

Camillo Breiling.
Matrikelnummer: 0748481

Arbeit zum literaturwissenschaftlichen Proseminar

Gesamtkunstwerk Stalin

Avantgarde und Sozialistischer Realismus

Inhalt

Oktoberrevolution – Sozialismus:	3
Avantgarde – Kunst im Zeichen der Partei:.....	4
Avantgarde und Politik.....	4
Theorie und Vertreter der Avantgarde	5
Innere Organisation und Praktiken der Avantgarde:	6
Aufspaltung der Avantgarde	8
Avantgardistische Schulen	9
Avantgarde – Sozialistischer Realismus	10
Lenin – Theorie der „zwei Kulturen in einer Kultur“	10
Die „Leninsche Widerspiegelungstheorie“	11
Der Neue Mensch im Neuen Staat.....	12
Sozialistischer Realismus	13
Manipulationsverfahren.....	13
Der Stalinismus.....	14
Grundzüge totalitärer Systeme	15
Polarität, Monumentalität und Volk	16
Heroismus:.....	17
Literatur des Sozialistischen Realismus:.....	18
Umschwünge im Stalinismus.....	19
Bolschewismus und Avantgarde im „internationalen Diskurs“	19
Avantgarde, Gesellschaft und Stalinismus	20
Entstalinisierung.....	21
Soz-Art: Eine Untergrundkunst	22
Poststalinistische Literatur	23
Quellen	24
Primärliteratur:.....	24
Sekundärliteratur:	24

Oktoberrevolution – Sozialismus:

Nach der russischen Oktoberrevolution wollte man aus Rußland einen Musterstaat machen, der seinen Bewohnern ökonomische Sicherheit und ein "Schönes Leben" bietet. Man wollte das veraltete zaristische System durch einen harmonischen, künstlerisch durchorganisierten Staat ersetzen. Im Sinne des harmonischen Staates sollte das gesamte Alltagsleben unter einer Planungsinstanz, der Parteiführung, vereint werden. Aufgabe der Parteiführung wäre es, die Harmonie des Idealstaates aufrecht zu erhalten und etwaige Fehler bzw. Mißstände auszumerzen. Vom künstlerischen Standpunkt aus betrachtete sich die Parteiführung als „großer Künstler“, dem die russische Gesellschaft als Material dient und der ebendiese nach Belieben formen kann. Nach der Lehre des Marxismus, auf die sich die Gründer der Sowjetunion – Lenin (Wladimir Iljitsch Uljanow), Stalin (Jossif Dschugaschwily) und Lew Trotzki – beriefen, sollte die Veränderung des eigenen Denkens mit der Veränderung der gesamten Gesellschaft einhergehen. So entstand das Modell des sowjetischen Staates, indem eine Partei, im Stalinismus sogar eine Person, die Richtlinien und das Denken für eine ganze Gesellschaft vorgab. Natürlich sind die Gründer der Sowjetunion selbst in der nicht-harmonischen, nicht sozialistischen Welt des zaristischen Rußland geformt worden, wodurch sie nicht von vornherein beweisen konnten, daß der sozialistische Staat ein Vorteil ist. Somit benötigten die Gründer der Sowjetunion einen Vorwand, den es ihnen ermöglichte, die Gesellschaft umzuformen. Letztendlich bezogen die „Schöpfer des russischen Sozialismus“ ihr Recht, die Gesellschaft umzuformen, aus ihrem Argument, daß alles, „was die gewöhnlichen Menschen für stabil und unvergänglich halten, in Wirklichkeit relativ und veränderlich ist.“

(Groys: Gesamtkunstwerk Stalin. S. 8) Die von der Masse abgehobenen Herrscher und Erschaffer des sozialistischen Kunstwerks wie Stalin sollten totale Macht erlangen und von jeglicher Kritik freigestellt sein. Der Grund für die Freistellung von Kritik ist, daß der Kritisierende nur einen einfachen Platz in der formbaren Gesellschaft innehat und dadurch keinen Blick auf das Gesamtkunstwerk der Planungsinstanz, die das harmonische Leben schaffen will, bekommt. In Rußland wurden große Teile der alten, zaristischen Kultur nach der Oktoberrevolution – zumindest für den Zeitraum 1917-1991 – vernichtet, um der Schaffung des „sozialistischen Idealstaates“ Raum zu geben. Grund für die gelungene Vernichtung der russischen Kultur war, daß weite Teile des russischen Volkes die einheimische Kultur als minderwertig und dem Westen gegenüber rückständig betrachteten und sich nach einer Neuordnung sehnten. Durch dieses Rückständigkeitsgefühl, daß weite Teile der russischen Bevölkerung gegenüber dem Westen empfanden, ergab es sich, daß man in Rußland eher als im Westen bereit war, die alte Kultur hinter sich zu lassen und sich dem Experiment des Marxismus hinzugeben. Der Sozialismus, der zunächst im Sinne der Arbeiterklasse stand, führte zur Unzufriedenheit jener Menschen, die durch das zaristische System profitiert hatten. Die Spannungen zwischen den „Verfechtern des alten Systems“ und den „Marxisten“ fanden im russischen Bürgerkrieg Ausdruck. Den Bürgerkrieg gewann die sozialistische „rote Armee“ unter Leo Trotzki, wodurch die Gegner der russischen Revolution, die im Bürgerkrieg die „Weiße Armee“ gestellt hatten, weitgehend entmachtet wurden. Die Hingabe vieler Menschen an die „neue Idee“ lieferte Diktatoren wie Stalin die Basis für die Errichtung grausamer Diktaturen, die sich auf den Marxismus beriefen und im Namen der neuen Ideologie Millionen von Menschen opferten. Während des Stalinismus wurde in der Literatur und Kunst die in den Zwanzigerjahren vorherrschende „Avantgarde“ durch den „sozialistischen Realismus“ ersetzt. Der sozialistische Realismus wirkte sich in den Dreißigerjahren auf alle Bereiche der Kunst aus und wurde bald zum einzigen, erlaubten Kunststil. (aus: Groys, Boris: Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion. München, Wien 1988. S.7-10.)

Avantgarde – Kunst im Zeichen der Partei:

Bei der Beschäftigung mit avantgardistischen Werken wird deutlich, daß der Künstler sein Material durch diktierte Gesetze beherrschen und durchorganisieren will, wodurch einen klarer Wille zur Macht erkennbar wird. Für den nach Macht strebenden avantgardistischen Künstler ist es im Allgemeinen eine Niederlage, wenn seine Werke in der Kunstgalerie aufgenommen und er durch die Kunstgeschichte verewigt wird. Das Ziel der Avantgarde ist es, daß ihre Werke als etwas Fremdes, nicht der gesellschaftlichen Norm Entsprechendes gelten und nie zusammen mit traditionellen, „veralterten“ Stilen erwähnt werden. Die Avantgarde will auch Einfluß auf alle Lebensbereiche erhalten. Um Einfluß auf das sowjetische Volk zu erlangen schlossen sich russische Avantgardisten wie Malewitsch den Bolschewiki an und hofften so, einflußreiche Posten in der Partei zu besetzen. Das Ziel der Avantgarde, den Alltag der Buerger zu beeinflussen und nicht in Museen zu „verkümmern“, wurde teilweise im sozialistischen Realismus aber vor allem in der deutschen Nazi-Kunst erricht. Heute nehmen beispielsweise die Werke der Nazi-Kunst keinen Einfluß auf das alltägliche Leben, werden jedoch noch immer in besonderen Ausstellungen, abgeschieden von den herkömmlichen Kunstgalerien, ausgestellt. „So hat es ausgerechnet die Kunst des Sozialistischen Realismus (und ebenso etwa die Nazi-Kunst) eine Stellung erreicht, die die Avantgarde von Anfang an anstrebte – jenseits des Museums, jenseits der Kunstgeschichte, als das absolut Andere im bezug auf jede beliebige sozial akzeptierte kulturelle Norm.“ (Groys: Gesamtkunstwerk Stalin. S. 11) Vom historischen Kontext aus betrachtet hat der Stil der Avantgarde jedoch keine Schuld an zum Beispiel dem Stalin-Regime, da der zur Stalinzeit entstandene sozialistische Realismus lediglich aus der Avantgarde hervorgeht, nicht jedoch mit dieser gleichzusetzen ist. (aus Groys: Gesamtkunstwerk Stalin. S. 11-12)

Avantgarde und Politik

Als die Bolschewiki an die Macht kamen wurden sie sogleich von vielen Avantgardisten wie Malewitsch und Rodschenko unterstützt, die zentrale Positionen in der Leitung des kulturellen Lebens des neuen Rußland einnahmen. Bereits in den ersten Jahren der Sowjetmacht gingen die Avantgardisten daran ihre geplanten, künstlerischen Projekte auf politischer Ebene in die Tat umzusetzen. 1919 entstand der Konstruktivismus mit den Hauptvertretern Rodschenko und Wladimir Tatlin. Die Konstruktivisten sagten ihre Kunst los von jeglichem Anspruch auf Anknüpfung an die Wirklichkeit, der bei den früheren Avantgardisten vereinzelt noch zu finden war. Für die Konstruktivisten war das Kunstwerk ein autonomes Objekt. „Rodschenko, Tatlin und die anderen Konstruktivisten sagten sich los von jeglicher kontemplativen Einstellung und (...) erklärten das Kunstwerk als selbstgenügsam, autonom und mit der äußeren Wirklichkeit in keinerlei mimetischen Zusammenhang stehend.“ (Groys: Gesamtkunstwerk Stalin. S. 27) Als die Konstruktivisten politische Macht erlangt hatte, betrachteten sie ihre Werke nicht als „selbstgenügsame Kunstwerke“ sondern als Modelle zu einer Neuordnung der Welt. Die Bolschewiki freuten sich über die Unterstützung durch die radikalen Konstruktivisten, doch andererseits störte sie, daß die Konstruktivisten ihre Kunst als die einzig Ware bezeichneten. Durch dieses Verhalten seitens der Avantgardisten könnten, so die Bolschewiki, Vertreter anderer Kunstrichtungen, die dem Bolschewismus ebenfalls erlegen waren, vor den Kopf gestoßen werden. Dieses zwiespältige Verhältnis der Partei im Bezug auf die Avantgarde deuteten die Konstruktivisten dahingehend, als das die Partei unfähig sei eine neue Weltordnung zu schaffen und meinten daher, daß sie diese Aufgabe übernehmen müssen. Somit begannen die Konstruktivisten den Parteiführern die Unterschiede zwischen der traditionellen, alten

Kunst und ihrer neuen revolutionären Kunst klar zu machen. Dabei priesen die Konstruktivisten ihre Kunst als die einzige Möglichkeit das „Kunstwerk Kommunismus“ in die Tat umzusetzen. Als klar wurde, daß die Bolschewiki die Staatsmacht in Rußland übernehmen werden, traten immer mehr Kreise der Intelligenz, die den Bolschewiki zuerst feindlich gesinnt waren, zur Partei über. Durch die neuen Parteimitglieder wurden neue Kunststile und Gedanken in die Partei eingebracht, wodurch die Basis der Avantgarde schrumpfte. „Doch in dem Masse, wie die Stabilität des sowjetischen Systems immer augenscheinlicher wurde(...)schrumpfte die Basis der Avantgarde unaufhaltsam.“ (Groys S. 29)

(aus Groys: Gesamtkunstwerk Stalin. S.25-29)

Theorie und Vertreter der Avantgarde

Im 19. Jahrhundert kam es durch die voranschreitende Industrialisierung zu einer Ummodellierung des barocken und mittelalterlichen Weltbildes, daß Gott als den Weltmittelpunkt betrachtete. Im Allgemeinen hatte die Einsicht, daß es außer der göttlichen Ordnung auch eine vom Menschen beeinflusste irdische Ordnung geben müsse, großen Einfluß auf die zeitgenössische Kunst. Auch die russische Avantgarde entwickelte sich im Zuge des voranschreitenden technischen Fortschritts. Die Avantgarde verkörpert jedoch nicht Begeisterung für den technischen Fortschritt, sondern nimmt ihm gegenüber eine kritisch-defensive Haltung ein. Im Bezug auf die Technik wollte die Avantgarde die oft zerstörende Wirkung des Fortschritts kompensieren. „Ihr Ziel war vor allem, die zerstörerische Wirkung der neuen Technik zu kompensieren, zu neutralisieren, keineswegs wollte sie selbst zerstören.“ (Groys: Gesamtkunstwerk Stalin. S. 19) Die Avantgarde sah die Zerstörung der Welt durch den Fortschritt als Teil des göttlichen Kunstwerks, an dem nichts zu ändern ist. Ziel der Avantgarde war es diese Zerstörung mit all ihren Konsequenzen zu begreifen und die Möglichkeit zu haben, den verlittenen Verlust auszugleichen. Die Ziele der Avantgarde beschreibt der russische Avantgardist Kasimir Malewitsch in seiner Schrift „Über die neuen Systeme in der Malerei“. Malewitsch meint, daß die gesamte schöpferische Kraft, sei es der Natur, des Künstlers oder eines beliebigen Menschen, dazu verwendet werden sollte, den „unendlichen Fortschritt“ zu überwinden. Laut Malewitsch, dessen Ansichten für die Avantgarde maßgebend waren, muß man um mit dem Fortschritt fertig zu werden dem Fortschritt symbolisch vorauszuweichen und ihm von vorne her, als radikaler Vorkämpfer, Einhalt gebieten. Künstlerisch drückte Malewitsch seine Ansichten durch das Bild „das Schwarze Quadrat“ aus, welches ein schwarzes Quadrat auf weißem Hintergrund zeigte. Das „schwarze Quadrat“ wurde das Symbol der russischen Avantgarde. „Dieses Irreduzible war für Malewitsch das „schwarze Quadrat“, das zum lange Zeit bekanntesten Symbol der russischen Avantgarde wurde.“ (Groys: Gesamtkunstwerk Stalin. S. 20) Das „Schwarze Quadrat“ kann als ein imaginäres, abstraktes Bild, daß sich aus der Reduktion jedes beliebigen Bildinhalts ergibt, interpretiert werden. Somit ist das Sujet des schwarzen Quadrates laut Malewitsch das absolute Nichts, dem seiner Meinung nach auch der Fortschritt zustrebt. Laut Malewitsch standen die Elemente der ursprünglichen Natur und folglich auch der klassischen Kunst in einem harmonischen Verhältnis zueinander. Der technische Fortschritt hat diese Harmonie durchbrochen. Nun hat es sich die Avantgarde zur Aufgabe gemacht, die früher unbewusst wirksamen, „harmonischen“ Beziehungen zwischen den Elementen zu analysieren. Ziel ist es, durch das Wissen über die harmonischen Beziehungen ein neues, allumfassendes Kunstwerk zu schaffen, daß die technische Welt zu neuer Harmonie führt. Um die neue Harmonie zu schaffen, soll ein „Künstler-Analytiker“ an die Stelle Gottes rücken. Unter Aufsicht dieses Analytikers soll jede künstlerische Handlung und jede

Arbeit zur Erschaffung der neuen Harmonie beitragen. Neben Malewitsch war der Dichter Welimir Chlebnikow für die russische Avantgarde von großer Bedeutung. Chlebnikow meinte, daß sich hinter der gewohnten Sprache eine rein phonetische „Zaum-Sprache“ verberge, die auf den Leser einen unbewussten, magischen Einfluß ausübt. Chlebnikow wollte diese Sprache analysieren und sich ihrer bewusst bedienen. Der Dichter meinte, daß man durch die neue Sprachform die ganze Gesellschaft auf der Laut-Grundlage neu organisieren könne. Als es Chlebnikow gelungen war die „Zaum-Sprache“ zu analysieren, nannte er sich „Vorsitzender des Erdballs“ und „Koenig der Welt“, da er meinte, es sei ihm gelungen, die Zeiten zu trennen. Chlebnikow war der Ansicht, daß er das Alte vom Neuen so getrennt habe, wie man zwei Dinge in einem Raum trennen kann. Durch die gelungene Trennung der Zeiten könnte die Avantgarde Macht über die Zeit erhalten und die ganze Welt dieser Macht unterwerfen. „Somit erhalte die Avantgarde die Macht über die Zeit und unterwerfe dieser Macht die ganze Welt.“ (Groys: Gesamtkunstwerk Stalin. S. 23) Die Meinungen von Chlebnikow und Malewitsch unterscheiden sich also dahingehend, daß Chlebnikow die Avantgarde als ein potentielles Mittel zur Macht sieht, wobei Malewitsch durch die Avantgarde die zerstörerische Wirkung des technischen Fortschrittes bremsen will. Grundsätzlich war die Avantgarde der Ansicht, man könne durch Manipulation des Unbewussten eine neue Welt und Gesellschaft formen. Nach Chlebnikow und Malewitsch, den Begründern der Avantgarde, erschienen noch radikalere Vertreter, die den Bruch der Avantgarde mit der mimetischen Funktion der Kunst noch nicht als vollkommen betrachteten. Aus den radikalen Strömungen ging zum Beispiel Alexander Rodtschenko mit seinem Konstruktivismus hervor. Der Konstruktivismus besagt im Groben, daß sich jedes Individuum seine subjektive Vorstellung von der objektiven Realität entwirft. Für Malewitsch war das Erreichen des absoluten Nullpunktes, an dem sich die gesamte Gesellschaft völlig von alten Formen und Wertvorstellungen löst und bereit für eine komplette Neuordnung ist, real nicht möglich. Nach der Oktoberrevolution schien dieser Nullpunkt jedoch erreicht, da die alte Lebensordnung außer Kraft gesetzt war und die zusammengebrochene Wirtschaft in ihren Urzustand verfiel. In Anbetracht dessen, daß die Avantgarde nach der Oktoberrevolution ihr Projekt der „neuen Welt“ beginnen konnte, sollte bemerkt werden, daß die Theorie der Avantgarde von Anfang an einen bedeutenden Widerspruch enthielt. Einerseits wurde die Autorität des Künstlers im Namen des kollektiven Ziels abgelehnt, doch andererseits wollte die Avantgarde die typischen Verfahrensweisen der einzelnen Künstler analysieren. Durch die Analyse der einzelnen Verfahrensweisen wollte die Avantgarde einen revolutionären, modernen Stil kreieren. Der „neue Stil“ der Avantgarde wurde von A.Schdanow in einer Rede anlässlich einer Konferenz der sowjetischen Musiker beschrieben. Um den „neuen Stil“ in der Kunst zu verdeutlichen schildert Schdanow das Bild eines Mädchens mit vier Beinen. (aus Groys: Gesamtkunstwerk Stalin. S.19-25, 46;)

Innere Organisation und Praktiken der Avantgarde:

Parallel zu den Avantgardisten entstanden im Umfeld der Partei verschiedene Künstlergruppen wie die AchRR (Assoziation der Künstler des revolutionären Rußland) und die RAPP (Russische Assoziation proletarischer Schriftsteller). Die neuen Künstler orientierten sich vor allem an der traditionellen Mimesis; ihr Motto hieß „Von den Klassikern lernen“. Durch die unterschiedlichen Vorstellungen der Künstlergruppen in der Partei kam es zu Spannungen, im Zuge derer Vertreter der AchRR und RAPP sich der avantgardistischen Rhetorik, Gegner als Konterrevolutionäre zu bezeichnen, bedienten. Somit wurde auf die Avantgarde, die ein Opfer ihrer eigenen Waffen geworden war, in ein schlechtes Licht gerückt und verlor an Einfluß. Nach der Niederlage der Avantgarde erlangte zunächst der

radikale, avantgardistische Flügel, dessen Mitglieder sich um die Zeitschrift „LEF“ (Linke Kunstfront) gruppierten, an Bedeutung. Die Mitglieder des radikalen Flügels gingen vom Konstruktivismus zum Produktionismus über. Der Produktionismus war im Grunde eine Weiterentwicklung des Konstruktivismus und forcierte die unmittelbare Organisation des gesamten Alltagslebens mit den Mitteln der Kunst. „man peilte nun direkt die Herstellung von Gebrauchsgütern und die unmittelbare Organisation der gesamten Produktion...mit den Mitteln der Kunst an.“ (Groys: Gesamtkunstwerk Stalin. S. 30) Trotz der Entwicklung des handlungsorientierten Produktionismus geriet die Avantgarde unter Anderem durch den innerparteilichen Druck zunehmend ins Wanken, so daß sich viele Avantgardisten zuletzt nicht zutrauten, die ins Auge gefaßte Umformung der Gesellschaft ohne Hilfe der Partei zu bewerkstelligen. Nun soll die kommunistische Partei die Ziele der Avantgarde realisieren, wobei sich die Avantgardisten als Spezialisten sehen, die der Parteiführung erklären, nach welchen Kriterien die Gesellschaft umzuformen sei. Im Bezug auf die avantgardistische Vision schreibt der Produktivist Boris Arwatow, daß Kunst nur dann legitim ist, wenn sie ihrem Schöpfer und der Gesellschaft einbläut, welche Rolle sie in der Umgestaltung der Gesellschaft haben. „Die darstellende Kunst(...)kann dann als legitim gelten, wenn sie für ihren Schöpfer wie auch für die gesamte Gesellschaft eine einübende Rolle für die Umgestaltung der gesamten Gesellschaft spielt.“ (Groys: Gesamtkunstwerk Stalin. S. 32) Als sich die Avantgarde in den Zwanzigerjahren der Partei unterstellen mußte und nicht mehr die führende Rolle in der Partei innehaben durfte, mutierten die Vertreter der Avantgarde von mächtigen „Schöpfern einer neuen Welt“ zu schlichten „Designern“ einer von der Parteiführung kreierten Wirklichkeit. „Der Avantgardist ist nicht mehr der heroische Schöpfer einer neuen Welt, sondern ein Stoiker, der sich einer dem Untergang geweihten Sache verschrieben hat.“ (Groys: Gesamtkunstwerk Stalin. S. 34) Im Zuge der Unterdrückung der Avantgarde durch die Partei erlangte für die avantgardistische Literatur die „Literatur des Fakts“, die sich in erster Linie an Zeitungsmaterialien orientiert, zunehmend an Bedeutung. Natürlich stand auch der LEF unter dem Einfluß der Partei. Die vom LEF geförderte Kunst bildete nicht die Wirklichkeit ab, sondern war das Resultat der sowjetischen Massenmedien, die unter totaler Kontrolle der Partei standen. Häufig stützten die LEF-Mitglieder ihre künstlerische Arbeit auf „unmittelbar aus dem Alltag gegriffene Situationen“. Unter diesen Situationen verstanden die Künstler Presseberichte und Fotos der Auftritte von Bestarbeitern und anderen, für die Sowjet-Ideologie wichtigen, Ereignisse. Neben dem LEF entwickelte sich die AChRR zu einer Organisation, deren Mitglieder mit traditionellen, malerischen Mitteln die Parteianweisungen illustrieren wollten. Als sich zwischen LEF und AChRR Spannungen entwickelten, bezeichneten sich die avantgardistischen LEF-Mitglieder herablassend als „Ingenieure der Welt“ und betrachteten die AChRR als eine unbeholfene Kombination aus der verschmähten, traditionellen, darstellenden Kunst und der stilisierten Kunst im Dienste der Partei. Ihre eigene Kunst betrachteten die LEF-Mitglieder als Mittel das „Leben und Bewußtsein der Massen mittels der „Inkarnation“ der neuen kommunistischen Religion zu formen“. (Groys: Gesamtkunstwerk Stalin. S. 36) Nach dem Tode Lenins 1924 und der darauffolgenden Machtergreifung Stalins 1928 verlor der LEF an Macht, da die Partei das Recht des LEF, am Aufbau des Sozialismus mitzuwirken, zunehmend einschränkte. Gleichzeitig wurde der LEF von der, im Rahmen der Zensur zugelassenen, „Mitläufer-Opposition“ angefeindet. Die Mitläufer-Opposition, die versuchte „mit vollkommen mimetischen Mitteln ein Bild der Wirklichkeit zu zeigen“, wurde vom LEF einer „konterrevolutionären Einstellung in Form und Inhalt“ bezichtigt, was in der Anfangsphase der Sowjetunion bedrohlich werden konnte. Aus den Spannungen zwischen dem LEF und der Opposition bzw. der Partei kann man zum Teil auch die kritische Einstellung zur Avantgarde in der Sowjetunion der Achtzigerjahre herleiten. Während die Avantgarde im Westen als künstlerischer Stil geschätzt wurde, war sie in der späten Sowjetunion oftmals verpönt, da ihr die Partei den Anspruch auf Macht nie verzieh. Den

Avantgardisten wurde auch nicht die Verfolgung der „Mitläuferintelligenz“ vergeben. Im Grunde hatte der Avantgardist Malewitsch Recht, als er von dem Scheitern der nach totaler Macht strebenden radikalen Avantgardisten warnte. Die Geschichte der russischen Avantgarde und des LEF endete offiziell am 23. April 1932, als Jossif Stalin im Rahmen seines ersten Fünf-Jahresplans befahl „alle Künstlervereinigungen aufzulösen und alle sowjetischen „Kunst-Arbeiter“ nach ihren Arbeitsfeldern zu einheitlichen Künstlerverbänden zusammenzuschließen“. (Groys: Gesamtkunstwerk Stalin. S. 39) Dennoch wurden die Ziele der Avantgarde durch die Auflösung der Künstlerverbände nicht vernichtet. Dem Wunsche des LEF-Führers Majakowskij gemäß, wurde die Kunst durch die stalinistische Politik „zu einem „Teil der gesamtparteilichen Arbeit“ und in dieser konkreten Situation zu einem Mittel, die sowjetische Bevölkerung für die Umgestaltung des Landes zu mobilisieren.“ Außerdem wurde -dem Wunsch der Avantgarde gemäß- der Aufbau des Sozialismus als Gesamtkunstwerk der Partei unterstellt. Für die Avantgardisten war letztendlich die „Einheit des politisch-ästhetischen Projekts“ ein zentraler Wert und dementsprechend wurde Stalin als der große „Künstler-Tyrann“ und Leiter des avantgardistischen Programms geehrt. (aus Groys: Gesamtkunstwerk Stalin. S. 30-40)

Aufspaltung der Avantgarde

Hans Günther schreibt in seinem Essay „Avantgarde und Sozialistischer Realismus“, der Groys Werk „Gesamtkunstwerk Stalin“ kritisiert und analysiert, daß es sich beim sozialistischen Realismus und der Avantgarde „um einander ausschließende Phänomene zu handeln“ (Günther. Avantgarde und Sozialistischer Realismus. S. 61)scheint. Diese These ist nachvollziehbar, wenn man bedenkt, daß die Avantgarde in der Stalinzeit durch Kampagnen gegen „Modernismus“ und „linke Verzerrungen“ bekämpft wurde. Trotzdem lasest sich eine Verbindung zwischen Sozialistischem Realismus und der Avantgarde herstellen, da der Sozialistische Realismus bestimmte Elemente der Avantgarde wie den Drang auf Wirkung im Alltag übernommen, andere jedoch verworfen hat. Manche Züge der Avantgarde finden sich in der sozialistischen Literatur, andere wiederum in der sozialistischen Kunst wieder. Die Hochperiode der Avantgarde war in den Zwanzigerjahren nach der Revolution. Avantgardistische Ideologen wie Malewitsch strebten nach globalen Veränderungen und wollten die Parteiführung durch „linke Ideen“ beeinflussen. Das künstlerische Zentrum der Linken bildete die Abteilung der bildenden Künste des Narkompros, die die „Iskusstvo kommuny“ (Kunst der Kommune) herausgab. Kleinere Künstlerabteilungen unter der Abteilung der bildenden Künste bildeten die suprematistischen Vereinigungen wie „SVOMAS“ und „GINCHUK“ in Petersburg und konstruktivistische Organisationen wie „VCHUTEMAS“ in Moskau. Den genannten Organisationen entsprechend, waren der Suprematismus und der Konstrutivismus die Hauptströmungen der Avantgarde. In den Zwanzigerjahren brachen Diskussionen über die Position der Kunst in der Politik aus, wobei Viktor Šklovskij der Ansicht war „die Kunst (ist) immer frei von Leben, und in ihrer Farbe spiegelte sich niemals die Farbe der Fahne über der Festung der Stadt.“ (Günther. Avantgarde und Sozialistischer Realismus. S. 62) Gegen die Ansicht von Šklovskij, der Kunst und Politik offenbar als zwei voneinander unabhängige Bereiche sieht, argumentiert Nikolaj Punin, der gemeinsame Züge zwischen Kommunismus und Futurismus wie „Mechanisierung des Lebens, Kollektivismus, Determinismus, die planmäßige Organisation der Kultur und das Schaffensprinzip“ (Günther. Avantgarde und Sozialistischer Realismus. S. 61) zu erkennen glaubt. Tatsache ist, daß die Avantgarde-Künstler unmittelbar nach der Revolution danach strebten, die alten, kapitalistischen Werte der zaristischen Monarchie zu vernichten, um eine linke Diktatur des Proletariats, die rechte

Künstler als Überbleibsel von Kapitalismus und Konterrevolution betrachtete, zu errichten. Ein wichtiger Grund wieso die „Diktatur der Avantgarde“ nicht umgesetzt werden konnte, waren Spannungen innerhalb der Avantgarde, die zur Aufspaltung jener Strömung führte. Durch die Avantgardedifferenzierung entstand 1924 die „Gesellschaft der Staffeleimaler“ (OST) und 1922 die „Assoziation der Künstler des revolutionären Rußland“ (ACHRR). Die ACHRR-Anhänger wollten den revolutionären Augenblick nach der russischen Revolution in monumentalen Bildern festhalten und begründeten den „heroischen Realismus“. „Bereits von Anfang an hatten sich die ACHRR-Anhänger die Aufgabe gestellt, „künstlerisch-dokumentarisch den erhabenen Augenblick der Geschichte in seinem revolutionären Elan“ festzuhalten und ihre künstlerischen Erlebnisse „in den monumentalen Formen des Stils des heroischen Realismus“ aufzuzeichnen. (Günther: Avantgarde und Sozialistischer Realismus. S. 63) Im Gegenzug zum ACHRR strebte der OST nicht nach der ästhetischen Darstellung von heldenhaften Einzelpersonen, sondern wollte Menschenmassen darstellen, um die verbindende, gemeinsame Ideologie des Sozialismus zu verdeutlichen. Ein für den OST typisches Motiv ist das 1928 entstandene Gemälde „Her mit der Schwerindustrie“ auf dem man Metall-Arbeiter in ihrer Fabrik sieht. Die Arbeiter werden verformt und abstrakt dargestellt, da nicht der muskulöse, heldenhafte Arbeiterkörper im Mittelpunkt steht, sondern die Tatsache, daß die Arbeiter gemeinsam für die kommunistische Sowjetunion arbeiten. Mit den gegensätzlichen Positionen von ACHRR und OST befaßten sich Kritiker wie Lunačarskij und Kurella, die der ACHRR eine „unbewegte Darstellung der Welt in anekdotischen Episoden und Genreszenen“ vorwarfen und die OST für ihre „zeitgenössische Thematik (Urbanismus, Technizismus, Sport)“ und ihre „Dynamik und Rhythmik der Komposition“ (Günther: Avantgarde und Sozialistischer Realismus. S.64) lobten. Der allgemeine Wunsch unter den Kunstkritikern war es, die positiven Elemente von ACHRR und OST zu vereinigen. Dazu meinte Lunačarskij: „Wie im Leben sind die Formen auf der Leinwand zerstreut. In den Kampf- oder Arbeitsszenen ist kein vereinigender konstruktiver Gedanke zu erkennen.“ Die Vereinigung von OST und ACHRR sollte davon ausgehen, daß der „milieuschildernde“ ACHRR die „stilisierte“, linke Kunst des OST in sich aufnehme.

(aus: Günther, Hans: Avantgarde und Sozialistischer Realismus. In: Glossarium der russischen Avantgarde. Hrsg. v. Alexandar Flaker. Graz, Wien 1989. S.61-65)

Avantgardistische Schulen

Als die zwei bedeutendsten Schulen der Russischen Avantgarde kristallisierten sich der Suprematismus und der Konstruktivismus heraus. Der Suprematismus geht hauptsächlich auf Malewitsch zurück und wird durch Malewitsch's Gemälde „Schwarzes Quadrat auf weißem Hintergrund“ (1913) symbolisiert. Auf den suprematistischen Bildern von Malewitsch sollen unendliche Dimensionen „die Majestizitaet des Weltalls“ verkörpern. 1921 schlossen sich 20 Künstler und Intellektuelle zum Institut für künstlerische Kultur (INChUK) zusammen und entwickelten vom Suprematismus ausgehend die Strömung des Konstruktivismus. Die Vertreter des Konstruktivismus strebten nach einer „Synthese zwischen Technik und Kunst“, die in exakten, oft mit dem Lineal konstruierten Werken, zum Ausdruck kam. Durch das Element der Technik in der Kunst hofften die Konstruktivisten die Arbeiterschichten, welche als die Trägerschichten der neuen Regierung galten, für sich zu gewinnen. Als sich die Avantgarde in den Zwanzigerjahren immer mehr dem Willen der Partei unterstellen mußte, verließen sowohl Vertreter von surrealistischen, als auch Vertreter der konstruktivistischen Schulen ihre sowjetische Heimat.

(aus: Schwichtenberg, Erik Leiv: Geopferte Genossen: Von der russischen Avantgardekunst zum Sozialistischen Realismus. Anmerkungen zu Boris Groys. In: Politik und Mythos. Kader, Arbeiter und Aktivisten im DEFA-Film. Hrsg. v. Klaus Finke. Oldenburg 2002. S.73-74)

Avantgarde – Sozialistischer Realismus

Das Argument der Sozialistische Realismus entstand aus der Avantgarde entspricht keinesfalls der Wahrheit, ist jedoch nachvollziehbar, wenn man bedenkt, daß der Sozialistische Realismus die für den „Staatskanon“ als wertvoll empfundene Elemente der Avantgarde übernommen hat. Das wichtigste „wertvolle Element“ der Avantgarde, daß im Sozialistischen Realismus verwirklicht wurde, ist wohl die „utilitaristische Ausrichtung von Kunst und Literatur“. In diesem Sinne wurde der avantgardistische Dichter Majakovskij im Jahre 1935, drei Jahre nachdem der Sozialistische Realismus Staatskunst wurde, zum besten und talentiertesten Dichter der Sowjetunion gekürt. Im Grunde hängt der Sozialistische Realismus nicht nur mit der Avantgarde zusammen sondern mit vielen Strömungen, da er sich selbst aus vielen Strömungen durch Auswahl künstlerischer Mittel und Traditionen unter dem Gesichtspunkt ihrer Tauglichkeit für den Staatskanon entwickelt hat. Neben Avantgarde-Elementen sind zum Beispiel auch Elemente des Naturalismus im Sozialistischen Realismus verwirklicht.

(aus: Günther. Avantgarde und Sozialistischer Realismus. S.67-71)

Lenin – Theorie der „zwei Kulturen in einer Kultur“

In den Zwanzigerjahren wurde oft behauptet, Rußland besitze noch keine Basis für den Aufbau des neuen, sozialistischen Systems, doch dieser Einwand „war selbstverständlich zur Zeit des Stalinschen „Aufbaus des Sozialismus in einem Lande“ nicht mehr akzeptabel.“ Während der Stalinzeit nahmen Skeptiker des Stalinschen Sozialismus ebendiesen Sozialismus mit Lenins Theorie der „zwei Kulturen in einer Kultur“ hin. Nach der Theorie der „zwei Kulturen in einer Kultur“ stützt sich die Kultur einer Epoche nie zur Gänze auf eine Basis, sondern ist immer in zwei Lager gespalten. Das eine Lager ist die progressive Kunst, die die Interessen der Unterdrückten und gesellschaftlich Schwachen vertritt. Im Gegensatz zur progressiven Kunst gibt es die reaktionäre Kunst, welche die Ausbeuterklassen vertritt. Die Führer der Sowjetunion sahen den Sozialistischen Realismus als das „Erbe der progressiven Kunst aller Zeiten und aller Länder“. Dadurch erwarb sich der Sozialistische Realismus das Recht auf alle progressiven Künste der Vergangenheit zurückzugreifen und sich an ihnen zu orientieren. Als progressive Strömungen, die mit dem Sozialistischen Realismus positive Eigenschaften wie die „Liebe zum Volk“ und den „wahren Humanismus“ gemein haben sollten, bezeichneten die Sowjet-Führer die Kultur der griechischen Antike, die italienische Hochrenaissance und die russische realistische Malerei des 19.Jahrhunderts. Im Allgemeinen sah die Stalinsche Kulturideologie ihre Rolle darin, die unterdrückten Klassen aller Völker und Zeiten unter dem Begriff des „Volks“ zu vereinen. Dazu schrieb die Zeitschrift „Fragen der Philosophie“, die sich mit der stalinschen Ästhetik befaßte: „Grosse klassische Kunst war immer vom Geist des Kampfes gegen alles Überlebte, alles Alte, gegen alle gesellschaftlichen Gebrechen ihrer Zeit geprägt.“ (Groys: Gesamtkunstwerk Stalin. S. 54)Eine weitere, für die Stalin-Ideologie relevante Tatsache ist, daß Stalin und wichtiger Vertreter des

sozialistischen Realismus die Weltgeschichte als beendet sahen und ihre Kultur als das jüngste Gericht, indem die letzte Wahrheit aufgedeckt wird, betrachteten. „...und alles vereint sich im grellen Licht des Jüngsten Gerichts, in der Aufdeckung der letzten Wahrheit, wie sie in Stalins Kurzem Kurs der Geschichte der Kommunistischen Partei der SU niedergelegt ist.“ Die „vergangene Geschichte“ betrachtete man als „Kampfarena“ zwischen der progressiven und kontemplativen Kunst. Dabei wurde die progressive Kunst wie ein Heiligtum geehrt, wohingegen die kontemplative Kunst dem „historischen Vergessen“ ausgesetzt wurde. Im Allgemeinen strebte die stalinsche Ästhetik nicht nach formalen Neuerungen. Ihr Ziel war die „Schaffung eines „neuen Menschen“ im Namen des Stalinschen überirdischen transhistorischen „neuen Humanismus“. Viele Theoretiker des sozialistischen Realismus sahen die Rolle ihrer Kunst als Instrument zum Erkennen der Wirklichkeit, woraufhin der Name Realismus, der im Gegensatz zum avantgardistischen Formalismus steht, hindeutet. Im Gegensatz zum Naturalismus, den der sozialistische Realismus mit der „Ideologie des bürgerlichen Objektivismus“ verband, orientierte sich der sozialistische Realismus an einem Objekt, daß noch nicht existiert, aber geschaffen werden soll. Man distanzierte sich also wie in der Avantgarde von der blanken Mimesis und stellte die Wirklichkeit verzerrt dar. In der Kunst des Sozialistischen Realismus wird nicht die äußere Wirklichkeit, sondern jene Wirklichkeit, die die Partei und Stalin erreichen wollen, dargestellt. Um dem Tod durch Erschießen wegen eines „falsch gezeichneten Kunstwerks“ zu entgehen, mußte sich der Künstler also sehr genau mit den Wünschen Stalins und der Partei identifizieren. Der Künstler mußte bereit sein, sein „künstlerisches Ego an ihn[Stalin] im Austausch gegen den kollektiven Ertrag des gemeinsamen Projekts“ zu geben. (aus Groys: Gesamtkunstwerk Stalin. S. 53-60)

Die „Leninsche Widerspiegelungstheorie“

In der Aufbauzeit der Sowjetunion wurde die „Theorie der reinen Kunst“ aufgestellt, nach der die traditionelle, mimetische Kunst der Gesellschaft jegliche „ideologische Waffe“ raube. Im „Naturalismus“ bei dem Darstellungen der Umwelt nach bestimmten, „realistischen“ Maßstäben gestaltet werden mußten, gab es wenig Möglichkeit ein Bild zu abstrahieren und damit möglicherweise auf eine bestimmte Ideologie hinzuweisen. Der sozialistische Realismus, der im Gegensatz zum Naturalismus ein verzerrtes Bild der Umwelt gab, gründet sich zum Teil auf die „Leninsche Widerspiegelungstheorie“. Nach dieser Theorie bildet der Blick die Dinge so ab, wie sie sich dem Individuum darbieten. Daraus folgt das ein künstlerisches Bild die subjektive Darstellung der objektiven Welt darstellt. Laut Loganson, einem der führenden bildenden Künstler zur Stalinzeit, liegt die Stärke des sozialistischen Realismus in dem Unterschied zwischen Naturalismus und Realismus. Die Vereinheitlichung der von jedem individuell aufgenommenen Umwelt führt zum Naturalismus. Im Realismus sind durch die verzerrten Darstellungen der Umwelt und Personen Rückschlüsse auf eine bestimmte ideologische Funktion des Dargestellten möglich. Bezüglich des Verhältnisses zwischen Realismus und Naturalismus führt Loganson folgendes Gorkij-Zitat an: „Das Faktum ist noch nicht die ganze Wahrheit, es ist erst der Rohstoff, aus dem die echte Wahrheit der Kunst gewonnen, herausgezogen werden muß.“

(Groys: Gesamtkunstwerk Stalin S. 61) Im Grunde enthält jede Darstellung in einem Bild des Sozialistischen Realismus eine ideologisch motivierte Botschaft, wodurch das Bild letztendlich als hieroglyphischer, verschlüsselter Text im Dienste der Partei zu verstehen ist und nicht als Darstellung einer von der Gesellschaft vorgegebenen Wirklichkeit. In der Stalin-Zeit wurde der sozialistische Realismus mit dem „ästhetischen Erlebnis des Horrors“ angereichert, da eine falsche Chiffrierung den

Tod des Künstlers bedeuten konnte. Somit rief der Anblick eines sozialistischen Bildes trotz seiner Heiterkeit und seines Anmuts beim sowjetischen Betrachter der Stalin-Zeit zunächst einen tiefen Respekt und „heiligen Schrecken“ hervor, wodurch wiederum die Macht der Führung gestärkt wurde. (aus Groys. Gesamtkunstwerk Stalin. S. 61-63)

Der Neue Mensch im Neuen Staat

In den Zwanzigerjahren, bevor sich der sozialistische Realismus entwickelte, wurde klar, daß das Konzept des Sozialistischen Realismus eine Lücke hat: die Idee des an die Stelle Gottes gerückten Künstlers, der das gesamte Projekt der Avantgarde leitet. Dieser „Avantgarde-Künstler schaffe zwar eine neue Welt, bleibe selbst jedoch der alten Welt - der Kunstgeschichte, der Tradition- verhaftet.“ (Groys: Gesamtkunstwerk Stalin S. 64), da er selbst aus der alten Welt stammt. Wegen diesem Problem im Zusammenhang mit dem „allmächtigen Künstler“ stellt die Avantgarde das „Bild des neuen Menschen“ in den Mittelpunkt. Eine positive Eigenschaft des „neuen Menschen“ sollte sein, Veränderungen durch die reine Willenskraft hervorrufen zu können. Ein Beispiel für den Erfolg der Idee des neuen Menschen war die Stachanow-Bewegung, bei der die Produktivität durch die reine Willensanstrengung der Arbeiter um ein vielfaches erhöht wurde. Das wichtigste Beispiel für den „Stählernen Willen“ des neuen Menschen „war Stalin selbst, dem nichts unmöglich war, denn er lenkte, wie es schien, mit seinem bloßen Willen das gesamte Land.“

(Groys: Gesamtkunstwerk Stalin S. 68) Ende der Zwanzigerjahre hat die sowjetische Kunst- und Literaturkritik darauf verwiesen, dass man zu traditionellen Formen der Kunst zurückkehren und sie für die „Inkarnation des neuen Menschen“ nützen soll. Man kann diese Forderung nach Rückkehr zu einer allgemein definierten Realität mit Lenins Tod in Beziehung bringen. Nach Lenins Tod wollte man den Sowjet-Führer in seiner „realistischsten Form“, also als Mumie, der Nachwelt erhalten. „Der Wunsch, Lenin zu bewahren, einte alle Strömungen.“ (Groys: Gesamtkunstwerk Stalin S. 73) Der neu entstandene Leninkult begründete die Ästhetik des sozialistischen Realismus. Lenin war noch vor Stalin zum „Vorbild des neuen Menschen“ erklärt worden. Im Zuge des Leninkultes wurde am roten Platz das Lenin-Mausoleum gebaut, vor dem in der gesamten Sowjetzeit wichtige Paraden stattfanden. Darüber hinaus wurden die Strassen der sowjetischen Städte mit Losungen wie dem Majakowskij-Zitat „Lenin ist Lebendiger als alle Lebenden“ geschmückt. Im Grossen und Ganzen kann das Lenin-Mausoleum als Mischung zwischen Museum und Pyramide gesehen werden. Im Lenin-Mausoleum wird der irdische Leib Lenins gezeigt, doch die Seele des Führers –so hieß es in der Sowjetunion- sei in den Aufbau des Sozialismus eingegangen, „um das sowjetische Volk von innen her zu Heldentaten zu inspirieren“. (Groys: Gesamtkunstwerk Stalin S. 75) Das Übergehen des Geistes großer sowjetischer Politiker auf ihre Erben ist ein wichtiges Element der sowjetischen Kultur und findet in der zur Stalinzeit verbreiteten Losung „Stalin ist der Lenin unserer Tage“ Ausdruck. Alle Werke des sozialistischen Realismus galten als vom Stalinschen Geist inspiriert und die Stalin-Porträts galten als „Abbilder des Demiurgen in sich selbst“ und als „höchste Errungenschaft des sozialistischen Realismus“. Im Gegensatz zum sozialistischen Realismus strebte der Avantgarde-Künstler danach, „die Welt wie eine Maschine zu bauen, damit sie sich bewege und zu leben beginne.“

(Groys: Gesamtkunstwerk Stalin S. 77) Stalin und der sozialistische Realismus waren der Ansicht, man muß der Maschine, also der Gesellschaft aus den neuen Menschen, die Liebe zu ihrem Schöpfer einhauchen, damit die Gesellschaft zu leben beginnt und ihren Willen dem Willen Stalins unterordnet. Die Kultur der Stalinzeit orientiere sich -im Sinne der Erschaffung des neuen Menschen- gänzlich an professionellen Manipulationstheorien, nach denen sie immer die unmittelbaren

Bereiche des alltäglichen Lebens beeinflusste. So war auch der Sozialistische Realismus als Staatskunst nicht auf Museen beschränkt, sondern im öffentlichen Leben auf zum Beispiel Plakaten verwirklicht.

(aus Groys. Gesamtkunstwerk Stalin. S. 64-77)

Sozialistischer Realismus

Die gesamte Kunst der Stalinzeit orientierte sich am „Sozialistischen Realismus“, der bei dem „Ersten Schriftsteller-Kongreß von 1934“ erstmals zur Sprache kam. Das Wesentliche bei der stalinistischen Kunst war nie die Spezifik der einzelnen Kunstrichtungen, sondern der „sozialistische Inhalt der Kunst“. So wurden die Maßstäbe des sozialistischen Realismus für alle Bereiche der Kunst in gleicher Form festgelegt. Das Ziel der stalinistischen Kunst war, daß sich der Geschmack der Massen nicht am Kunstmarkt, sondern an der, von Stalin erzeugten, neuen Wirklichkeit orientiert. Die Kunst des sozialistischen Realismus sollte nicht die reale Wirklichkeit darstellen, sondern jene „sozialistische Wirklichkeit“, die sich Stalin für die Zukunft erhoffte. Zum „Sozialistischen Realismus“ und zur Kunst allgemein bemerkte Stalin: „Der Künstler soll das Leben wahrhaftig darstellen. Wenn er das beherzigt, kann ihm kaum entgehen, daß es sich dem Sozialismus annähert. Das ist und bleibt Sozialistischer Realismus.“ Im Hinblick auf das sowjetische Volk, daß sich dem „Sozialistischen Realismus“ hingeben solle, meinte Stalin: „Mehr noch als Maschinen, Panzer, Flugzeuge benötigen wir menschliche Seelen. Die Schriftsteller seien „Ingenieure der menschlichen Seele.““ (Sebag Montefiore, Simon: Stalin. Am Hof des roten Zaren. Frankfurt am Main 2005. S.114) Im Allgemeinen ist der Sozialistische Realismus keine „reine“ Kunstströmung, sondern ein Mix aus mehreren Kunstrichtungen. Die „Erschaffer“ des „Sozialistischen Realismus“ haben sich aus mehreren Kunststilen herausgesucht, was ihrer Meinung nach für die Erschaffung des „Gesamtkunstwerk Sozialismus“ von Bedeutung sei. Ein im sozialistischen Realismus verwirklichtes Element der Avantgarde ist zum Beispiel das Streben nach Einfluß auf das öffentliche Leben und der Abscheu davor, in Kunstgalerien zu „verkümmern“. Man kann jedoch nicht sagen, der Sozialistische Realismus stamme von der Avantgarde ab, da es zwischen den beiden Kunstströmungen grundlegende Unterschiede gibt, die beispielsweise bei dem „Verhältnis zum klassischen Erbe“ sichtbar werden. Grundsätzlich waren die Bolschewiki der Meinung, man solle aus dem kulturellen Erbe der „klassischen Kunst“ das „Dem Proletariat Dienliche“ herausfiltern und es „im Interesse der sozialistischen Revolution und des Aufbaus einer neuen Welt“ nutzen. Die Avantgarde stieß auf Kritik der Partei, da sie sich von der klassischen Kunst völlig distanzierte und diese auch vernichten wollte. Dies zeigen Aussagen radikaler Futuristen und Avantgardisten, die zum Beispiel lauten: „Im Namen des morgigen Tages, verbrennen wir Raphael, zertreten wir die Blumen der Kunst!“ (Groys: Gesamtkunstwerk Stalin. S. 45) Ein weiterer Grund, weshalb die Partei gegen die Zerstörung der klassischen Bilder war, ist die Tatsache, daß „klassische“ Bilder als staatliches Eigentum betrachtet wurde, daß bei Gelegenheit verkauft werden und viel Geld einbringen kann.

(aus Groys: Gesamtkunstwerk Stalin. S. 42-45, Sebag Montefiore: Stalin. S.114)

Manipulationsverfahren

Die künstlerische Praxis der Avantgarde wurde durch die „Bloßlegung des Verfahrens“ gekennzeichnet. Nach dieser Methode muß ein Kunstwerk die Mechanismen seiner Wirkung offen

darlegen. Der Betrachter muß also klar erkennen, nach welchem Verfahren das Kunstwerk gestaltet wurde. Die Methode der „Bloßlegung des Verfahrens“ geht auch von der „Kontinuität der Kunstgeschichte“ aus, wonach die verdeckten Verfahren der einen Richtung in der darauffolgenden Richtung aufgedeckt werden. Der eben geschilderten Methode entsprechend wird in Chlebnikows literarischer Arbeit die klangliche Seite der Rede aufgedeckt, die in der traditionellen „Inhalts-Dichtung“ überhört wurde. Auch die Politik der Revolutionsjahre kann „als eine solche Bloßlegung des Verfahrens“ aufgefaßt werden. Die Revolutionäre behaupteten die liberale Demokratie sei innerlich repressiv. Durch den proletarischen Terror, verkörpert durch den Bürgerkrieg, wollte man die repressiven Aspekte der liberalen Demokratie „bloßlegen“ und zeigen, daß der Terror, im Zuge dessen die Grundfesten der späteren Sowjetunion entstanden, auf Grund seiner Offenheit der bürgerlichen Demokratie überlegen ist. Die Theorie der „Bloßlegung des Verfahrens“ ist widersprüchlich. Einerseits fordert sie, den Menschen durch Einwirkung auf das Unbewußte zu manipulieren. Andererseits soll die Wirkung der Manipulation auf der bewußten Ebene letztendlich offen gelegt werden. In der Stalinzeit verlor die Theorie der „Bloßlegung des Verfahrens“ an Bedeutung, da man sich nur für die Einwirkung auf das Unbewußte interessierte. Eine Methode zur ausschließlichen Verformung des Unbewußten ohne ein „Verfahren“ bloß zu legen wurde in der Theorie von Stanislawskij definiert. Er meinte, man könne einen Schauspieler dazu veranlassen sich so stark in seine Rolle hineinzuleben, daß er seine Identität verliert. Weitere Propagandamethoden der Sowjetunion und des sozialistischen Realismus behandelt der Formalist G. Winokur in seinem Werk „Über die Phraseologie der Revolution“. In diesem Werk, das als eines der Hauptwerke des LEF angesehen wurde, protestierte Winokur gegen die Eintönigkeit und „Grauheit“ der sowjetischen Propaganda, durch die ihre Wirkung beträchtlich eingeschränkt wurde. Einerseits dacht Winokur, es sei effizient immer die gleichen, einfachen Lösungen in das Bewußtsein der Massen einzuhämmern, andererseits war Winokur der Meinung, daß zu häufige Wiederholungen die Wirkung der Botschaften schwächen und sie „an den Ohren der Massen vorbeirauschen“ lassen. Bezüglich der kommunistischen, sowjetischen Manifeste wie „Es lebe die Arbeiterklasse und ihre fortschrittliche Avantgarde“ meinte Winokur, daß jene Botschaften nur mehr abgenutzte Klischees darstellen und kaum Wirkung auf die Massen besitzen. Winokur kritisiert auch die „Zaum“-Sprache. Sie solle ebenfalls keine Wirkung mehr haben, da man sich an die Lautkombination gewöhnt und bald nicht mehr auf die Aufrufe der „Zaum“-Sprache und ihren Anspruch die Sprache zu lenken reagiert. Die Kritik Winokurs an der sowjetischen Propaganda hat sich weitgehend als unberechtigt erwiesen, da die Sprache durch die Partei so gelenkt wurde, daß sie allmählich das Unterbewußtsein großer Bevölkerungsteile beherrschte. „Genau in dem Moment, als die Parteilösungen von den Massen nicht mehr als solche wahrgenommen wurden, wurden sie „beherrschend““. (Groys: Gesamtkunstwerk Stalin. S. 52) Die sowjetischen Parolen wurden allmählich Bestandteil des sowjetischen Alltags und ein Teil des Hintergrundes, vor dem sich das Leben in der Sowjetunion abspielte und „dessen Verlust nur im Ausland erlebbar ist.“ (aus Groys: Gesamtkunstwerk Stalin. S. 45-52)

Der Stalinismus

Durch die Entscheidung des Künstler-Tyrannen die Künstler-Vereine aufzulösen, wurden führende Vereine wie RAPP und AChRR völlig entmachtet. Zu den in der Stalinzeit führenden Schriftstellern entwickelten sich Ilja Ehrenburg, die in Berlin die konstruktivistische Zeitschrift *Vešč* (das Ding) herausgegeben hatte, und Kawerin. In den Dreißigerjahren avancierte der regimetreue Schriftsteller

Maxim Gorkij, der mit Stalin eng befreundet war, zum wichtigsten Schriftsteller des Stalinismus und zum Oberhaupt der gesamten sowjetischen Intelligenz. Unter Stalin machten vor allem nach 1932 auch viele jener Künstler, die vom RAPP unterdrückt wurden, Karriere. So gesehen dachten viele Künstler eine Leitung des Kunstapparates von Seiten der Partei sei angenehmer, als die Herrschaft einzelner Künstlervereinigungen. Im Hinblick auf die Auflösung der Künstler-Vereine wurde von Stalin „einmal richtig bemerkt, er sei ein Politiker der „goldenen Mitte“ – er zerstöre nur was ihm extrem erscheine.“ (Groys: Gesamtkunstwerk Stalin. S. 41) Nachdem Stalin die kulturelle Leitung in der Sowjetunion übernommen hatte, arbeitete er mit allen Künstlern, die bereit waren, sich seinem Projekt des Sozialismusaufbau zu unterwerfen, zusammen. Dabei achtete Stalin peinlich genau auf die ideologische Linie des Künstlers und forderte von diesem absolute Loyalität und Hingabe an den Führer. Durch Stalins eigenwillige Definition des Künstlers - jeder ist Künstler, der am sozialistischen Gesamtkunstwerk mitarbeitet- kam es, daß hohe Politiker wie Molotow, Woroschilow und Kaganowitsch mit einigen, später erschossenen Schriftstellern wie Kirschon, Afinogenow und Jasenskij zusammenarbeiteten. Bei der Erschaffung des sozialistischen Gesamtkunstwerkes bezeichneten sich Stalin und seine Verbündeten als die „führenden Künstler“ und gleichzeitig einzigen „Kunstkritiker“. „Dies gab ihnen das Recht, die Produktion von Romanen und Skulpturen ebenso zu befehlen wie die Stahlschmiede und das Rübensetzen.“ (Groys: Gesamtkunstwerk Stalin. S. 42) Durch die Tatsache, daß Stalin und seine Führungsclique zum einzigen Kunstinitiator der Sowjetunion wurden, führte dazu, daß die sowjetische Kunst extrem eintönig wurde. Anstelle eines „Stilpluralismus“ rückte der „Sozialistische Realismus“, der unter Stalin zum einzigen, zugelassenen Kunststil wurde. (aus Groys: Gesamtkunstwerk Stalin: S. 40-42)

Grundzüge totalitärer Systeme

Alles in allem ist der Sozialistische Realismus als eine Mischform verschiedener Kunstrichtungen zu sehen, wobei die Elemente Volkstümlichkeit, Heroismus, Monumentalität, Realismus und Klassik eine zentrale Rolle spielen. Die Stalinsche Sowjetunion ist wie das dritte Reich oder das faschistische Italien als Gesamtkunstwerk zu verstehen, indem sich der Herrscher als Künstler-Demiurg sieht, der nach gewaltsamer Harmonisierung aller Lebensbereiche strebt. Der Künstler-Demiurg bedient sich ästhetischer Mittel um harmonische Ganzheit vorzutäuschen. Dabei sind die traditionellen, herkömmlichen Künste nur als winzige Bestandteile zu betrachten die dem Aufbau des „Gesamtkunstwerks einer perversen Staatskunst“ (Günther. Erzwungene Harmonie. S.259) dienen. An demokratischen Staatsmodellen fanden „Demiurgen“ wie Hitler, Stalin und Mussolini keinen Gefallen, wie man von der Äußerung Mussolinis „die Demokratie habe dem Leben den Stil genommen“ ableiten kann. Ebenso wie Stalin und Hitler, der sich als Demiurg des Kunstwerks „drittes Reich“ verstand, wollte auch Mussolini sein Volk sowohl mit der „zarten Hand des Künstlers“ sowie mit der „eisernen Faust des Kriegers“ bearbeiten. Dabei dienten im faschistischen Italien Massenumzüge und Massenfeiern der für den totalitären Staat wesentlichen „Theatralisierung der Wirklichkeit“. Das wesentlichste Ziel aller totalitären Systeme des 20. Jahrhunderts war das Erschaffen eines neuen Lebens und „neuen Menschen“, die nach den ästhetischen Prinzipien des Staatskanons leben. Gerade in der Sowjetunion gelang die „Dekoration einer trostlosen Wirklichkeit“ gut, wenn man den Kontrast zwischen sozialistischen „Prunkbauten“ wie den „sieben Schwestern“ in Moskau und der das reale Leben widerspiegelnden Hungerkrise in der Ukraine der Dreißigerjahre betrachtet. Bei der Frage nach der Ursache für totalitäre Systeme fällt die Diskussion oft auf den

Komponisten Richard Wagner. Natürlich kann man dem Komponisten des 19. Jahrhunderts keine Schuld an totalitären Systemen des 20. Jahrhunderts anlasten doch Wagners Argument, die Kunst solle die „innige Vereinigung aller Kunstzweige zum höchsten, vollendetsten Ausdrucke bewirken“ lassen sich mit dem Totalitarismus des 20. Jahrhunderts in Beziehung setzen. Auch in Wagners Werk „Das Kunstwerk der Zukunft“ geht es um ein Gesamtkunstwerk. Dieses Gesamtkunstwerk soll alle Gattungen der Kunst umfassen und unbedingt durch das Volk verwirklicht werden. Als Endresultat des von Wagner beschriebenen Gesamtkunstwerkes wird ein harmonischer Staat mit der Religion der „Allgemeinsamkeit“ beschrieben. In Wagners Werk tritt auch der Grundzug totalitärer Systeme zu Tage, nämlich die Auflösung aller Kunstrichtungen zu einem monumentalen, ewig bestehenden Klassizismus. Der von Wagner beschriebene „Klassizismus“ und die Formen der Staatskunst in allen totalitären Systemen des 20. Jahrhunderts werden im Essay „Erzwungene Harmonie. Ästhetische Aspekte des totalitären Staates.“ von Hans Günther unter der Bezeichnung „totaler Realismus“ zusammengefaßt. Der „totale Realismus“ basiert auf der Strömung des Realismus, die im 19. Jahrhundert entstand und im Zuge derer vor allem das real faßbare Leben dargestellt wurde. Im Rahmen des „totalen Realismus“ wurden durch Kunstwerke aller Art meist die Ziele des jeweiligen totalitären Staates dargestellt. Grundlage des totalen Realismus ist, daß er der Kunst ein Ideal und die Verfahren, wie Kunstwerke auszuführen seien, vorgibt.

(aus: Günther, Hans: Erzwungene Harmonie. Ästhetische Aspekte des totalitären Staates. In: Gesamtkunstwerk. Zwischen Synästhesie und Mythos. Hrsg. v. Hans Günther. Bielefeld 1994. S.259-263)

Polarität, Monumentalität und Volk

Die „Polarität aller Entscheidungen“ wird in allen Gattungen totalitärer Kunst bemerkbar. So wird in der Literatur, im Theater und in Filmen totalitärer Systeme fast immer der Kampf gegen Feinde und das „Böse“ thematisiert. Auch in der Architektur zeigt sich anhand der protzigen Bauten der Kampf gegen zum Beispiel die dem totalitären Staat feindliche Individualität und Selbstkonzentriertheit der Bürger. Am deutlichsten zeigt sich der Kampf des Bösen wohl in Hitlers „Drittem Reich“, wo die Juden als Feindbild tituliert und für fast jede Misere im Staat verantwortlich gemacht werden. Neben dem klassischen Element und der Polarität aller Entscheidungen ist das „Monumentale“ wesentlicher Bestandteil des totalitären Staates. Die Monumentalität kommt am leichtesten in der Architektur zum Ausdruck. Die Architektur verkörpert im totalitären Staat durch Bauwerke die ästhetischen Ideale des Staates und hat gleichzeitig eine praktische Funktion. Auch Wagner stellt die Architektur als wesentlichen Bestandteil des totalitären Staates dar und stellt sich das Theater als „zum volksgemeinschaftlichen Schauplatz menschlicher Kunst erweiterten Göttertempel“ (Günther: Erzwungene Harmonie S.264) vor. Bereits in den Zwanzigerjahren spürten Intellektuelle in der Sowjetunion wie der Dichter Ossip Mandelstam das Herannahen der sowjetischen Architektur. In dem Artikel „Humanismus und Gegenwart“ vergleicht Mandelstam die Monumental-Architektur mit den alten, vorderasiatischen Kulturen und äußerte die Befürchtung, die künftige, monumentale Architektur werde die Menschen in der Sowjetunion, denen das Recht auf Subjektsein genommen wird, so wie die Menschen im alten Babylon erdrücken und vernichten. Neben Mandelstam kritisiert auch Malevič das Monumentale. Malevič vertrat die Ansicht, die Monumental-Architektur widersetze sich durch den Anspruch auf überzeitliche Geltung dem Fortschritt und will eine ewig geltende, sich nicht verändernde „Kultur des Klassizismus“ schaffen. Symbole für die von Hitler und Stalin geplante „Monumentalität“ sind in Moskau der von Iofan, Gelfrejš u. a. geplante Sowjetpalast

und in Berlin die von Albert Speer geplante Kuppelhalle. Im Hinblick auf die Monumentalität sollte noch hinzugefügt werden, dass sowohl Stalin als auch Hitler klare Vorstellungen über das „Endresultat“ ihres Monumentalismus hatten. Stalin wollte Moskau zur „schönsten Stadt der Welt und zum sakralen Zentrum der fortschrittlichen Menschheit“ machen. Hitler wollte Berlin zur Welthauptstadt Germania ausbauen. Von der Architektur ausgehend macht sich das Streben nach Monumentalität auch in anderen Kunstbereichen wie Literatur und Malerei bemerkbar. So tritt in den UdSSR ab den Dreißigerjahren die Forderung nach „monumentalen Leinwänden und Epen“ immer stärker in den Vordergrund. Von dem Zeitpunkt an, da das Monumentale begann, alle Kunstbereiche zu durchdringen, wurden sowohl in der Sowjetunion als auch im Dritten Reich definiert, wofür die Monumentalität des jeweiligen Systems steht. Im Dritten Reich sollte die Monumentalität als Verkörperung der Weltherrschaftsidee der NSDAP und als „Gußform für die mobilisierten Massen“ (Gunther: Erzwungene Harmonie. S.265) dienen, wohingegen der üppige „Sowjetstil“ die Überlegenheit des Sozialismus darstellen sollte. Um das Streben nach Monumentalität und „ewigen Klassizismus“ zu legitimieren, beriefen sich fast alle Herrscher des 20. Jahrhunderts auf das Volk. Im Dritten Reich wird die Berufung auf das Volk durch das „Postulat der völkischen Kunst“ oder durch die Propagandazeitschrift „völkischer Beobachter“ deutlich. In der Sowjetunion berief man sich auf die sozialistische Volkstümlichkeit (narodnost). Der Berufung auf das Volk entsprechend, wird die Gesellschaft totalitärer Staaten oft als Pyramide, deren Basis das Volk und deren Spitze der absolute Führer bildet, beschrieben. Die ausschlaggebende Kraft in der Gesellschaftspyramide totalitärer Staaten ist die Einheit zwischen dem Volk und dem Führer, der seine Vorhaben durch Floskeln wie „Das Volk will“ und „Das Volk fordert“ gegenüber dem Volk legitimiert. Häufig standen auch Kampagnen gegen Feindbilder des Staatskanons im Namen des Volkes. So wurden die deutsche Kampagne gegen „entartete Kunst“ 1937 und die sowjetische Kampagne gegen Naturalismus im Jahre 1936 im Namen einer „Kunst des Volkes“ geführt. (aus Günther. Erzwungene Harmonie. S.264-267)

Heroismus:

Im Gegenzug zur hochgelobten „Einheit des Volkes“ steht das Prinzip des „Heroismus“, daß den einzelnen Helden, der sich durch eisernen Willen und eiserne Disziplin in das Gesamtkunstwerk einfindet, in den Mittelpunkt stellt. Für den deutschen Ideologen Alfred Rosenberg, der unter anderem die „Rassenlehre“ entwarf, ist es „gleich ob es sich um Krieger, Denker oder Forscher handelt“, für ihn steht allein die „heldisch-künstlerische Haltung“ des Individuums im Mittelpunkt. In der Sowjetunion entwickelte sich im Zuge des „Heroismus“ eine Eisen- und Stahlsymbolik, die sich in der Literatur durch zum Beispiel Ostrowskijs Werk „Wie der Stahl gehärtet wurde“ (1932-34) äußert. In besagtem Werk geht es um die Erziehung der bolschewistischen Kader im Sinne des „eisernen Willens“ der Partei. Auch Dschugaschwilys Synonym Stalin deutet auf die „Stahlsymbolik“ des Stalinismus. Im Zuge der neuen „stählernen Romantik“ erlangte auch das Werk „Mafarka le futuriste“ des italienischen Futuristen T. Marinetti an Bedeutung. In diesem Werk preist der Titelheld seinen stählernen, unsterblichen Sohn, der ohne Beihilfe einer Frau gezeugt worden ist. Im Zeichen des neuen, „mechanisierten“ Menschen stehen auch futuristische Zitate wie „Wir fühlen wie Maschinen, wir fühlen uns aus Stahl erbaut, auch wir Maschinen, auch wir mechanisiert.“ (Günther: Erzwungene Harmonie. S.269) Im Grossen und Ganzen bildet der „eiserne“ Mensch, der nur aus „Willen und Kampfpanzer“ besteht, das Kernstück der totalitären Systeme des 20. Jahrhunderts.

Zusammenfassend könnte man sagen, daß totalitäre Systeme nach außen hin durch „aggressiven Heroismus“ und nach innen hin durch „erzwungene Harmonie“ bestimmt werden.
(aus: Günther. Erzwungene Harmonie. S.268-270)

Literatur des Sozialistischen Realismus:

In der sowjetischen Literatur der Zwanzigerjahre hat die Strömung des proletarischen Realismus, die den „lebendigen Menschen“ in den Mittelpunkt ihrer Darstellungen bringt, zentrale Bedeutung. Die Vertreter des proletarischen Realismus schlossen sich zur RAPP (Russ. Assoziation der proletarischen Schriftsteller) zusammen. Der Gegenpart zum RAPP war die ACHRR, die auch in der Literatur dem heroischen Realismus zentrale Bedeutung gab. Die RAPP-Anhänger standen als Verfechter des „lebendigen“ oder „realen“ Menschen dem Heldenprinzip der ACHRR kritisch gegenüber. Deshalb wurde das 1925 geschriebene Werk „Cement“ von Gladkov auf Grund der Mischform von realistischen und romantisierten Komponenten noch nicht als vollständige Realisierung des RAPP-Programms angesehen. Im Vergleich dazu wurde Fadeevs „Razgrom“ (1927) nach dem Zuschnitt durch die RAPP als Vorzeigewerk des RAPP gehandhabt. Am Anfang der Dreißigerjahre, als die „heroischen Formen“ des ACHRR im Zuge der „gořkijischen Losung der revolutionären Romantik“ kanonisiert wurden, verlor die RAPP allmählich an Einfluß. Generell ist die linksgerichtete Kunst der Zwanzigerjahre uneinheitlich, da zum Beispiel im LEF futuristische Verse mit den Prosatexten von Veselyj und Babel koexistieren. Nach der „Stalinschen Offensive“ 1932 wurden Künstlervereinigungen wie RAPP und ACHRR verboten und die gesamte Literaturproduktion der Kontrolle des Staates unterstellt. In der Periode des ersten Fünfjahresplans kommt es in der Literatur zu einem Aufschwung im Reportagengenre und im Produktionsroman. Parallel dazu entwickeln sich in der Kunst das monumentale Wandbild und zahlreiche Formen der Fotomontage. In der Literatur bildet der Produktionsroman im Rahmen der Prosa die „Umschaltstelle“ zu den Normen des neu entstehenden Sozialistischen Realismus. Typische Werke im Zeichen des Sozialistischen Realismus sind unter anderem Erenburgs *Desjať lošadinych sil* (1929) und Šaginjans *Gidrocentraľ* (1932). Typisch für diese Werke ist ihre Personenkonstellation, die auf dem Konflikt zwischen „Schädlingen“ und „Enthusiasten“ aufgebaut ist. Jene Charaktere, die am Anfang des Stückes noch nicht den „Schädlingen“ bzw. den „Enthusiasten“ zugeordnet werden können, wechseln im Laufe des Stückes auf eine der beiden Seiten und werden somit ebenfalls in den für die Werke der Stalinzeit so wichtigen Polarisierungsprozess miteinbezogen. Am Anfang der Dreißigerjahre steht der Produktionsroman der Popučiki noch etwas außerhalb der Normen des aufkommenden Sozialistischen Realismus, da die Werke noch durch Ironie und andere Stilmittel verfremdet werden. Nach und nach wechseln die Popučiki-Autoren jedoch zum Sozialistischen Realismus, wobei die avantgardistischen Verfahren immer stärker in den Hintergrund treten. Das Künstlerische und literarische Schaffen der Periode des ersten Fünfjahresplans ist bereits durch die „Stalinismus-Ideologie“ geregelt, im Zuge derer alle Kunstwerke vereinfacht, an den Massengeschmack angepaßt und mit einem offiziell aufgezwungenen Optimismus belegt werden müssen. Dieser Prozeß steht im krassen Gegensatz zur Avantgarde, die nach „Umwertung aller Werte“ und nach größtmöglicher Verfremdung und Verkomplizierung in der Kunst strebt. Das kulturelle Umfeld, auf das sich die Veränderungen im Rahmen des Stalinismus auswirken, wird nicht mehr durch die Losung „Die Technik entscheidet alles“, sondern durch „Die Kader entscheiden alles“ geprägt. Der „mechanische Kollektivismus“ und die „monumentalen Verallgemeinerungen“, die für die Avantgarde typisch sind und wenig Wert auf die Darstellung des Individuums legen, werden im Stalinismus kritisiert und

durch das „Wiederaufleben der organischen Subjekthaftigkeit“ (Günther: Avantgarde und Sozialistischer Realismus. S.67) verdrängt.

(aus Günther. Avantgarde und Sozialistischer Realismus. S.65-67)

Umschwünge im Stalinismus

Als in den frühen Dreißigerjahren das „klassische Ideal“ aufgekommen ist, wurden den Avantgarde-Künstlern, die den menschlichen Körper meist abstrakt darstellten, die „Entstellung der Gestalt des Sportlers oder Arbeiters“ vorgeworfen. So sah die ACHRR-Kritik auf Pimenows Bild „Her mit der Schwerindustrie“ (1928) nur kranke Rachitiker, die sich im Russ der Fabrikhallen halbtot schuften. Dejnekas Bilder „Beim Bau neuer Werkhallen“ (1926) und „Textilarbeiterinnen“ (1927) wurden ähnlich kritisiert. Die „Anpassung des menschlichen Körpers“ auf das klassische Schönheitsideal wurde in den Dreißigerjahren durch Bilder wie „Gymnastik auf dem Dach“ (1935) oder Der Akt (1936) realisiert. Im Rahmen der „neuen Kunst“ werden die Darstellungen des menschlichen Körpers aus den Zwanzigerjahren, bei denen die physische Anstrengung und Muskelanspannung der dargestellten Personen im Mittelpunkt steht, durch ästhetische, „ruhige“ Darstellungen des Körpers entspannter, feierlicher „Helden“ ersetzt. Mittelpunkt der „neuen Kunst“ sind die Freude und die „inneren Gefühle“ der dargestellten Personen, die ihren Optimismus zum „fröhlichen Leben“ unter Stalin ausdrücken sollen. Die inneren Gefühle der Sujets werden meist durch ihren Gesichtsausdruck oder ihre Haltung ersichtlich. Ein weiterer Unterschied zwischen den Bildern der Zwanziger- und Dreißigerjahre ist der Übergang von „kollektiver Dynamik und Rhythmisierung“ auf die „Zurschaustellung der individualisierten Persönlichkeit“. (Günther: Avantgarde und Sozialistischer Realismus. S.69) Auch in der Literatur macht sich der Umschwung in der Kunst -wie man an zwei Stücken Višnevskijs beobachten kann- bemerkbar. Das 1930 entstandene Stück „Pervaja Konnaja“ (Die erste Reiterarmee) thematisiert den ersten Weltkrieg und stellt unter Absage an den individuellen Helden ein „kollektives Pathos“ in ihren Mittelpunkt. Der Hauptkonflikt in Pervaja Konnaja findet zwischen dem Kommandeur der Reiterarmee und einem Offizier statt und ist -dem kollektivistischen Prinzipien entsprechend- eher oberflächlich beschrieben. Sprachlich betrachtet, finden man in Pervaja Konnaja viele verschiedene Sprachformen, Dialekte und Soziolekte, die die Vielfalt einer Gemeinschaft mit ein und demselben Ziel - nämlich den Krieg mit Deutschland zu gewinnen- verdeutlicht. Im 1934 entstandenen Stück „Optimističeskaja tragedija“ (optimistische Tragödie) finden sich bereits einige Elemente des Sozialistischen Realismus wie der „positive Held“ und die Fokussierung auf die handelnden Individuen. Dies wird in der Handlung des Stückes ersichtlich, die darin besteht, daß ein weiblicher Kommissar eine wüste Matrosenmannschaft zu einem vorbildhaften Regiment der baltischen Flotte formiert. Im Hinblick auf „Optimističeskaja tragedija“ führt Günther folgendes Zitat von Višnevskij an: „Alles zieht mich jetzt weg von der Montage und dergleichen – zum ganzheitlichen, großen Werk“. (Günther: Avantgarde und Sozialistischer Realismus S.70)

(aus Günther. Avantgarde und Sozialistischer Realismus. S.69-70)

Bolschewismus und Avantgarde im „internationalen Diskurs“

Die bolschewistische Ideologie mit der Rußland nach der Revolution „durchtränkt“ wurde ist aus dem Westen importiert und zielt darauf ab, das gesamte Land umzugestalten. Laut Groys ist der Grund,

warum gerade Rußland das Verbreitungsgebiet des Bolschewismus war, die Bereitschaft vieler Russen die eigene Tradition im Sinne des Fortschritts und einer „Anknüpfung an den Westen“ aufzugeben. Kernelement der Umgestaltung war der Bruch mit der Vergangenheit und die Erschaffung einer schönen, harmonischen Zukunft. Laut Groys ist die Herrschaft Stalins der „schreckliche Höhepunkt dieses Projekts der grundlegenden Umgestaltung“ (Schwichtenberg: Anmerkungen zu Boris Groys. S.70). Die Avantgarde die ihren Höhepunkt in Rußland vor dem Stalinismus erlebte, umfaßte zunächst Künstler verschiedener Stilrichtungen, die „den Anspruch hatten, eine avantgardistische, abstrakte Kunst zu entwickeln.“ Die Avantgarde war trotz ihrer Wichtigkeit im Leninschen Rußland keine rein-russische Kunst, sondern entwickelte sich in ganz Europa. Zur Zeit des Aufbaus der russischen Avantgarde reisten Künstler wie Sergej Schtschukin oder Michail Morosow nach Westeuropa von wo sie Bilder Cézanes, oder Gauguins mit in die Heimat brachten. In Rußland inspirierten die Bilder der westeuropäischen Avantgarde russische Künstler wie Wassily Kandinsky oder Wladimir Tatlin, die die „westliche Avantgarde“ durch Verfremdungen oder Erweiterungen an ihre eigenen Vorstellungen anpaßten. Die russischen Künstler reisten mit ihren Bildern wiederum nach Frankreich oder Deutschland, so daß ein Art internationaler Diskurs im Rahmen der Avantgarde stattfand. Obwohl sich die Arten der Avantgarde in diversen europäischen Ländern unterschieden, hatten sie den Traum gemeinsam, eine besserer, gerechtere Umwelt zu schaffen, in der eine edle, moralisch korrekte Menschenrasse heranwachsen kann. Dazu zitiert Schwichtenberg den Ideologen der sowjetischen, avantgardistischen Künstlervereinigung LEF (Linke Kunstfront) Alexej Gan: „Wir sollen die Wirklichkeit nicht reflektieren, darstellen oder interpretieren, sondern die skizzierten Ziele der neuen aktiven Arbeiterklasse, des Proletariats, praktisch umsetzen und ausdrücken (...)“ (Schwichtenberg: Anmerkungen zu Boris Groys. S.72). Zwecks Verwirklichung der Avantgarde-Ziele schlossen sich Avantgardisten wie Kasimir Malewitsch oder Alexander Rodtschenko nach der Oktoberrevolution den Bolschewiki an. Die Avantgardisten sahen in der sozialistischen Diktatur den geeigneten Rahmen für die Umsetzung ihres Projektes und beteiligten sich durch zum Beispiel Plakate für das von der Staatsführung vorangetriebene Medium Kino an bolschewistischen Agitationsprojekten.

(aus Schwichtenberg. Anmerkungen zu Boris Groys. S.70-73)

Avantgarde, Gesellschaft und Stalinismus

Zu den berühmtesten sowjetischen Exil-Avantgardisten zählen Wassily Kandinsky und Marc Chagall. Nach der russischen Revolution, als die Avantgarde noch eine wichtige Funktion im russischen Staat innehatte, hat man das Volk als aktiven „Träger der Revolution“ definiert. Gleichzeitig zu dem Niedergang der Avantgarde in den Dreißigerjahren wurde auch der Begriff des Volkes vom einstigen „Träger der Revolution“ auf eine fiktive Größe reduziert. Im Hinblick auf das Volk waren die durch Terror erzwungene „Apathie der Massen“ und die „bienenhafte Aufopferung für das sogenannte Vaterland“ zwei wesentliche Elemente des Stalinismus. Ein weiteres Element der Stalin-Ära war die Ästhetisierung der Politik, die dazu diente, politische und soziale Probleme zu verschleiern. Die Ästhetisierung der Politik diente dem Schein der neuen, „schönen“ Welt, die laut Groys ein Ideal für Kommunisten als auch Avantgardisten darstellt. Entgegen den Kommunisten, die eher gegen den Fortschritt orientiert sind und das sozialistische System als ewig geltende Staatsform einführen wollen, wollen die Avantgardisten den Fortschritt nicht nur einholen, sondern ihm auch noch vorauslaufen. Letztendliches Ziel der Avantgardisten ist es, dem Fortschritt vorauszuweichen und seine zerstörerische Wirkung von der Zukunft her zu bekämpfen. Ein wichtiges Element für die

Verwirklichung der Zeile der russischen Avantgarde ist der „Nullpunkt“, von dem aus die Avantgarde das von ihr geforderte Staatssystem neu aufbauen kann. Nach dem russischen Bürgerkrieg schien der apokalyptische Moment der Avantgarde, die die Macht im Staate ergreifen wollte, gekommen zu sein. Trotz aller avantgardistischen Forderungen nach Macht, mußte sich die Avantgarde immer mehr der Partei unterordnen. Im November 1929 kam es durch die Beendigung der Neuen ökonomischen Politik zur Auflösung des privaten Kunstmarktes, wodurch der Staat Kontrolle über die Kunst erlangt und die Avantgarde somit vollkommen der Partei untergeordnet wurde. Das von Stalin erlassene Verbot der Künstlervereinigungen im Jahre 1932 war eine Erleichterung für die Avantgarde, da durch das Verbot die Kämpfe der RAPP und des AChRR gegen die als volksfeindlich angesehene Avantgarde ein Ende nahmen. Darüber hinaus hoffen Vertreter der Avantgarde, daß ihre Ziele, die durch die Unterdrückung der Partei und den Kämpfen mit anderen Künstlervereinigungen zu scheitern drohten, durch den „großen Wachthabenden Stalin“ doch noch in irgendeiner Form verwirklicht werden. Laut Groys wurden die avantgardistischen Ziele des Gesamtkunstwerks durch Stalin auch tatsächlich verwirklicht. Durch Stalin wurde ein sozialistisches System geschaffen, indem jede Handlung der Inszenierung der neuen Staatsform dienen sollte und in dem der Sozialismus jede Tätigkeit zu Höchstleistungen anspornen sollte. „Der Sozialismus als grundlegender Mythos soll jede einzelne Tätigkeit im Lande zu Höchstleistungen beflügeln“ (Schwichtenberg: Anmerkungen zu Boris Groys. S. 77). Für die Ideologie des Stalinismus war auch der Begriff des Volkes relevant, wobei man unter dem Begriff „Volk“ alle als unterdrückt interpretierten Klassen zusammenfaßte. Das sowjetische Volk wurde in den Zwanzigerjahren noch als „Träger der Revolution“ bezeichnet, doch schon in den Dreißigerjahren reduzierte sich das „Volk“ auf eine fiktive Größe. Der Grund für die „Reduktion des Volkes“ liegt im Stalin-Terror, der zu einer „Apathie der Massen“ und zur zwanghaften Aufopferung der Massen geführt hat. Stalin selbst betrachtete die Aufopferung der Massen als selbstverständlich, da er sich als legitimer Nachfolger von Marx, Engels und Lenin sah und meinte, er könne die Entwicklungen in der Sowjetunion im Voraus verstehen und dadurch die Zukunft bewußt planen. Zu Stalins Kunst des Sozialistischen Realismus ist noch zu sagen, daß diese Ideologie in keiner Beziehung vom sowjetischen Volk ausgeht, sondern von Parteieliten im Namen des Volkes konstruiert worden ist. Dazu wird Groys von Schwichtenberg zitiert: „Den Sozialistischen Realismus haben nicht die Massen geschaffen, sondern in ihrem Namen hochgebildete und versierte Eliten(...)“ (Schwichtenberg: Anmerkungen zu Boris Groys. S. 82). (aus Schwichtenberg. Anmerkungen zu Boris Groys. S.74-82)

Entstalinisierung

Im Laufe der mit dem Tode des „Genossen Dschugaschwily“ am 5. März des Jahres 1953 einsetzenden Entstalinisierung begriff man das „Reich Stalins“ eine Aneinanderreihung scheußlicher Verbrechen war, die Rußland um Jahrzehnte zurückgeworfen haben. In der Periode des Tauwetters wurde der sozialistische Realismus durch einen „traditionellen Realismus“ ersetzt. Die neue Form des im Grunde wenig veränderten Realismus orientierte sich an traditionellen, russischen Werten wie Vaterlandsliebe, Naturverbundenheit und ein „moralisierendes Christentum“. Die Literaten des „Tauwetters“ waren Alexander Solschenizyn und Vertreter der „Dorfprosa“ wie Rasputin, Astafjew und Below. Obwohl sich die Sowjetideologie im „Tauwetter“ veränderte gab es jedoch weiterhin Parallelen zum Stalinismus wie den Glauben, daß das Individuum nicht existiert und dass sich alles dem „Willen des Volkes“ bzw. der KPdSU beugen sollte. Es blieb auch die Feindschaft zum traditionellen Christentum erhalten. Unter anderem deshalb, weil das traditionelle Christentum

den Erlösungsgedanken des Individuums anspricht. Zu den beiden wichtigsten Strömungen der Nach-Stalinzeit gehörten die „Dorfprosa“ und eine „neue Form“, die Parallelen zur Avantgarde aufwies. Die „Dorfprosa“ richtete sich gegen technischen Fortschritt und Konsumhaltung und trat für die Erhaltung der Natur ein. Die Vertreter der „neuen Avantgarde“ wollten nicht die Rolle des Künstlers überwinden, sondern die Autonomie des Künstlers wiederherstellen und Kunstwerke schaffen, von denen jedes Einzelne Anspruch auf die letzte Wahrheit über die Welt erhebt. Zwischen der „Dorfprosa“ und dem Stalinismus ließen sich Parallelen wie die Sorge um die Umwelt erkennen. Im Stalinismus äußerte sich die Ökologie in den Stalinschen „Begrünungs-Programmen“, die in Leonows Roman „der russische Wald“ bearbeitet werden.

Zu den ersten künstlerischen Werken der Zeit nach Stalin gehört das 1972 entstandene Bild „der Horizont“ von Erik Bulatow. Auf dem Bild sind sowjetisch gekleidete Leute zu sehen, die in Richtung Meer gehen und zum Horizont blicken. Der Horizont ist jedoch nicht sichtbar, da er von einer riesigen „Schleife des Lenin-Ordens“ verdeckt wird. Die wichtige Bedeutung der „Lenin-Schleife“ deutet die neue Staatsideologie des Marxismus-Leninismus an und der Blick zum Horizont und zur Sonne symbolisiert den noch immer vorhandenen Optimismus aus dem „Sozialistischen Realismus“ der Stalin-Zeit. Im Gegensatz zu den Bildern der Stalin-Zeit stehen auf dem Bild „Der Horizont“ die Personen mit dem Rücken zum Betrachter, wodurch das Gesicht des „neuen Menschen“ nicht gesehen werden kann. Der Horizont bzw. die Lenin-Schleife ist ein Zeichen für die Möglichkeiten des Menschen, die sich, egal was der Mensch tut, immer von Neuem ergeben, so wie sich der Horizont, egal wie weit der Mensch voranschreitet, immer weiter nach hinten verschiebt.

(aus Groys: Gesamtkunstwerk Stalin. S.83-91)

Soz-Art: Eine Untergrundkunst

Anfang der Siebzigerjahre entwickelte sich in der Sowjetunion die Soz-Art, deren Position sich in einer Erzählung von Zjablow widerspiegelt. In dieser Erzählung geht es um den Künstler Apelles der im zaristischen, traditionellen Rußland die abstrakte Malerei begründet und sich -da seine Kunst nicht verstanden wird- das Leben nimmt. Wichtige Vertreter der Soz-Art wie Vitalij Komar und Alexander Melamid identifizieren sich mit Apelles, da auch sie wegen den verzerrenden Darstellungen ihrer Kunst in der Sowjetunion angeschwärzt wurden. Komar und Melamid wollten die größten Künstler des Jahrhunderts werden und strebten einen eigenen Kult ihrer Künstlerpersönlichkeit an. Zur Ausdruck des Künstler-Kults wählten Komar und Melamid die Person Stalins, die in den Siebziger- und Achtzigerjahren ein Leitmotiv ihrer Werke wurde. Durch Stalins Remythologisierung starteten Komar und Melamid eine Art sozialer Psychoanalyse des Diktators. Durch die Psychoanalyse wollte man versuchen, die Gründe für Stalins unfaßbare Verbrechen in Ansätzen zu klären. Das wichtigste Stalin-Kunstwerk von Komar und Melamid ist das Porträt „Die Konferenz von Jalta“. Auf dem Porträt sieht man im Vordergrund Stalin und ein Wesen aus der amerikanischen Science-Fiktion Literatur. Die beiden Personen symbolisieren den „kalten Krieg“ zwischen den Supermächten, wobei Stalin die kommunistische und das Science-Fiktion-Wesen die amerikanische Kultur darstellt. Hinter den „Supermächten“ sieht man die beschattete Gestalt Adolf Hitlers. Die Präsenz Hitlers im Bild „Die Konferenz von Jalta“ zeigt die Gemeinsamkeit zwischen den utopischen, auf Weltherrschaftsanspruch ausgerichteten Ideologien der Supermächte mit der Ideologie des besieigten Nazi-Deutschland. „Die Figuren Stalins und E. T.s, Symbole des in beiden Imperien

herrschenden utopischen Pathos, offenbaren hier ihre Gemeinschaft mit der nationalsozialistischen Utopie des besiegten Deutschland.“ (Groys: Gesamtkunstwerk Stalin. S. 103)
(aus Groys. Gesamtkunstwerk Stalin. S.98-103)

Poststalinistische Literatur

Einer der Ersten Literaten, die nach Tode Stalins eine radikal postutopische Position bezogen war der Moskauer Schriftsteller Dmitrij Prigow. In seinem Gedichtzyklus über den Milizionär vergleicht Prigow die Macht des poetischen Wortes mit der Staatsmacht, wobei der Milizionär als Christusfigur, die den göttlichen Willen in sich trägt, dargestellt wird. Nach der Herausgabe des Gedichtzyklus tritt Prigow selbst mit Milizionärsuniform auf und wendet sich mit Vorschlägen zu guten Taten ans Publikum. Wichtigstes Element von „Moskau und die Moskauer“ ist die Darstellung der sowjetischen Hauptstadt als das Zentrum des Sozialismus und das Gegengewicht zum „kapitalistischen Bösen“. In „Moskau und die Moskauer“ wird auch klar, daß Prigow die zentrale Lage Moskaus als Symbol für die eigene poetische Begabung hält. „Prigow hält diese zentrale Lage Moskaus für die natürliche und unverzichtbare Bestätigung der Zentralität der eigenen poetischen Begabung.“

(Groys: Gesamtkunstwerk Stalin. S. 109) Ein weiterer postutopischer Schriftsteller ist Wladimir Sorokin, der sich an der „Ästhetik des Widerlichen“ orientiert. Die Vorbilder Sorokins sind sowjetische Schriftsteller der Sechzigerjahre wie Jurij Malejew, der „perverse Rituale der Rettung der menschlichen Seele vor den Schrecknissen der Welt beschreibt.“ (Groys: Gesamtkunstwerk Stalin. S. 109) Symbolhaft für Sorokins „Ästhetik des Widerlichen“ ist das Werk „Saisoneroöffnung“. In diesem Werk, das der „Dorfprosa“ angehört, diskutieren zwei Jäger über die Schönheit der Natur und über Umweltzerstörung. Im Laufe der Erzählung erweisen sich die Jäger als Menschenfresser, die ihre Opfer durch Musik anlocken. Durch die Verbindung von schönen Elementen wie Musik und „Perversionen“ wie dem Kannibalismus zeigt sich in die „Ästhetik des Widerlichen“. Im Werk „Die Norm“ tritt die „Ästhetik des Widerlichen“ in vermilderter Form an den Tag. Im Rahmen einer dörflichen Idylle lebt ein Pensionist, der die Datscha von Städtern bebaut. Mitten in der Arbeit beginnt sich der Pensionist über die „städtischen Nichtstuer“ zu ärgern. Der Ärger steigert sich so schnell, daß der Pensionist bald keine Wörter mehr für seinen Ärger findet und seinen Unmut durch eine Art „Zaum-Sprache“ ausdrückt. Im Grossen und Ganzen werden im Werk „die Norm“ Elemente der von Chlebnikow begründeten „Zaum-Sprache“ mit der Alltagssprache eines Kleinbürgers verbunden. Der letzte Vertreter der hier genannten postutopischen Autoren ist Sascha Sokolov, der den Roman „Palisandrija“ verfaßte. Am Anfang des Romans bleibt die Zeit stehen, da sich Laurentij Berija, der Staatssicherheitschef unter Stalin und das Symbol für den stalinschen Terror, an der Turmuhr des Kremls erhängt. Somit markiert das Stehenbleiben der Zeit den Untergang des totalitären Stalinschen Projekts. Die Hauptfigur des Romans „Palisandrija“ ist Palisandrija, der mit allen Größen der Neuzeit, mit den Machthabern des Kreml sowie mit den bedeutenden Politikern der westlichen Welt, verwandt oder gut bekannt ist. Trotz der Verbindung zu politischen Größen erinnert sich Palisandrija nicht an seine Eltern und richtet seine Leidenschaft auf alte Frauen, die ihm die Mutter ersetzen sollen. Die Suche Palisandrias nach seinen Eltern symbolisiert die Situation im Stalinschen Idealstaat, indem man in Allem seine Eltern erkennen könnte, die richtigen Eltern jedoch nicht wirklich kennt. Grund warum viele Leute im stalinschen Idealstaat ihre Eltern nicht kannten war das die Erziehung großteils von den Händen der Eltern in jene des Staates verlegt wurde, der durch Symbole und Feste die Beziehungen zu den Heranwachsenden aufrechterhielt. Stalin selbst lies sich

gerne „Väterchen“ nennen und sah sich als „Vater seiner Genossen“, der für Recht und Ordnung in der Sowjetunion, dem „Gesamtkunstwerk Stalin“, sorgt.
(aus Groys. Gesamtkunstwerk Stalin. S.109-114)

Quellen

Primärliteratur:

Groys, Boris: Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion. München- Wien 1988.

Sekundärliteratur:

Günther, Hans: Avantgarde und Sozialistischer Realismus. In: Alexander F.: Glossarium der russischen Avantgarde. Hrsg. von: Flaker A. Graz-Wien 1989. S. 61-76.

Günther, Hans: Erzwungene Harmonie. Ästhetische Aspekte des totalitären Staates. In: Günther H.: Gesamtkunstwerk. Zwischen Synästhesie und Mythos. Hrsg. von: Günther H. Bielefeld 1994. S. 259-273.

Montefiore, Simon Sebag: Stalin. Am Hof des roten Zaren. Frankfurt am Main 2005.

Schwichtenberg, Leif Erik: Geopferte Genossen. Von der russischen Avantgarde zum Sozialistischen Realismus. Anmerkungen zu Boris Groys. In: Finke K.: Politik und Mythos. Kader, Arbeiter und Aktivisten im DEFA-Film. Hrsg. von: Finke K., Freiwald H., Moldenhauer G., Wätjen H-J. Bd.2: Oldenburger Beiträge zur DDR- und DEFA-Forschung. Oldenburg 2002. S. 69-89.