69, 103, 105, 112–114, 117f., 120, 131,
 167, 205, 218
 Lewikowa, Bela 180
 Lewina, Sara 107
 Lewtschenko, Pjotr 280
 Ligeti, György 254
 Ljudwikowski, Wadim 294, 299, 302
 Lloyd, Charles 296, 300
 Lourié, Arthur 287
 Ludwig, Peter 184f.
 Lukjanow, German 302
 Lunatscharski, Anatoli 73, 105, 110, 113, 118,
 120, 140, 142
 Lundstrem, Oleg 268, 290f., 293, 301
 Lurje, Lew 209
 Lutschkin, M. M. 200
 Luxemburg, Rosa 3, 10
 Machiavelli, Niccolò 7
 Mahler, Gustav 113
 Majakowski, Wladimir 43, 46, 107, 113
 Majazki, Michail 213
 Malewitsch, Kasimir 43, 99, 105, 177
 Mandelstam, Ossip 79
 Mánicke-Gyöngyösi, Krisztina 16
 Maniser, Matwei 100
 Manuilski, Dmitri 64
 Margulis, Fred 295
 Marinetti, Filippo Tommaso 45
 Markow, Georgi 126, 131
 Martynow, Wladimir 263
 Marx, Karl 5, 14f., 38, 62, 109, 117, 131, 135,
 143, 218
 Matjuschin, Michail 105
 Matwejew, Alexander 101
 Mechlis, Lew 79
 Medwedew, Schores 34
 Melamid, Alexander 177, 181f., 185, 187
 Melnikow, Viktor 302
 Melnikowa, Jekaterina 213
 Meyerbeer, Giaomo 108
 Meyerhold, Wsewolod 243f.
 Michailow, Nikolai 100
 Michalkow, Sergei 247, 249
 Midnyj, Boris 298
 Mikojan, Anastas 294f.
 Miller, Glenn 281
 Miłosz, Czesław 21
 Mintsch, Nikolai 302
 Mjaskowski, Nikolai 114
 Moissejew, Igor 141, 152f.
 Molotow, Wjatscheslaw 65, 142
 Monastyrski, Andrei 183
 Monk, Thelonious 301
 Morgunow, Alexei 99
 Morosow, Alexander 295
 Moschkow, Kirill 297
 Motowilow, Georgi 100
 Mozart, Wolfgang Amadeus 104, 112f., 221
 Mühsam, Erich 107
 Mulligan, Gerry 296
 Muradeli, Wano 299f.
 Murawjow, Walerian 8
 Mussorgski, Modest 104, 109, 111–113
 Nachowa, Irina 180
 Nachowa, Irina 180
 Nadeschdina, Nadeschda 153
 Nagubnikow, Swjatoslaw 43
 Nannen, Henri 183
 Narbut, Georgi 43
 Narskij, Igor XII, 3, 213
 Nasarenko, Tatjana 180
 Neizwestny, Ernst 177, 188
 Nemuchin, Wladimir 177, 180, 183
 Nesterowa, Natalija 180
 Nicolet, Aurèle 260
 Nigg, Stephanie XIV
 Niqueux, Michel 4
 Niwinski, Ignati 90
 Nolew-Sobolew, Juri 177
 Nono, Luigi 254, 257
 Nora, Pierre 32
 Nyman, Michael 262
 Ojakäär, Valter 291
 Ojstrach, David 176
 Okudschawa, Bulat 295f.
 Olescha, Juri 126
 Onikow, Leon 203, 205
 Orlovsky, Daniel 33
 Orlow, Leonid 267
 Orlow, Sergei 100
 Orlowa, Galina 213
 Orwell, George 19, 27
 Ostrowski, Nikolai 72
 Paliaschwili, Sakaria 162
 Parker, Charlie 301
 Paschtschenko, Andrei 109
 Pasternak, Boris 79, 122
 Patruschew, Wassili 203
 Péguy, Charles 44

- Pekarski, Mark 261
 Petrone, Karen 33
 Petrow, Arkadi 180, 298
 Petrow-Wodkin, Kusma 43, 48
 Pilnjak, Boris 6, 61
 Pinsky, Anatoly 213
 Plaggenborg, Stefan IX, 4, 119
 Plamper, Jan 120
 Platonow, Andrei X, 8-10, 12f., 26f., 71,
 Plawinski, Dmitri 180
 Pokrowski, Michail 17, 113
 Pollock, Jackson 176
 Pomeranzew, Wladimir 121f.
 Ponomarjow, Waleri 278, 281
 Powarzow, Sergei 79
 Preclík, Vladimir 185
 Prochorow, Michail 214
 Prokofjew, Segei 114
 Prussak, Jewgeni 108
 Puccini, Giacomo 108
 Pugatschow, Jemeljan 109
 Purygin, Leonid 180
 Puschkin, Alexander 105
 Putin, Wladimir 29-32, 40, 49
 Rabin, Oskar 177, 188
 Radek, Karl 79
 Raikin, Arkadi 200
 Rakitin, Wasili 185f., 188
 Ramischwili, Nino 153
 Ranke, Leopold von 124
 Redepenning, Dorothea XI
 Reich, Steve 262
 Remarque, Erich Maria 34, 42
 Rerich, Nikolai 94
 Reschetnikow, Fjodor 100
 Resnikow, Viktor 295
 Retterath, Jörn XIV
 Rezepter, Wladimir 209
 Rihm, Wolfgang 254f.
 Rimski-Korsakow, Nikolai 104, 109, 163, 167,
 170, 172
 Ritter, Rüdiger XIII
 Rittersporn, Gábor 283
 Rjabinin-Andrejew, Pjotr 75
 Rjausow, Sergej 107
 Rodtschenko, Alexander 66, 179f.
 Rolf, Malte 283
 Romanow, Sergej Alexandrowitsch 90
 Romanow, Wladimir Alexandrowitsch 89f.
 Romanowa, Jelisaweta Fjodorowna 90
 Romanowa, Maria Pawlowna 90
 Roshwald, Aviel 42
 Rosner, Eddie 275, 293
 Roth-Ey, Kristin 195, 197
 Rubiner, Frieda 287
 Ryklin, Michail 70
 Ryttschkow, Boris 301
 Sablin, Ivan XII
 Sacharow, Wadim 180
 Sadikow, Talib 168
 Safronow, Petr 213
 Sagorski, Michail 244
 Sajontschkowski, Pjotr 37
 Sakun, Wadim 296, 299
 Salgannik, Alexander 296
 Samjatin, Jewgeni X, 19-21, 26f.
 Saschin, W. 100
 Sasowski 292
 Sassoon, Siegfried 45
 Saulski, Juri 275, 302
 Saunders, Frances Stonor 175f.
 Schdanow, Andrei 104, 293
 Schebalin, Wissarion 108
 Schechter, Boris 107
 Schepilow, Dmitiri 90
 Schiele, Egon 44
 Schischkin, Iwan 98
 Schklowskij, Viktor 105
 Schneerson, Grigori 261
 Schnittke, Alfred XIII, 130, 221, 237, 251,
 254-257, 259-261, 263f.
 Scholochow, Michail 33, 37, 61, 72, 122, 126,
 128, 131, 134
 Schönberg, Arnold 111, 250, 258
 Schostakowitsch, Dmitri 108, 112-114, 145,
 245, 247-251, 254, 256, 262, 289
 Schreker, Franz 241, 245, 252
 Schukow, Georgi 218
 Schukow, Nikolai 100
 Schurawski, Wladimir 279, 295
 Schurpin, Fjodor 100
 Schutow, Sergei 180
 Schütz, Alfred 137
 Schwarzman, Michail 188
 Serow, Valentin 89
 Sewerjanin, Igor 43
 Shay, Anthony 153
 Siegel, Rudolf 239, 245
 Sinizyn, Igor 40
 Sinjawski, Andrei 123
 Sinkó, Ervin 70
 Sinowjew, Grigori 79
 Sirotnina, Swetlana 213
 Sitnikow, Alexander 180
 Skrjabin, Alexander 107, 168
 Slepyschew, Anatoli 180

- Slonimski, Juri 141
 Slotnikowa 200
 Smirnow, Dimitri XIII, 254
 Sobolew, Anatoli 302
 Sokolow, Boris 65
 Sokolow-Skalja, Pavel 100
 Sokolskaja, Ariadna 142
 Sollertinski, Iwan 113
 Solotarjow, Wassili 109
 Solschenizyn, Alexander 38f., 127
 Sooster, Julio 177
 Soschtschenko, Michail 71
 Spendiarijan, Alexander 162
 Spielmann, Peter 183
 Stalin, Josef XIII, 3f., 21, 27, 38, 56, 64–66, 69, 71, 73–75, 81, 88f., 97–100, 102, 110, 119f., 121, 123, 126f., 130, 135, 138–142, 146, 148, 150f., 153, 155, 161, 166f., 170, 181f., 185, 187f., 194, 197, 201, 217, 247f., 258, 268, 270f., 274, 277, 282, 284, 288, 290f., 293, 304
 Star, Susan Leigh 216
 Steinberg, Eduard 180, 184
 Steinberg, Hans Wilhelm 239
 Steinberg, William = Steinberg, Hans Wilhelm
 Stepanowa, Warwara 66, 179
 Stepurko, Oleg 275, 278
 Sternin, Grigori 96, 99
 Sities, Richard 4, 42, 195
 Stockhausen, Karlheinz 254f., 264
 Stolypin, Pjotr 39
 Strawinsky, Igor 258
 Strok, Oskar 280
 Strugazki, Arkadi 5
 Strugazki, Boris 5
 Subow, Alexei 296
 Suchischwili, Iliko 153
 Sudejkin, Sergei 48
 Surikow, W. 98
 Suslow, Ilja 295
 Swerdlow, Jakob 79, 221
 Swerew, Anatoli 188
 Tabenkin, Ilja 180
 Tabenkin, Lew 180
 Tagore, Rabindranath 165
 Tarsis, Waleri 123
 Taruskin, Richard 250f.
 Tatlin, Wladimir 177, 187
 Taubmann, Alfred 180
 Taylor, Frederick 20, 27
 Terentjew, Alexander 295
 Terlizki, Mark 296
 Tess, Tatjana 298
 Thyssen, Fritz XIV
 Tischtschenko, Boris 262
 Tolstjakow, Pawel 66
 Tolstoi, Alexei X, 22f., 26–28, 33f., 43
 Tolstoi, Lew 105, 240
 Townjasan, Andrei 275
 Towstonogow, Georgi 209
 Tretjakow, Pawel 95
 Trotzki, Leo 7, 65, 69, 79, 118
 Trubezkoi, Pawel 101
 Tschaikowsky, Pjotr 104, 108, 163, 200, 242, 257
 Tschajanow, Alexander X, 13–16, 26f.
 Tschajka, J. 98
 Tschakowski, Alexander 126
 Tschermberdschi, Nikolai 107
 Tschernow, F. 292f.
 Tschuchadschjan, Dikran 162
 Tschuchrijarow, M. 75
 Tschuikow, Iwan 179
 Tuchatschewski, Michail 65
 Twardowski, Alexander 126f., 129
 Udalzowa, Nadschda 179
 Unger, Heinz 240–244
 Urban, Peter 58
 Urusow, Alexander 90
 Utjossow, Leonid 275, 277, 280, 290f.
 Uwarowa, Praskowja 90
 Vardapet, Komitas 162
 Vasilyeva, Zinaida XII
 Veneziano, Domenico 16
 Vivaldi, Antonio 221
 Wachowski, Lana 18
 Wachowski, Lilly 18
 Wagner, Richard 107f., 242f.
 Walking, Jan 159
 Walter, Bruno 239
 Wassilenko, Sergei XII, 161, 164–171, 173f.
 Weingartner, Felix 242
 Weinstein, Josif 268, 281
 Weiss, Paul 111
 Weiss, Stefan XIII
 Wells, Herbert George 5, 18f.
 Wernadski, Wladimir 8
 Winarow, Rostislaw 296–298
 Winter, Jay 32
 Wirkski, Pawel 153
 Wischnewski, Wsewolod 66
 Wolf, Galina 227
 Wolkonski, Andrei 258
 Wolkow, Alexander XII
 Wolkow, Sergei 180
 Woloschin, Maximilian 45
 Wolowaz, Michail 277

- Woronski, Alexander 63, 73
Woroschilow, Kliment 58, 64f., 76, 120, 139,
155
Wrubel, Michail 101
Wutschetitsch, Jewgeni 100
Yankovskaya, Galina XI, 119
Yurchak, Alexei 123, 229f., 233
Zdrawomyslowa, Jelena 283
Zfasman, Alexander 290f., 299
Ziolkowski, Konstantin 8
Zola, Emile 92
Zorin, Andrei 213f.
Zuckermann, Hugo 47
Zuritschenko, Michail 295

