

Hans Günther

NEUE ARBEITEN ZUR KULTUR DER SOWJETZEIT

Antoine Baudin, *Les arts plastiques et leurs institutions. Le réalisme socialiste soviétique de la période ždanovienne (1947-1953)*, Bern (Peter Lang), vol. 1, 1997.

Antoine Baudin / Leonid Heller, *Usages à l'intérieur, images à exporter. Le réalisme socialiste soviétique de la période ždanovienne (1947-1953)*, Bern (Peter Lang), vol. 2, 1998.

Victoria E. Bonnell, *Iconography of Power. Soviet Political Posters under Lenin and Stalin*, Berkeley, Los Angeles, London (University of California Press) 1997.

Evgenij Dobrenko, *Formirovka sovetskogo čitatelja. Social'nye i estetičeskie predposylki recepcii sovetskoj literatury*, Sankt-Peterburg (Akademičeskij proekt) 1997. Amerikanische Ausgabe: Evgeny Dobrenko, *The Making of the State Reader: The Social and Aesthetic Context of the Reception of Soviet Literature*, Stanford (Stanford University Press) 1997.

Benno Ennker, *Die Anfänge des Leninkults in der Sowjetunion* (= Beiträge zur Geschichte Osteuropas 22), Köln, Weimar, Wien (Böhlau Verlag) 1997.

Thomas Lahusen, *How Life Writes the Book. Real Socialism and Socialist Realism in Stalin's Russia*, Ithaca and London (Cornell University Press) 1997.

Thomas Lahusen and Evgeny Dobrenko (eds.), *Socialist Realism Without Shores*, Durham and London (Duke University Press) 1997.

Antoine Baudins Studie ist der erste Band einer Reihe von Veröffentlichungen von Ergebnissen eines interdisziplinären Forschungsprojekts zur Erforschung der Kultur der Ždanovära, das 1987-1990 an der Universität Lausanne durchgeführt wurde. Ihr Gegenstand ist die Untersuchung der bildenden Kunst der Sowjetunion der Jahre 1947-1953 unter institutionellen Gesichtspunkten. Der theoretische Rahmen der Untersuchung des „künstlerischen Feldes“ (P. Bourdieu) ist in einer gemeinsamen Publikation von A. Baudin und L. Heller vorgegeben.¹

Auf einen Überblick über die Entwicklung der bildenden Künste in den 30er Jahren und während des Weltkrieges folgt eine Beschreibung der Publikationsor-

¹ Le réalisme socialiste comme organisation du champ culturel. *Cahiers du Monde russe et soviétique*, 34 (1993), 3, 307-344.

gane *Iskusstvo, Tvorčestvo, Letopis' izobrazitel' nogo iskusstva* und *Sovetskoe iskusstvo*, des Orgkomitet des Künstlerverbandes, der Akademie der Künste, der Reorganisation der Lehrprogramme, der theoretischen Instanzen des Diskurses der Kunstkritik, der sowjetischen Ausstellungspolitik sowie der Anfang der 40er Jahre geschaffenen Institution der Stalinpreise. Anschließend werden Genres und Themen hauptsächlich der Staffelmalerie (Historienmalerei, Alltagsthematik, Porträt, Landschaftsmalerei und Stilleben) und der internationalen Beziehungen zu den kapitalistischen wie zu den sozialistischen Ländern behandelt. Der Anhang enthält Angaben zum Personalbestand der Akademie der Wissenschaften, zu den Stalinpreisträgern der Jahre 1948-1953, ausgewählte zeittypische Dokumente sowie eine ausführliche Bibliographie.

Angeichts der Aneinanderreihung von Daten, Fakten und Namen stellt sich bei der Lektüre des Buches jedoch nach kurzer Lektüre ein Unbehagen ein. Dies hängt mit der hohen Erwartbarkeit der präsentierten Ergebnisse zusammen. Wen wird es beispielsweise verwundern zu lesen, daß 34,5% der mit dem Stalinpreis ausgezeichneten Tafelbilder der Ikonographie Lenins und Stalins zuzurechnen sind? Oder daß die bildlichen Darstellungen des sowjetischen Lebens in Darstellungen der Kindheit, der Jugend, der Familie und die Darstellung politischer Aspekte zerfallen? Noch schwerer aber wiegt der Einwand, daß die institutionelle Methode ihrem Gegenstand gegenüber ausgesprochen gleichgültig erscheint. Die Beschreibung bewegt sich im Grunde völlig auf der Ebene sowjetischer Schlagwörter wie Naturalismus, Formalismus, Objektivismus, Widerspiegelung, *idejnost'*, *narodnost'* usw., die als bare Münze gehandelt werden, so als sei ohnehin klar, was sie meinen. Die Oberfläche der Objektsprache wird an keiner Stelle aufgebrochen. Auch werden keine Zusammenhänge angeboten, die Rückschlüsse auf die Funktion der Begriffe in spezifischen Diskussionskontexten oder Entwicklungsprozessen ermöglichen würden.

Über all dem schwebt eine unspezifische, wenig über den Gegenstand aussagende soziologische Metasprache. So wird beispielsweise die sozialistisch-realistische Methode charakterisiert als „ensemble de principes et de pratiques idéologiques et organisationnels destinés à régir l'activité culturelle tout entière de l'État stalinien“, wobei ihr Charakter als „global et totalisant, conditionné par la directive extra-artistique, idéologique et politique“ (S. 1) bestimmt wird.

Das ausgebreitete Faktenmaterial wird in aller Regel nur präsentiert, kaum interpretiert. Interessante Fragen wie z. B. nach der Einschätzung des Impressionismus (S. 32 ff.) oder dem Schicksal der Fotomontage (S. 234 ff.) blitzen nur für einen Moment auf. Das alles macht die Lektüre des Buches zu einem zähen Unternehmen, am Ende dessen der Leser sich fragt, welche Details aus der erdrückenden Materialfülle Relevanz besitzen.

Das Gesagte gilt im wesentlichen auch für den 2. Band der Reihe, der der Literatur der Zdanovära gewidmet ist. Im ersten Teil wird die Organisation des literarischen Feldes beschrieben, zunächst Institutionen wie der Schriftstellerverband, der Litfond oder das Gor'kij-Literaturinstitut, anschließend die zentralen periodischen Publikationsorgane und Literaturverlage sowie die Stalinpreise (die jedoch im Unterschied zur bildenden Kunst nicht vollständig aufgeführt werden).

Der zweite Teil der Untersuchung ist den „dicken Zeitschriften“ *Novyj mir*, *Oktjabr'*, *Znamja* und *Zvezda* gewidmet. Die in ihnen veröffentlichten Texte wer-

den nach verschiedenen Gesichtspunkten wie Gattung, Raum- und Zeitstruktur, Handlung, Handlungsort, Thematik usw. klassifiziert. Die quantitative Analyse fördert indes wenig Überraschendes ans Licht. Romane und *povesti* überwiegen mit 71,4 %, 70 % der *povesti* spielen in Rußland, vor allem der Kriegs- und Nachkriegszeit, 91,2 % der Romane und 81,6 % der *povesti* werden in der dritten Person erzählt usw.

Schließlich wird der Export der sowjetischen Kultur in die sozialistischen Bruderländer und den Westen behandelt. Im Mittelpunkt steht die seit 1946 erscheinende Zeitschrift *La littérature soviétique*, der im deutschsprachigen Bereich das Organ *Sowjetliteratur* entsprach. Dem Isolationismus und sowjetrussischen Nationalismus im Inneren steht eine aggressive Vertretung der Ždanovschen Kultur nach außen gegenüber. Letztere unterscheidet sich durch bestimmte Modifikationen von der internen Kulturpolitik, so z. B. durch einen höheren Anteil an Veröffentlichungen „progressiver“ nichtsowjetischer Schriftsteller oder von Autoren aus den Sowjetrepubliken. Einen speziellen Zuschnitt weist auch die hier veröffentlichte Literaturkritik auf, insofern die antisemitische und antiintellektuelle Stoßrichtung der Kampagne gegen den Antikosmopolitismus aus taktischen Gründen zurückgenommen wird.

Das Resümee des Buches beginnt mit dem Eingeständnis: „Une étude de cette nature ne se prête guère à la conclusion“ (S. 370). In der Tat lassen sich aus dem ausgebreiteten Zahlenmaterial wenig relevante Schlußfolgerungen ziehen. Bestätigt findet sich die Ausgangsthese, wonach das System der Ždanovzeit mit seiner institutionalisierten Rhetorik im Gegensatz zur Meinung der „Revisionisten“ Unifizierung effektiv durchsetzt, wobei aber eine gewisse Diversifikation erhalten bleibt. Die auffällige Abnahme der Kunstproduktion wird mit einem gewissen „Asketismus“ in Verbindung gebracht. Wie im ersten Band fallen interessante Fragestellungen in der Regel durch das statistische Raster und tauchen nur am Rande auf wie etwa das Problem des kollektiven Umschreibens von Manuskripten (vgl. S. 21). Vor allem in der Zusammenfassung werden eine Reihe von relevanten Problemen der Sowjetliteratur angesprochen, was jedoch die Mängel der dem Buch zugrunde liegenden quantifizierenden Methode nicht wettmachen kann.

Victoria Bonnell verfolgt in ihrer Studie die Entwicklung des Bildes von vier archetypischen Gestalten – des Arbeiters, der Frau, des Führers und des Feindes – im sowjetischen Plakat. Dabei wird ebenso Wert auf die Evolution der ikonographischen Tradition als auch der sozialen Kontextualisierung gelegt, denn, wie die Soziologin feststellt: „Images mean nothing by themselves, taken in isolation from their historical context“ (S. 19).

Nach der Oktoberrevolution stand die Sowjetmacht vor dem Problem des „invention of traditions“ (E. Hobsbawm). Hierzu gehörte etwa die Schaffung eines Standard-Bildes des Arbeiters. Bis 1930 fungierte der Schmied (*kuznec*) als Repräsentant der Arbeiterklasse, obwohl es sich angesichts der industriellen Entwicklung um eine obsoleete Figur handelte. Ausführlich wird die Polyvalenz des Bildes des Schmiedes und seine ikonographische Tradition in Folklore, Mythologie, Kunst und revolutionärer Propaganda dargelegt. Erst um 1930 wird der Schmied als Verkörperung der Arbeiterklasse abgelöst, zunächst durch den kollektiven Arbeiter, ab 1934 durch den individualisierten Arbeitshelden. In den 30er Jahren läßt sich ein Funktionswandel des politischen Plakates feststellen. Im Vor-

dergrund steht nun nicht mehr die symbolische Klassenrepräsentation, sondern das Modell des neuen sowjetischen Menschen, was sich in einer erhöhten Emotionalität des Arbeiterporträts niederschlägt. Allerdings treten in den 30er Jahren zunehmend andere Heldentypen an die Stelle des Arbeiters – Piloten, Forscher, Wissenschaftler usw.

Von besonderem Interesse ist die Darstellung der Frau in der Sowjetzeit, ein Problem, das in letzter Zeit zunehmend Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat, nicht zuletzt unter dem Aspekt der *gender studies*². Nach der Revolution finden sich, abgesehen von einigen allegorischen Frauendarstellungen in der Tradition der Französischen Revolution, kaum Plakate mit Abbildungen von Frauen. Erst ab 1920 werden vereinzelt Arbeiterinnen dargestellt, nicht selten in der Rolle von Gehilfinnen des revolutionären Schmiedes. Bäuerinnen sind nicht vertreten, vermutlich weil ihnen hartnäckig das Image der rückständigen *baba* anhaftete. Erst ab 1930 tritt die *kolchoznica*, die Kollektivbäuerin auf Plakaten in Erscheinung. Präsentiert sich diese zunächst jugendlich schlank und vorwiegend im Arbeitsprozeß, so weist sie ab 1934 ausgeprägtere weibliche Körperformen auf und vermittelt den Eindruck von Freude, Überfluß und Wohlstand.

Nach 1930 löst die Figur der Bäuerin den Bauern als Repräsentanten des Bauerntums ab, was Bonnell andeutungsweise mit den „connections between fertility and the feminine, both in the classical and Russian folk art traditions“ (S. 121) in Verbindung bringt. Die Aufwertung der Gestalt der Bäuerin ist um so bemerkenswerter, als sie auf dem Hintergrund der Feststellung von E. Hobsbawm zu sehen ist, die Frau spiele in der Tradition der sozialistischen Ikonographie keine Rolle.³ Derartige Fragen ließen sich meines Erachtens erfolgreich im Zusammenhang mit dem Auftreten des Mutterarchetypus in den 30er Jahren betrachten, mit der Aufwertung des Weiblich-Mütterlichen, die die gesamte sowjetische Kultur seit Beginn der 30er Jahre durchdringt.⁴ Unter diesem Gesichtspunkt dürfte bei der bekannten Skulptur *Rabočij i kolchoznica* von Vera Muchina schwerlich die Unterordnung der Frau unter den Mann als dominantes Merkmal erscheinen, wie dies bei Bonnell und anderen Autoren geschieht (vgl. S. 122). Wesentlich ist hier vielmehr der für den Stalinschen Mythos grundlegende Gedanke der geglückten Synthese zwischen Stadt und Land, Revolution und Mutter Rußland. Dem Mutterarchetypus verdankt sich auch der an vorrevolutionäre Tra-

² Über die bei V. Bonnell genannte Literatur hinaus nenne ich hier R. Maier, „Von Pilotinnen, Melkerinnen und Heldenmüttern. Frau und Familie unter Stalin – Vergleichsebenen zum Nationalsozialismus“, M. Vetter (Hg.), *Terroristische Diktaturen im 20. Jahrhundert*, Opladen 1996, 64–84; Ders.: „Die Frauen stellen die Hälfte der Bevölkerung unseres Landes“, Stalins Besinnung auf das weibliche Geschlecht“, S. Plaggenborg (Hg.), *Stalinismus. Neue Forschungen und Konzepte*, Berlin 1998, 243–265; R. Sartori, „Weben ist das Glück fürs ganze Land“, *Zur Inszenierung eines Frauenideals*, Ebd., 267–291; S. Gronwald, „Die Mutterschaften der Mütter. Die Bedeutung der Mutterschaft in den Bildern der sowjetischen sozialistischen Malerei der dreißiger Jahre“, *Textbeschreibungen, Systembeobachtungen. Neue Studien zur russischen Literatur im 20. Jahrhundert*, Dortmund 1997, 405–434; S.E. Reid, „All Stalin's Women: Gender and Power in Soviet Art of the 1930s“, *Slavic Review*, 57 (1998), 1, 133–173.

³ Vgl. E. Hobsbawm, „Man and Woman in Socialist Iconography“, *History Workshop*, 6 (Autumn 1978), 121–138.

⁴ Vgl. dazu H. Günther, „Das Massenlied als Ausdruck des Mutterarchetypus in der sowjetischen Kultur“, *«Mein Rußland». Literarische Konzeptualisierungen und kulturelle Projektionen*. (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 44). München 1997, 337–355.

ditionen anknüpfende Kult der *Rodina-mat'* in den 40er Jahren, der wegen des vorherrschenden proletarischen Internationalismus der 20er Jahre nicht vorstellbar war (vgl. S. 72).

Das vierte Kapitel verfolgt die Entwicklung des Leninkults anhand des sowjetischen Plakates und der Skulptur. 1920 tritt zum erstenmal der später kanonisierte ausgestreckte Arm Lenins in Erscheinung, was ebenso als Bewegung nach vorn wie auch als eine Art segnende Geste interpretiert wird (vgl. S. 144 f.). Nach Lenins Tod bildet sich entsprechend der Vorstellung von des „Königs zwei Körpern“ (Kantorowicz) die Tradition der Darstellung des „unsterblichen“ Lenin heraus. 1930 wird zum erstenmal die Verbindung von Lenin und Stalin demonstriert, wobei in der Folge Lenin zunehmend von dem Vaterbild Stalins verdrängt wird.

Die sowjetische Dämonologie beruht auf einem binären Weltbild, in dem der Feind (*vrag*) eine wesentliche Rolle spielt.⁵ Es verwundert daher nicht, daß die klassifizierende Übersicht ein umfangreiches Repertoire an Feindtypen ergibt, die je nach Situation aktualisiert werden. Ein verbreitetes Darstellungsverfahren ist die Dehumanisierung des Feindes. Die sowjetischen Feindbilder greifen, wie gezeigt wird, auf Mittel der satirischen Karikatur, des Lubok, der religiösen Kunst und natürlich auch auf die Feindbilder der gegnerischen Weißen zurück.

Die Plakate der 40er/Anfang 50er Jahre werden als Apotheose der politischen Kunst der Stalinzeit gesehen. Die Klassenmerkmale (etwa in der Kleidung) sowie die früher obligatorischen Merkmale der Jugendlichkeit und des Elans sind abgeschwächt. An die Stelle revolutionär-asketischer Tugenden treten Konsumorientierung und festtägliche Stimmung. V. Bonnell sieht darin eine Bestätigung der These V. Dunhams über die Etablierung von Mittelklassewerten in der sowjetischen Gesellschaft. Auf den säkularen Stalin-Ikonen nehmen die Massen wie auch die Partei immer weniger Platz ein.

Die Studie von V. Bonnell, die sich u. a. auf Archivmaterial stützt, stellt nicht nur einen wichtigen Beitrag zur Erforschung der Ikonographie des sowjetischen Plakats dar, sondern trägt auch entscheidend zum Verständnis der Mythologie der Stalinzeit bei.

Evgeny Dobrenko breitet in seiner Studie ein umfassendes Material zur Geschichte der Formierung des sowjetischen Lesers aus. Wenn der Schwerpunkt auf den 20er / Anfang 30er Jahren liegt, so hängt das damit zusammen, daß im sowjetischen Rußland das Interesse an der Erforschung des Lesens in dieser Zeit am größten war. In der Stalinära geht es rapid zurück, um dann erst wieder in den 60er Jahren in Erscheinung zu treten. Es verwundert nicht, daß in den 20er Jahren verschiedene Theorien auftraten, die sich mit dem Leser als „Objekt der Umgestaltung“ (S. 11) befaßten. N. Rubakin begründete in Rußland eine als „Bibliopsychologie“ bezeichnete Rezeptionsforschung, die den Text als Erreger von Erlebnissen und Ideen im Kopf des Rezipienten betrachtet. Der später als Trotzkiist verfolgte N. Nevskij vertrat die Ansicht, man solle sich nicht mit dem einzelnen Leser abgeben, sondern müsse das „fakrikmäßige Zusammenschmelzen von massenhaften menschlichen Kollektiven“ (S. 41) von Lesern ins Auge fassen.

⁵ Vgl. dazu H. Günther, „Der Feind in der totalitären Kultur“, G. Gorzka (Hg.), *Kultur im Stalinismus*, Bremen 1994, 89-100.

Der Erwartungshorizont des Lesers wird teleologisiert, wobei die Kritik als Regulator auftritt.

Ein Überblick über die unterschiedlichen Leserschichten der 20er Jahre (Arbeiter, städtische Intelligenz, Bauern, Frauen, junge Leser usw.) zeugt, so Dobrenko, noch von einer Uneinheitlichkeit und Instabilität des sowjetischen Publikums: „Die Stimme des Lesers der 20er Jahre ist das Produkt der Kommunikation des noch von der Macht ‚unbearbeiteten‘ Lesers mit dem noch ‚unbearbeiteten‘ Text“ (S. 95). Eine 1925-26 stattfindende Diskussion über den Leser ergibt noch relativ divergierende Ansichten der Autoren und literarischen Gruppierungen zu diesem Thema.

Einen nachhaltigen Eindruck von der Rezeption Puškins oder eines modernen Autors wie Babel' durch bäuerliche Leser vermittelt das von Dobrenko ausführlich ausgewertete Buch von A. Toporov *Krest' jane o pisatel'jach* (1930). Die hier beschriebene Lektürewise läuft auf eine „Ausrichtung des Sinnes“, eine Zerstörung der Ästhetik des Textes durch ideologische Umkodierung hinaus. Die Orientierung auf kollektive Erfahrung führt tendenziell zu einem Zusammenfall von realem und idealem Leser. In der Ästhetik des Sozialismus verschmelzen die Forderungen der Massen mit denen der Macht: „Nicht durch die Macht und nicht durch die Masse entstand die kulturelle Situation des Sozialismus, sondern durch die *Macht-Masse als einheitlichen Demiurgen*“ (S. 108). Die sowjetischen Institutionen betrieben in wesentlichen Punkten eine Konsolidierung des ohnehin vorhandenen Massengeschmackes, der nach Nutzen und Belehrung, Optimismus, Heroisierung und den Ausblick auf ein schönes Leben verlangte. Der Held sollte „wie im Leben“ sein, das Sujet kontinuierlich und voller Spannung, der Stil einfach und ohne „Futurismen“.

Die anschließenden Kapitel demonstrieren anhand umfangreichen Materials, wie Schule und Bibliothek die Formierung des Lesers in dem besagten Sinn vorantreiben. Dobrenko widerspricht der Behauptung, die sowjetische Literatur sei nicht gelesen worden. Bibliotheksstatistiken der 40er Jahre belegen das Gegenteil. Autoren wie Polevoj, Gor'kij, Fadeev, N. Ostrovskij, Kaverin, Furmanov, A. Tolstoj usw. standen in der Lesergunst weit vor der russischen Klassik und der Übersetzungsliteratur. So schloß sich der Kreis, und über den idealen sowjetischen Leser trat die Literatur wieder ins Leben ein. Dobrenkos rezeptionsorientierte ‚Sicht von unten‘ hebt eine kaum ausgeleuchtete Dimension sowjetischer Kultur ins Bewußtsein und stellt ein wichtiges Korrektiv zu den in der Regel von der literarischen Produktion ausgehenden Erforschung des sozialistischen Realismus dar.

Benno Ennker untersucht in seiner Studie die Anfänge des Leninskults in den Jahren 1924 bis 1930, also von Lenins Tod bis zur Einweihung des Marmor-Mausoleums auf dem Roten Platz. Zwar existierte bereits seit 1917 innerhalb der bolschewistischen Partei eine Tendenz zur Verherrlichung Lenins, doch setzt die Leninverehrung in größerem Maßstab erst mit der Politisierung der Trauerfeier nach seinem Tod am 21. Januar 1924 ein. Bereits am 26. Januar wird Petrograd in Leningrad umbenannt, was den untersuchten GPU-Akten zufolge ein unterschiedliches Echo in der Bevölkerung hervorrief. Zu den Leit-Topoi des das ganze Land erfassenden Trauerdiskurses gehört der Opfertod des Führers des Proletariats, die Fortsetzung seines Werks durch die Partei und die Notwendigkeit der

Bewahrung ihrer Einheit gegenüber dem Klassenfeind. Auf der Trauerfeier am 26. Januar spricht Stalin von der Wallfahrt (*palomničestvo*) der Werktätigen zum Grab Lenins und formuliert rhetorisch wirksam seinen Schwur, Lenins Vermächtnis zu erfüllen. Während sich die Panegyrik der meisten Trauerreden „aller Fesseln tradiert marxistischer Orthodoxie entledigt zu haben schien“ (S. 134), beschränkte sich N. Krupskaja nüchtern auf die Zusammenfassung der leitenden Ideen Lenins.

Aufschlußreich ist Ennkers Darstellung der Auseinandersetzungen in der Kommission, die zunächst für die Beisetzung Lenins und später für die „Verewigung“ (*uvekovečenie*) seines Gedächtnisses zuständig war. Wie das Archivmaterial ergibt, ist nicht Stalin die Initiative zur Einbalsamierung des Leichnams Lenins zuzuschreiben, wie in der Regel angenommen. Verfechter der Idee des „offenen Grabes“ waren vielmehr der trotzkistisch eingestellte General Muralov und Dzeržinskij, während etwa Stalins treuer Mitstreiter Vorošilov eine Heiligenverehrung als unmarxistisch verwarf. Auch Lenins Witwe sprach sich dagegen aus. Der Massenandrang am Grab Lenins bestärkte jedoch die Parteiführung in der Absicht, durch Konservierung des Leichnams den Zugang des Volkes zu Lenins Grab auf Dauer zu ermöglichen.

Die zunächst errichtete Holzkonstruktion wurde später durch ein Marmorgebäude ersetzt. Gegen Ščusevs monumentalen Entwurf erhoben sich vereinzelt kritische Stimmen. In einem Protest von Komsomolzen war von „Mystizismus“ die Rede, und der Konstruktivist Kornelij Zelinskij kritisierte die Anklänge an die assyrisch-babylonische Monumentalarchitektur. Es überrascht, daß ausgerechnet Lunačarskij in einer bisher unveröffentlichten Rede des Jahres 1924 den Mausoleumbau mit dem Argument rechtfertigte, man solle wieder an die Monumentalität kollektivistischer Kulturen (Ägypten, Asien, Mittelalter, Frührenaissance) anknüpfen. Die über die Gestaltung des Mausoleums geführte Diskussion erinnert, so könnte man hinzufügen, an O. Mandel'stams Vorahnung einer sich ankündigenden ägyptisch-assyrischen Gesellschaftsarchitektur im sowjetischen Rußland.

Der politische Kult um Lenin setzt sofort nach seinem Tod ein. Städte und Personen wurden nach dem verstorbenen Führer benannt, Museen eingerichtet. Vor allem aber stellte sich die Frage nach der Verbreitung der ins Ungeheure angewachsenen Anzahl von Abbildungen Lenins – Filmdokumenten, Fotos, Bilder, Skulpturen, Büsten usw. In einer 1924 herausgegebenen Broschüre erhob Krasin, Mitglied der Verewigungskommission, die „Ähnlichkeit“ mit dem Verstorbenen zum obersten Kriterium. Kommissionen wurden eingesetzt, um die Lenin-Bilder zu kontrollieren. Die von linken Künstlern vorgetragene Kritik am „synthetischen Porträt“ Lenins und seiner Monumentalisierung fand kein Gehör.

Abweichend von der bisherigen Forschung⁶ kommt Ennker auf Grund akribisch betriebener Archivstudien zu dem Schluß, daß der Totenkult Lenins nicht auf Stalin zurückzuführen ist. Außerdem sieht er im Leninkult zwar eine Ausbeutung diffuser metaphysischer Bedürfnisse der Massen, jedoch kein Anknüpfen an die orthodoxe Volkstradition, die ja auch eine solche Form der Herrscherverehrung nicht kannte. Schließlich bestreitet er auch den Zusammenhang mit dem *bogostroitel'stvo* und Fedorovschen Auferweckungsideen. Die in diesem Zusam-

⁶ Bes. N. Tumarkin, *Lenin Lives! The Lenin Cult in Soviet Russia*, Cambridge, Mass. and London 1983. Russische Ausgabe: *Lenin živ! Kul't Lenina v sovetskoi Rossii*, SPb. 1997.

menhang oft zitierte Rede Krasins wird dem verbreiteten prometheischen Denken der Epoche zugerechnet. Ausschlaggebend für die Entstehung des Leninkults waren in den Augen des Verfassers in erster Linie utilitaristische Motive. Angesichts der überraschend starken Anteilnahme des Volkes sah die Führung der Bolschewiki in ihm eine Möglichkeit, die politische Isolation des Regimes gegenüber den Massen zu durchbrechen.

Durch seine aufwendigen Archiv-Recherchen bringt Ennker höchst interessantes neues Material in die Diskussion um den Leninkult ein und leistet einen wichtigen Beitrag zur „Entmystifizierung“ des Problems. Leider ist die Arbeit jedoch allzusehr dem historischen Faktum verhaftet. In seiner Einleitung diskutiert der Verfasser zwar summarisch Begriffe wie Kult und Mythos (vgl. S. 4-8), läßt sich aber im Grunde nicht recht auf sie ein, obwohl sie im Lauf seiner Analyse auf Schritt und Tritt vorkommen. Mit anderen Worten, die Arbeit, insbesondere der mittlere Teil, leidet unter einem gewissen kulturwissenschaftlichen Defizit. Eine stärkere Fokussierung auf die Inszenierungsformen des Leninskults, auf die Interpretation der kultisch-mythischen Dimension der Texte und Rituale hätte dem Material sicher noch spannendere Aspekte abgewonnen als beispielsweise die Aufzählung sämtlicher Details der Diskussion über die Konservierungsmöglichkeiten von Lenins Leichnam. Auch hätte man etwa bei der Behandlung des Abbildungsmonopols über das Ähnlichkeits-Axiom hinaus gern mehr über den Bilderkanon erfahren, über die Frage, welche Varianten der Lenindarstellung privilegiert wurden. Die Beschränkung auf historische Ereignisse und politisches Machtkalkül läßt indes für solche Fragestellungen wenig Raum.

Thomas Lahusens Studie über V. Ažajevs 1949 mit dem Stalinpreis ausgezeichneten Roman *Daleko ot Moskvy* unterscheidet sich von den bekannten textologischen Arbeiten, die eine Vorstellung davon vermitteln, wie klassische Werke der Sowjetliteratur „gemacht“, wie sie um- und zuendegeschrieben wurden. Es handelt sich um eine kulturarchäologische Untersuchung, die in dem Text eine Fülle unerwarteter Schichten aufdeckt und der Zielvorstellung des „capturing socialist realism in its very writing“ (S. 4) nahekommmt. Der Rückgriff auf das umfangreiche Archiv der Witwe Ažajevs, auf andere Archivmaterialien und entlegene Veröffentlichungen aus dem Fernen Osten eröffnet einen überraschenden neuen Zugang zu dem sonst nur schwer lesbaren Aufbauroman, zeichnet den Weg vom Leben zum Text nach: „As our journey extends through pages printed, partly printed, and not printed at all, history becomes a story, context becomes text“ (S. 24). Die Grenzen zwischen Text und Lebens-Prätext werden flüssig. Die „Montage des Lebens“ – so der Titel einer Skizze Ažajevs aus dem Jahr 1935 – und die Montage des Textes gehen ineinander über. Dabei geht es jedoch nicht ohne erhebliche mystifizierende Verschiebungen ab.

Dies betrifft vor allem das dem Roman zugrunde liegende Bauvorhaben. Die Handlung basiert auf dem geheimen Projekt Nr. 15, das die Konstruktion einer 250 Kilometer langen Erdölleitung von Ocha am nördlichen Ende der Insel Sachalin nach Sofijskoe am Amur vorsah. Das Vorhaben wurde in den Jahren 1940-42 unter Leitung des am Bau der Bajkal-Amur-Magistrale (BAM) führend beteiligten NKVD durchgeführt. Es war A. Solženicyn, der als erster in seinem Roman *V krugę pervom* darauf aufmerksam machte, daß es sich bei der von Ažajev beschriebenen enthusiastischen Aufbauleistung in Wirklichkeit um die

Sklavenarbeit hungernder und frierender Sträflinge handelte und daß Ažajev möglicherweise als Sicherheitsoffizier im Dienst des NKVD die Lüge „mit kalten Augen“ erfunden habe. Im literarischen Text mußte all das sorgfältig verschlüsselt werden. Dazu wurde eine „utopische“ Toponymie erfunden, deren plausible Entschlüsselung uns Thomas Lahusen vorlegt (vgl. S. 15). Ebenso wurden die Namen der Prototypen verändert. Wir erfahren auch Neues über Ažajevs Biographie, über seine Verhaftung im Jahr 1934, seine vorzeitige Entlassung aus dem Lager 1937, seinen Entschluß als „freier Arbeiter“ beim BAMLAG zu bleiben und an der nur für den Lagergebrauch bestimmten Zeitschrift *Putearmeec* mitzuwirken. Den Anfang der Geschichte, nämlich seine Verhaftung erzählt Ažajev selber in seiner postum 1988 veröffentlichten Erzählung *Vagon*.

Eine Reihe von Dokumenten geben Aufschluß über Ažajevs Lagerhaft, seine erzieherische Tätigkeit bei der *perekovka* des „Menschenmaterials“, seine Materialsammlung für eine Erzählung über Čekisten, seine fernöstliche Literaturkarriere und seine Moskaureise im Zusammenhang mit dem Studium am Moskauer Literaturinstitut. Der Roman, an dem Ažajev seit 1942 arbeitet, wird mit Hilfe K. Simonovs gekürzt und umgeschrieben, bis er die dem Kollektivleser der Stalinära gemäße Gestalt angenommen hat. Von großem Interesse ist auch das Nachleben des Textes, die Beschreibung der zahlreichen Leserkonferenzen mit ihren Korrektur- und Verbesserungsvorschlägen an den Autor. In diesen Zusammenhang gehört schließlich auch die Spurensuche des Autors der vorliegenden Studie, seine Gespräche mit Augenzeugen, die berichten, es habe in Wirklichkeit auf der Baustelle keine Maschinen gegeben, sondern nur Handarbeit und die Pipeline sei auf den Knochen der Sträflinge errichtet worden.

Lahusens Mosaik aus faktischen und fiktiven Bausteinen liest sich ungeheuer spannend. Befaßte sich die bisherige Literatur zum Sozialismus mit den Vorgängen ‚auf der Bühne‘, so wird hier – ermöglicht durch die Aktivierung des Archivs und des Gedächtnisses – ein ausführlicher Blick ‚hinter die Kulissen‘ vermittelt. In der Studie kündigt sich eine historisch fundierte Gegenbewegung zu den eher generalisierenden Modellierungen der Kultur der Stalinzeit an.

Die historische Arbeitsweise Lahusens eröffnet zweifellos neue Möglichkeiten. In mancher Hinsicht aber wäre indes eine stärker textorientierte Analyse nicht fehl am Platze gewesen. Der Untertitel des Buches verspricht eine Beschreibung der Umwandlung des realen Sozialismus in den sozialistischen Realismus. Der eigentliche Transformationsprozeß kommt indes eher zu kurz. In der Einleitung wird die gesamte Literatur zum sozialistischen Realismus in eine Fußnote verbannt und ansonsten auf L.I. Timofeevs Rezepte zur sozialistischen Typisierung, Verallgemeinerung usw. verwiesen. Der Leser aber hätte gern mehr über die Transformationsregeln erfahren, denen das historische Material des Projektes Nr. 15 unterworfen wird. Welchen systematischen Veränderungen unterliegt es im Prozeß seiner Umarbeitung zum Aufbaumythos? Wie werden die Prototypen bearbeitet (durch Verfahren der Heroisierung, der negativen Charakterisierung usw.). Welche Veränderungen vollziehen sich auf der Ebene der Sujetführung und welche an der stilistischen Oberfläche? Gerade weil die Kluft zwischen Leben und Mythos in diesem Fall so tief ist, wäre es interessant zu beschreiben, mit welchen Mitteln sie überbrückt wird.

In dem von Dobrenko und Lahusen herausgegebenen Sammelband ist entgegen der Ankündigung des Titels mehr als die Hälfte der 16 Beiträge nicht einem „réalisme sans rivages“ gewidmet, sondern eben jenen Normen, die dem sowjetischen Literaturkanon zugrunde liegen. Ihnen soll auch im folgenden das Hauptaugenmerk gelten. Der Beitrag von K. Clark – es handelt sich um ein erweitertes Kapitel aus ihrem Buch *The Soviet Novel* – beschäftigt sich mit den Klischees des positiven Helden. Der Schwerpunkt liegt auf der Ždanovära, wo Formelhaftigkeit und Abstraktheit einen besonders hohen Grad erreichten. Fadeevs *Molodaja gvardija* (2. Fassung von 1951) macht deutlich, in welchem Maß das „Alphabet“, d. h. das System der feststehenden Epitheta des Helden wie auch die „Hieroglyphen“, d. h. die den Helden begleitenden symbolischen Gesten ritualisiert sind. Hinsichtlich der für den sozialistischen Realismus charakteristischen ideologisch bewußten „Väter“ und ihrer spontanen „Söhne“ wird gezeigt, daß es sich hier nicht um absolute Bestimmungen handelt, sondern um Rollen, die sogar innerhalb eines Textes wechseln können. Man müßte hier vielleicht ergänzen, daß dies natürlich nicht auf die Autorität des „Übervaters“ Stalin zutrifft, die zudem weniger ideologischer als charismatischer Natur ist.

Mit dem Verhältnis des „Vaters“ Stalin zu seinen heldischen Söhnen und Töchtern und zur „Mutter Heimat“ befaßt sich der auf C. G. Jungs Archetypenkonzept fußende Beitrag „Wise Father Stalin and His Family in Soviet Cinema“, der aus der Feder des Rezensenten selber stammt. Im Mittelpunkt steht der Vergleich von Dziga Vertovs *Kolybel' naja* mit M. Čiaurelis *Klijatva*. Gestaltet Vertov mit dokumentarischen Mitteln das Streben der mit Schönheit und Fruchtbarkeit konnotierten sowjetischen „Töchter“ zu ihrem „Vater“, so schafft Čiaureli ein zunehmend allegorische Züge annehmendes Bild der „Mutter Heimat“.

Um die Vater-Sohn-Problematik geht es auch in S. Zimovets' Analyse von V. Kataevs Erzählung *Syn polka* (1945). Sie erzählt davon, wie der in den Kriegswirren völlig verwilderte elternlose Junge Vanja Solncev von einem sowjetischen Regiment aufgefunden und adoptiert wird. Die psychoanalytisch argumentierende Deutung geht davon aus, daß Vanjas Verwaistheit nicht nur ein biographisches Faktum darstellt, sondern als „ontological manifestation of Russian culture itself“ (S. 195) zu verstehen ist. Anders als in der westlichen Kultur unterliegt das verwaiste Individuum der Erziehung durch ein „communal ensemble“.

L. Heller fragt in „A World of Prettiness“ nach der Beziehung der ideologischen Basispostulate *partijnost'*, *idejnost'* und *narodnost'* zu den Kategorien traditioneller Ästhetik. Eine ernsthafte Diskussion ästhetischer Kategorien kam jedoch, wie er ausführt, nicht zustande. Die in der Ždanovzeit gängigen ästhetischen Werturteile werden vom Autor in ihrem Verhältnis zueinander diskutiert und in einer kreisförmigen Systematik zusammengefaßt.

Von besonderem Interesse ist G. Castillos Beitrag „Peoples at an Exhibition“, der die nationale Komponente der sowjetischen Architektur beleuchtet. Verglichen werden die drei Moskauer Landwirtschaftsausstellungen der Jahre 1923, 1939 und 1954. Die erste Ausstellung vermittelt den Eindruck der Superiorität sowjetischer Moderne über nationale Exotik. Auf der Landwirtschaftsausstellung von 1939 kommt es hingegen bereits zu einer Konvergenz von nationaler Kultur, die einer „organizing matrix of neoclassical forms“ (S. 108) untergeordnet wird. Diese Tendenz setzt sich auf der VDNCh fort, wobei zusätzlich eine Rehabilitation altrussischer Stilelemente festzustellen ist.

S. Boym nimmt in ihrem Beitrag „Paradoxes of Unified Culture“⁷ zwei Kitsch-objekte sowjetischer Massenkultur unter die Lupe, das sowjetische Massenlied sowie die Palech-Schatullen, auf denen Stalin und Molotov als russische Recken dargestellt werden. Der sowjetische Eklektizismus zielt auf eine Überbrückung von hoher und niedriger Kultur ab. Erst in den 50er Jahren kommt es zu einer Diskussion darüber, ob überholte Formen im Dienst neuer Themen eingesetzt werden können oder ob sie zu einer Lackierung (im wörtlichen Sinn!) der Wirklichkeit führen.

M. Jampol'skijs „Censorship as the Triumph of Life“ hebt einen wesentlichen Zug der sowjetischen Zensur – verstanden im weiten Sinn unter Einschluß der Literaturkritik – hervor. Sie sieht ihre Aufgabe darin, den Autor aus seiner Vereinsamung, seinem „Formalismus“ herauszuholen und ins „Leben“ hineinzustoßen. Es ist also keine Zensur im üblichen Sinn, sondern ein „ritual of self-torture for the artist“, „a self-flagellation construed as the culmination of a sinister process of social therapy“ (S. 165). Der verirrte Künstler soll dem kollektiven Schreibprozeß zugeführt werden. Anzumerken zu diesem sehr interessanten Beitrag wäre, daß der Lebens-Begriff der sowjetischen Kritik keineswegs so unbestimmt vitalistisch ist, wie hier angenommen wird und bei näherem Hinsehen durchaus genaue parteiliche Anweisungen für die richtige Darstellung des Lebens enthält. Auch kann man sich fragen, ob die unbekümmert postmoderne Rede vom „carnival of censorship“ (S. 165) und dessen „joyful reception“ (S. 166) durch die Künstler zum Verständnis der Sache beiträgt.

A. Baudin beschreibt in seinem Beitrag, der institutionellen Aspekten der bildenden Kunst der Ždanovära gewidmet ist, die Strategie der Kulturpolitik, die darauf abzielt, sich von der imperialistischen westlichen Moderne abzugrenzen und zugleich die sowjetische Kunst in die sozialistischen Bruderländer zu exportieren. Die Installierung des Sozialismus in Polen und anderen Ländern tat sich besonders schwer mit Künstlern wie Picasso, Siqueiros oder Guttuso, die zwar engagierte Kommunisten, aber keine Anhänger des Sozialismus waren.

Der Beitrag von B. Groys „A Style and a Half: Socialist Realism Between Modernism and Postmodernism“ ist ein Konzentrat Groyser Überlegungen zur Kunst des 20. Jahrhunderts. Den Ausgangspunkt bildet die These vom Sozialismus als Variante des Modernismus. Auf diese These wird nun von Groys ein schwer nachvollziehbarer Vergleich aufgesattelt. So wie sich die Moderne durch das Bestreben nach Reinigung des Kunstwerks von allen äußeren Einflüssen durch „purity of artistic gesture“ (S. 77) auszeichne, so die sowjetische Kunst durch ihre Ablehnung aller westlichen Einflüsse. Daraus wird folgende Bestimmung abgeleitet: „Socialist realism was, if you will, a ‚style and a half‘: its proto-modernist strategy of appropriation continued to serve the modernist ideal of historical exclusiveness, internal purity, and autonomy from everything external“ (S. 79).

Eine derartige Rezension regt selbstverständlich zu vergleichenden Überlegungen über den internationalen Forschungsstand und die Methode wissenschaftlichen Arbeitens über den behandelten Gegenstand an. Zunächst einmal ist festzustellen,

⁷ Der Beitrag überschneidet sich weitgehend mit Teilen ihres Buches *Common Places. Mythologies of Everyday Life in Russia*, Cambridge, Mass. and London, England 1994.

daß die Auseinandersetzung mit der sowjetischen Vergangenheit sich immer noch vorwiegend im Westen, also außerhalb Rußlands abspielt. Die russischen Untersuchungen zur sowjetischen Literatur und Kunst sind nach wie vor dünn gesät und verraten wenig konzeptionelle Originalität.⁸ Von Nutzen sind indes einige inzwischen in Rußland erschienene Dokumentationsbände.⁹

Insgesamt zeichnet sich in der neuesten Literatur über kulturelle Probleme der sowjetischen Periode ein Trend zur Aufarbeitung von Archivmaterial und zur empirischen und historischen Konkretion ab. Dies hängt einerseits mit der Zugänglichkeit des Archive zusammen, andererseits aber auch mit einem neu erwachten Interesse an historischen Phänomenen, das sich durch das Stichwort „new historicism“ andeuten läßt. Darüber hinaus aber stellt sich die Frage, welche Methoden besonders geeignet sind, dem Material der Sowjetkultur relevante Gesichtspunkte abzugewinnen. Die Rede von der zunehmenden Interdisziplinarität wissenschaftlichen Arbeitens beschreibt diesen Prozeß nicht adäquat, zumal dieser Begriff oft genug die mechanische Addition von Spezialuntersuchungen unterschiedlicher Disziplinen zu einem Gegenstand bezeichnet. Das Problem liegt vielmehr darin, daß die Interdisziplinarität, wie die besprochenen Arbeiten zeigen, sich zunehmend in die konzeptionelle Anlage der Arbeit des einzelnen Forschers verlagert.

Die hier besprochenen Arbeiten weisen eine signifikante Tendenz zur Überschreitung der Grenzen herkömmlicher Disziplinen auf. Der Literaturwissenschaftler Lahusen wendet sich der Geschichte zu, die Soziologin Bonnell der Ikonographie des sowjetischen Plakats, der Historiker Ennker dem Leninkult, um nur einige Beispiele zu nennen. Die Bereitschaft zur Öffnung der Fachgrenzen ist gewachsen, wobei das Terrain der Kulturwissenschaft – sei der Begriff auch noch so vage – sich als Feld der Begegnung anbietet. So ist beispielsweise in einem jüngst erschienenen Sammelband von einer „kulturwissenschaftlich informierten Geschichtswissenschaft zum Stalinismus“¹⁰ die Rede.

Das Maß an Interdisziplinarität, das „Mischungsverhältnis“ fachwissenschaftlich etablierter Untersuchungsverfahren ergibt sich gewissermaßen aus den Möglichkeiten, die das Material anbietet. Dasselbe gilt für die zentrale Frage, in welches Verhältnis Text und Kontextualisierung zueinander gesetzt werden. Das Vertrauen in eine konsistente einzelfachwissenschaftlich begründete Theorie als

⁸ Als Beispiele nenne ich hier: N. M. Kurennaja (otvetstv. red.), *Znakomyj neznakomec. Socialističeskij realizm kak istoriko-kul'turnaja problema*, M. (RAN, Institut slavianovedenija i balkanistiki) 1995; A. I. Morozov, *Konec utopii. Iz istorii iskusstva v SSSR 1930-kh godov*, M. (Izd. Galart) 1995; T. P. Koržikhina, *Izvol'te byt' blagonadežnym* M. (Izd. RGGU) 1997; V. V. Perkhin, *Russkaja literaturnaja kritika 30-kh godov. Kritika i obščestvennoe soznanie épokhi*, SPb. (Izd. S. Peterburgskogo universiteta) 1997.

⁹ D. L. Babičenko, *Pisatel' i cenzory. Sovetskaja literatura 1940-kh godov pod političeskim kontrolem CK*, M. (Rossija molodaja) 1994; Ders., „Literaturnyj front“. *Istorija političeskoj cenzury 1932-1946 gg. Sb. dokumentov*, M. (Enciklopedija rossijskich dereven') 1994; T. G. Gorjaeva (sost.), *Istorija sovetskoj političeskoj cenzury. Dokumenty i kommentarii*, M. (ROSSPĖN) 1997; L. Maksimenkov, *Sumbur vmesto muzyki. Stalinskaja kul'turnaja revoljucija, 1936-1938*, M. (Juridičeskaja kniga) 1997; Ů. Murin (sost.), *Pisatel' i vožd'. Perepiska M. A. Šolokhova s I. V. Staliny 1931-1950 gody. Sb. dokumentov iz ličnogo arkhiva*, M. (Raritet) 1997; D. L. Babičenko (sost.), „Ščast'e literatury“. *Gosudarstvo i pisatel'. 1935-1938. Dokumenty*, M. (ROSSPĖN) 1997.

¹⁰ Vgl. S. Plaggenborg (Hg.), *Stalinismus. Neue Forschungen und Konzepte*, Berlin 1998, 449.

Garantie erfolgreichen Forschens scheint zu schwinden. Wie die besprochenen Arbeiten zur Kultur der Sowjetzeit allerdings zeigen, beinhaltet die Überschreitung der Grenzen der Disziplinen sowohl Chancen als auch Gefahren.