

Hans GÜNTHER (Bielefeld)

VERORDNETER ODER GEWACHSENER KANON?

ZU EINIGEN NEUEREN ARBEITEN ÜBER DIE KULTUR DER STALINZEIT

1. Vladimir Papernyj: Kul'tura "dva"

Lange Zeit stand in der kritischen Literatur zur Kultur der Stalinperiode der Gesichtspunkt der politischen Kontrolle und Lenkung sowie der Durchsetzung der offiziellen Ideologie im Vordergrund. Untersucht wurden die Auswirkungen der politischen und ideologischen Gleichschaltung der Kultur und der Etablierung eines staatlichen Kommunikationsmonopols. Seit der zweiten Hälfte der 70er Jahre begann man dann aufgrund von Anregungen aus der Geschichtswissenschaft, bestimmte vereinfachende Annahmen der Totalitarismus-Forschung zu revidieren (vgl. FITZPATRICK im anschließenden Literaturverzeichnis). Darüberhinaus wurde die Begrenztheit des politisch-ideologischen Zugangs zu dem Gegenstand bewußt, und es entstand das Bedürfnis nach einer umfassenderen Betrachtungsweise, die nicht nur die repressiven und destruktiven Seiten der Stalinschen Kultur ins Auge faßte, sondern sich für ihre spezifischen Inhalte und ihre Funktionsweise interessierte. Dieses neue Interesse drückt sich etwa in Katerina Clarks Frage aus: "What is most interesting about what happened between 1932 and 1934 is not t h a t there was a sort of G l e i c h s c h a l t u n g, but w h a t w a s g l e i c h g e s c h a l t e t and h o w and w h y ?" (CLARK, S.31). Ich möchte mich im folgenden auf drei neuere Arbeiten konzentrieren, Clarks Studie über den sowjetischen Roman, Piotr Fast's Analyse der Poetik des Produktionsromans der 30er Jahre und Vladimir Papernyjs soeben erschienene Untersuchung über die Architektur der Stalinperiode.

Es liegt nahe, daß in diesem Zusammenhang häufiger auf die vom Verfasser des Forschungsberichtes publizierten Ergebnisse verwiesen wird.

Die in der zweiten Hälfte der 70er Jahre in Moskau entstandene Arbeit Papernyjs - der Autor war 1975-79 Mitarbeiter des Moskauer Zentralinstituts für Theorie und Geschichte der Ar-

chitektur - gibt eine kulturtypologisch ausgeweitete Darstellung der sowjetischen Architektur der Stalinperiode in Gegenüberstellung mit der avantgardistischen Architektur der 20er Jahre. Das Anliegen Papernyjs tritt besonders deutlich hervor, wenn man sein Buch mit Anatole Kopps Untersuchung "L'architecture de la période stalinienne" vergleicht. Kopp, der die ideologische und ästhetische Position der linken Avantgarde übernimmt, sieht in der späteren sowjetischen Architektur naturgemäß einen passéistischen Eklektizismus und Klassizismus, den er als Ausdruck der Entstehung einer neuen bürokratischen Klasse interpretiert. Papernyj dagegen, der auf politische, ideologische und soziale Fragen nur am Rande eingeht, interessiert sich für die Opposition von zwei Kulturtypen, die er als Kultur 1 und Kultur 2 bezeichnet.

Kultur 1 zeichnet sich durch horizontale und zentrifugale Tendenzen aus, wobei die Architektur, sich selbst überlassen, eine Fülle von Projekten hervorbringt, die größtenteils nicht realisiert wurden. Kultur 2 dagegen ist eine zentripetale Kultur, Ausdruck einer sich kristallisierenden, erstarrenden Gesellschaft, die die Architekten in ihre Dienste nimmt und eine symmetrische Architektur hervorbringt. Die Betrachtung der nachrevolutionären sowjetischen Architektur als "binäres Feld" findet Papernyj in Adolf Max Vogts vergleichender Studie über die russische und französische Revolutionsarchitektur vorgeprägt (VOGT, S. 93). Allerdings sieht Papernyj auch hier wieder von den ideologischen und sozialen Gründen ab, die nach Vogt den Umschwung in der Architektur motivieren. Vogts Hauptthese besagt, verkürzt ausgedrückt, daß in der Architektur der französischen Revolution wie der Oktoberrevolution in vergleichbarer Weise die durch den Newtonismus bzw. Marxismus inspirierte Geometrisierungstendenz durch eine konservativ klassizistische Orientierung abgelöst wird.

An die Stelle dieses Erklärungsvorschlags setzt Papernyj den Gedanken eines permanenten zyklischen Kulturprozesses, einer rhythmischen Abfolge von Kultur 1 und Kultur 2, eine Auffassung, hinter der man unschwer Ideen Oswald Spenglers, mehr aber noch der Wölfflin-Tradition in der Kunstwissenschaft mit ihrer Vorstellung des Alternierens von linearem (Renaissance-) und malerischem (Barock-)Stil erkennen kann. Die hier nur kurz skizzierte

methodische Basis scheint mir die schwächste Seite der sonst höchst anregenden Arbeit Papernyjs auszumachen. Selbst wenn man dem zyklischen Modell einen nennenswerten Erklärungswert zumessen würde, blieben die von Papernyj ins Spiel gebrachten Parallelen zu zyklischen Prozessen der russischen Kultur - die Opposition von Raskol und petrinischer Kultur oder der nachstalinischen sowjetischen Kultur mit den sich seit den 70er Jahren abzeichnenden postmodernen Tendenzen - viel zu vage, um überzeugen zu können. Hier äußern sich meines Erachtens Schwächen, die man häufiger in sowjetischen kulturtypologischen Arbeiten antrifft, auf die Papernyj u.a. zurückgreift, besonders die Analogsetzung zufälliger, isolierter Fakten aus verschiedenen Kulturbereichen aufgrund formaler oder funktionaler Ähnlichkeiten oder das Operieren mit angeblichen kulturellen "Mechanismen", die sich bei näherem Hinsehen als einfache deskriptive Begriffsoppositionen herausstellen.

Man kann das alles aber auch getrost beiseite lassen und zur Kenntnis nehmen, daß der Verfasser die avantgardistische Kultur der 20er und die post-avantgardistische der 30er bis 50er Jahre in ihrer Gegensätzlichkeit kontrastiv beschreiben will, und erhält eine höchst spannende, assoziationsreiche und weitgefächerte Darstellung der nachrevolutionären sowjetischen Kultur, die ihr breites Material, unter 13 Binäroptionen geordnet, präsentiert. Die Oppositionspaare sind im ersten Kapitel unter die Überschrift "Zerfließen - Verfestigung" subsumiert. Im ersten Abschnitt konfrontiert der Verfasser die "selbstmörderische Ausrichtung auf die Zukunft" (S. 41) der Kultur 1 mit der Orientierung von Kultur 2 auf 'Ewigkeit' und das kulturelle Erbe der Vergangenheit. Der bildstürmerische Bruch der Futuristen, Suprematisten usw. mit der Vergangenheit findet seinen Ausdruck in der Symbolik des Verbrennens. Die Kultur 2 dagegen zeichnet sich durch Aneignung und Bewahrung historischer Stile aus.

Was die Architektur angeht, so kann sich Papernyj auf Vogts Gegenüberstellung von "Architektur der Hoffnung" und "Architektur der Erinnerung" (VOGT, S. 232) stützen. Höchst bezeichnend ist es indes, daß Papernyj Vogts These vom Klassizismus der Architektur der Stalinperiode höchst reserviert gegenübersteht.

Er begründet dies unter Berufung auf eine Autorität wie Chan-Magomedov damit, daß weder der an der Renaissance orientierte "reine", "hohe" Klassizismus (VOGT, S. 231) Žoltovskijs, noch der "derbe" "Volksklassizismus" Rudnevs (VOGT, ebd.), sondern der ohne klassische Säulenreihen auskommende Jofan (bekannt durch seinen Entwurf für den Sowjetpalast) in den 30er Jahren kanonisiert wurde. Laut Papernyj ist die Klassik nur einer unter mehreren Stilen, die von der damaligen Architektur beerbt wurden.

Die Kontroverse über den Klassizismus der Stalinschen Architektur ist in mehrerer Hinsicht höchst aufschlußreich. Zunächst einmal wird deutlich, daß dem die Architektur der 30er bis 50er Jahre aufwertenden Postmodernismus die Festlegung jener Architektur auf klassizistische Tendenzen inakzeptabel erscheinen muß. Wichtiger aber noch ist, daß der Begriff des Klassizismus in diesem Zusammenhang seit der signifikanten Auseinandersetzung um den Sowjetpalast in hohem Maß kontrovers geblieben ist. So läßt sich bereits an der hier herangezogenen Literatur zeigen, daß über den Umfang des Begriffs Uneinigkeit herrscht. Wird Jofan von Papernyj wegen des Fehlens von Säulen vom Klassizismus ausgenommen, so erscheint Jofans Sowjetpalast-Entwurf in den Augen Vogts als "Säulen-Orgie in horizontaler und vertikaler Staffelung" (S. 85). Vogt plädiert sehr plausibel für die Erstellung eines gesamteuropäischen Rasters der "Bedeutungsfelder des Klassizismus" (S. 232), um die verschiedenen Typen von Klassizismen einordnen zu können. Dabei ist auch von Vulgarisierungen und Mißbräuchen im "Gesamtfeld der faschistisch-sowjetrussische(n) Klassizismen" (ebd.) die Rede, was ja offensichtlich in Richtung der Annahme eines 'totalitären' Klassizismus zielt.

Vieles an dem für die Kultur der Stalinperiode in unterschiedlichen Bereichen höchst relevanten Klassik-Syndrom ist noch nicht genügend untersucht. Im Bereich der Literatur belegt die verbreitete Rede von der "sowjetischen Klassik" oder "unserer Klassik", daß der für das Selbstverständnis dieser Kultur so wichtige Begriff auch hier eine große Rolle spielt. Dabei ist der Umfang des Klassik-Begriffs keineswegs klar, bezieht er sich in vielen Künsten wie Literatur oder Musik auf Werke des 19. Jahrhunderts (vgl. GÜNTHER 1984, S. 48, 53 f., 65), die damit

als "gesunde", dem Ideal der Schönheit schlechthin entsprechende Norm propagiert wurden. Ebenso ist hier auf Bachtins Kritik am klassischen Kanon im Namen eines grotesken Realismus hinzuweisen (vgl. GUNTHER 1984, S. 131-136).

In dem Abschnitt "Bewegung - Unbeweglichkeit" zeigt Papernyj, daß das dynamische Bewußtsein der Kultur 1 eine bewegliche Architektur (vgl. Tatlins Monument der III. Internationale oder die mobilen Wohnzellen des Desurbanisten Ochitovič) oder zumindest eine vom Boden wegstrebende Architektur hervorbringt, während die charakteristischen Bauwerke der Kultur 2 aus dem Boden herauswachsen (vgl. die Hochhäuser der Nachkriegszeit). Bezeichnenderweise wurde bei Le Corbusiers Haus an der Mjasnickaja, das als ein der Kultur 2 fremdes Element auf Kritik stieß, der leere Raum zwischen den das Gebäude tragenden Betonsäulen mit einem Zaun verkleidet. Die Gegenüberstellung von bodenflüchtiger oder bodenbesetzender oder, mit anderen Worten, utopischer und topischer Architektur findet sich bereits bei Vogt (S. 114 ff.). Allerdings werden auch hier Vogts soziale und ideologische Begründungen von Papernyj ausgeklammert, so daß seine Ausführungen über die Mobilität der russischen Bevölkerung in den 20er Jahren und ihre Einschränkungen unter Stalin (Paßsystem u.a.) merkwürdig in der Luft hängen. Ebenso beruhen die historischen Parallelen - etwa das Nomadisieren der Raskol-Periode oder die Touristensubkultur der 50er Jahre unseres Jahrhunderts als Beispiele für eine Kultur 1 - allzu offensichtlich auf bloß assoziativen Ähnlichkeiten.

Das Abschneiden von Motivationen fällt auch bei den folgenden beiden Abschnitten ins Auge und das umso mehr, als es sich bei der Opposition "Horizontales - Vertikales" im Grunde um eine Umformulierung des Gegensatzes von 'Internationalismus' und 'Sozialismus in einem Land' mit den daraus erwachsenen Folgen (Stabilisierung der Grenze, Mißtrauen gegen alles Ausländische, besonders Westliche, Versinnbildlichung der Größe Rußlands durch monumentale Bauwerke wie den Sowjetpalast, der das Empire State Building überragen sollte usw.). Dasselbe trifft auf das Oppositionspaar "Gleichmäßiges - Hierarchisches" zu, dessen erstes Glied die egalitär-utopische und dehierarchisierende Tendenz der Avantgarde und deren zweites die bekannte hierarchische

Struktur der Stalinschen Kultur widerspiegelt, wie sie sich in der aufgefächerten Lohnskala, in Privilegien, Orden, Titeln, in der Abstufung des Beifalls in Protokollen je nach Rang des Redners usw. ausdrückt. Die hierarchisierenden und zentralisierenden Tendenzen der Kultur 2 schlagen sich auch in der durch den Generalplan zur Rekonstruktion Moskaus vom 10.7.1935 festgelegten Heraushebung der Zentralstellung der russischen Hauptstadt nieder. Ein weiteres Beispiel für die Abkehr von den dehierarchisierenden Vorstellungen der 20er Jahre ist die Kritik an dem Projekt des Sverdlovsker Theaters von Ginzburg, dem nahegelegt wird, auf die Idee der Durchführung von Massendemonstrationen im Theater zu verzichten und dafür die Anzahl der Zuschauerlogen zu vermehren.

Das 2. Kapitel der Arbeit gibt mit seiner Gegenüberstellung von 'Mechanismus' und 'Mensch' den Rahmen für die Darstellung des unterschiedlichen Menschenbilds und der daraus für die Architektur abgeleiteten Folgen ab. Die Kommunehäuser, Ausdruck der allgegenwärtigen kollektivistischen Grundstimmung der 20er Jahre, stoßen ab 1930 auf zunehmende Ablehnung (vgl. die ZK-Resolution über die Umgestaltung des Alltagslebens vom 29.5.1930). Der "mechanischen" Auffassung des Menschen und der ihr entsprechenden "abstrakten", "toten" Architektur des Konstruktivismus wird das Pathos des "lebendigen Menschen", ein für die Ideologie der 30er Jahre höchst charakteristischer "neuer Humanismus" (vgl. GÜNTHER 1984, S. 44) gegenübergestellt. Vogt spricht in diesem Zusammenhang sehr einleuchtend von der geometrisch-abstrahierenden Architektur der Avantgarde, die den Eindruck von Kälte, Leichtigkeit und Härte hervorrufe und der figürlich-stilisierenden biomorphen Bauweise der 30er Jahre, mit denen sich die Empfindung von Wärme, Schwere und Weichheit verbinde (S. 104). Papernyj belegt diese Liste durch weitere Beispiele und fügt noch zwei für die Kultur der Stalinperiode sehr charakteristische Symbolbereiche hinzu: die in der Architektur und bildenden Kunst verbreiteten Fruchtbarkeitssymbole sowie das die gesamte Kultur 2 durchdringende Motiv der "Freude" (vgl. Stalins Diktum: "Žit' stalo lužče, tovarišči, žit' stalo veselee").

In dem Abschnitt "Begriff - Name" wendet Papernyj die von Lotman und Uspenskij getroffene Unterscheidung von abstrakten Begriffs-Kulturen und mythologischen Namens-Kulturen auf seinen

Gegenstand an. Werden in der Kultur 1 noch zahlreiche Toponyme aus Begriffen gebildet (z.B. Krasnoe, Telegrafnyj, Šachternyj usw.), so überwiegt seit 1929, dem Jahr, in dem Stalins Name aus der alphabetischen Reihenfolge der Mitglieder des Politbüros herausgenommen wurde, die Benennung von Orten nach Personennamen. An der Tagesordnung sind auch Umbenennungen von Städten und Straßen, die den Namen mißliebiger Personen trugen. In einer Kultur des Namens, in der Signifikant und Signifikat auf mythologische Weise miteinander identifiziert werden (PAPERNYJ, S. 223), ist für die Namen von Unpersonen kein Platz. Es gibt nicht Trockij, sondern nur den Trockismus.

Im letzten Teil des 2. Kapitels wird gezeigt, wie der Milieudeterminismus der 20er Jahre durch ein Menschenbild abgelöst wird, das das Individuum für sein Tun persönlich verantwortlich macht. Hierzu ließen sich zahlreiche Belege aus der Rechtsprechung, Ökonomie usw. anführen. Papernyj macht darauf aufmerksam, daß die Tätigkeit der "Schädlinge" (vrediteli) und überhaupt jedes abweichende Verhalten als Frucht des Bösen betrachtet wird. Die im Zeichen der Bekämpfung der "Schädlinge" entstehende 'Antiwelt' des Gulag wird von Papernyj als Realisierung der kollektivistischen Bestrebungen der 20er Jahre gesehen, eine uns vielleicht übertrieben vorkommende Bitterkeit in der Einschätzung der utopischen Ideen der 20er Jahre, die in der Sowjetunion aber durchaus verbreitet ist.

Das dritte und letzte Kapitel, überschrieben "Lirika - Epos", behandelt die gegensätzlichen Formen künstlerischer und außerkünstlerischer Kommunikation in den beiden betrachteten Kulturen. Zunächst wird die Architektur als führende Kunst von Kultur 1 der Literatur als Leitkunst von Kultur 2 gegenübergestellt. Zur paradigmatischen Rolle der Architektur in den 20er Jahren wäre vielleicht noch anzumerken, daß die frühe Avantgarde sich zunächst einmal an der Malerei orientierte. Erst die Pragmatisierung der Avantgarde nach der Oktoberrevolution, die Vorstellung des Žiznestroenie legte den Übergang zur räumlichen Konstruktion nahe, eine Entwicklung, die sich im Schaffen vieler Künstler der 20er Jahre ablesen läßt.

Aus der sehr plausiblen Annahme der Literatur als führender Kunst der Stalinperiode folgt für Papernyj der für jene

Epoche charakteristische Glaube an die Übersetzbarkeit aller Inhalte in Sprache, während die Literarisierung von Kunst, Theater, Film usw. in den 20er Jahren ja gerade im Zeichen der Spezifizierung der Künste verworfen wurde. Wenn alle Künste in der Kultur 2 verbale Losungen verkörpern sollen, dann wird das Phänomen des "Illustrierens" und der "Illustrativität" (illustrativnost') in seiner Relevanz verständlich (vgl. GÜNTHER 1984, S. 30-32), und die Unifizierung aller Diskurse rückt in den Bereich des Möglichen.

Papernyj zufolge haben die Worte in der Kultur 1 insofern Zeichencharakter, als hinter ihnen bestimmte Bedeutungen stehen, während sich hinter den Worten der Kultur 2 etwas "Unausgesprochenes" verbirgt und in ihnen, nach dem Modell des mythischen Denkens, Zeichen und bezeichnetes Objekt zu einer Einheit verschmelzen. Nicht die ideologisch-syntaktische Verbindung zwischen den Wörtern ist in der Kultur 2 wichtig, sondern die suggestive Evozierung eines mythologischen Feldes. Einem Außenstehenden muß diese Form der Kommunikation in vielem sinnlos erscheinen. Papernyjs hier geäußerte Gedanken scheinen mir bei aller Vorläufigkeit einen wichtigen Schritt zum Verständnis des schwer entschlüsselbaren offiziellen Diskurses der Stalinzeit mit seinen "Unausgesprochenheiten", seiner Redundanz und seinen Tautologien, seiner syntaktischen Ungeordnetheit und thematischen Disparatheit (vgl. GÜNTHER 1984, S. 175 f.) darzustellen. Eingehendere Untersuchungen zu dieser Problematik wären notwendig.

Ein weiterer Aspekt der kulturellen Kommunikation der Stalinperiode wird unter den Stichwörtern "Improvisation - Noten" abgehandelt. Hier geht es um die absolute Vorgegebenheit des Resultats in der kulturellen Praxis, die an die Stelle der spontanen Selbstäußerung und der rationalen Organisation des Lebens in der Kultur 1 tritt. Die Zensur verwandelt sich von einem Filter zu einem Generator von Mitteilungen. Sie steht im Dienst eines in hierarchischer Abstufung existierenden vorgegebenen esoterischen Wissens. Die Vorauszensur wird maximal an die Quellen der Textproduktion selber angenähert. Papernyjs Feststellungen, daß die Kultur 2 "überhaupt die Idee der Autorenschaft nicht kennt" (S. 194), daß die Autoren untereinander austauschbar sind (in der dritten Phase der Projektierung des Sowjetpalasts werden z.B. verschiedene Entwürfe miteinander kombiniert)

deckt sich völlig mit der Praxis im Bereich der Literatur, wo durch die 'redaktura' und andere Mechanismen der Text aus der Verantwortung des Autors herausgenommen und zum manipulierbaren 'Halbfabrikat' gemacht wird. In der Versetzung des Autors in die Rolle eines vormodernen Handwerkers realisiert sich in pervertierter Form die Idee des kollektiven Schaffens (vgl. GÜNTHER 1984, s. 187 f.; CLARK, S. 159).

Ein weiteres Merkmal der künstlerischen Kommunikation der Kultur 2 ist nach Papernyj, daß der als Import aus dem Westen ohnehin verdächtige Kult der Zweckmäßigkeit der 20er Jahre durch die Forderung nach dem "Künstlerischen" (chudožestvennost') abgelöst wird. Die Kultur 2 trennt einerseits die Kunst vom Leben, indem sie etwa den Künstler materiell privilegiert oder die Trennung zwischen Zuschauern und Bühne durch die Rampe wiederherstellt, betont andererseits aber die "Notwendigkeit der absoluten Ähnlichkeit von Kunst und Leben" (S. 208), die sich bekanntlich in dem Begriff der Widerspiegelung niederschlägt. Im Ergebnis kommt es, wie Papernyj sagt, zu einer Verdoppelung der Welt, wobei die beiden Hälften einander immer ähnlicher werden (S. 212). Ein guter Beleg für das Ähnlichwerden von Kunst und Leben ist eine bei Clark zitierte Äußerung, die Čeljuskin-Expedition sei ein lebendes Beispiel für die Sorte von sozialistischem Realismus, die die sowjetische Literatur zu erreichen suche (vgl. CLARK, S. 101). In der Tendenz zur Verwischung der Grenze zwischen Fiktion und Faktum sieht Clark die mythologische Grundlage dieser Kunst-Leben-Relation.

Die Übereinstimmung von Kunst und Leben wird mit dem Begriff der "pravda" bezeichnet, der jedoch nicht einfach eine faktographische Wiedergabe der Realität meint, sondern das, was sein könnte, also eine auf Universales abzielende, höhere "himmlische" Wahrheit. Bekanntlich strebte im Gegensatz dazu die Kultur 1 zum Realen, Nichtillusionären, weshalb es vielleicht besser gewesen wäre, in der Überschrift dieses Abschnittes nicht "realizm", sondern "real'nost'" zu verwenden. In der "pravda" der Kultur 2 sieht Papernyj wieder jene mythologische Identifizierung von Signifikant und Signifikat am Werk, die z.B. in der Architektur dazu führt, daß die Größe des russischen Sozialismus durch teure Materialien wie Marmor und Gold wiedergegeben wird.

Papernyjs Beschreibung des Kommunikationssystems der Kultur 2 gipfelt in der Aufzählung seiner episierenden Merkmale. An die Stelle des in den 20er Jahren vorherrschenden Interesses für das Wie des technischen Machens tritt das märchenhafte "Wunder" (čudo). Epische Elemente (Epitheta, Bylinenstil, Gut-Böse-Polarität, Annäherung an eine ereignislose ideale Vergangenheit usw.) dringen in alle kulturellen Texte ein. Als Exponent der Episierungstendenzen in der Literatur trat bekanntlich u.a. Georg Lukás auf, als ihr - damals allerdings zum Schweigen verurteilter - Kritiker Michail Bachtin (vgl. GÜNTHER 1984, S. 139 f.). Zeitweilig kommt es sogar zu einer regelrechten Folklorisierung der Künste, wovon im Folgenden noch die Rede sein soll.

Die abschließende Einschätzung Papernyjs, das Programm der Kultur 1 laute, zuerst zu vernichten und dann aufzubauen, während die Kultur 2 auch das Vernichtete beerben und aufbewahren wolle, wirft ein Licht auf die bereits eingangs erwähnte postmodernistische Einstellung des Autors. Ohne Zweifel gibt er der bewahrenden Kultur 2 den Vorrang vor der "selbstmörderisch" zukunftsorientierten Kultur 1. Natürlich kann hier nicht über das Für und Wieder des Postmodernismus in der Architektur und der aus ihm folgenden Aufwertung der Architektur der 30er bis 50er Jahre diskutiert werden. Es läßt sich nur feststellen, daß der Postmodernismus offensichtlich einen günstigen Boden für die Beschäftigung mit der Kultur der Stalinperiode abgibt. In der ernsthaften und umfassenden, d.h. nicht nur politisch-ideologisch, sondern auf die Kultur als Ganzes ausgerichteten Beschäftigung mit der allmählich in Vergessenheit geratenden Kultur 2 sehe ich - bei allen methodologischen Vorbehalten - ein wesentliches Verdienst von Papernyjs Arbeit. Daß das Interesse am "klassischen" sozialistischen Realismus, dem man auch in der Sowjetunion immer weniger begegnet, durch die postmodernistische Haltung begünstigt wird, läßt sich übrigens auch am Schaffen russischer Gegenwartskünstler wie E. Bulatov, I. Kabakov, V. Komar, A. Melamid u.a. ablesen, die in ihren Werken das kulturelle Material jener Epoche verarbeiten und es uns neu sehen lassen.

2. Piotr Fast: Poetyka rosyjskiej powieści produkcyjnej (1929-1941)

Mit der Literatur der Stalinperiode befassen sich auf sehr unterschiedliche Weise die beiden im Jahr 1981 erschienenen Arbeiten von Piotr Fast "Poetyka rosyjskiej powieści produkcyjnej (1929-1941)" und Katharina Clark "The Soviet Novel, History as Ritual". Handelt es sich bei Fast um eine an der französischen Semiologie orientierte erzähltheoretische Studie, so liegt Clarks Buch ein kulturanthropologisch begründetes Interesse an der Funktionsweise mythischer Symbolisierungen und Rituale zugrunde.

Der polnische Literaturwissenschaftler Fast nimmt für den Produktionsroman der 30er Jahre eine Dominanz der erzieherischen Funktion an, der alle Elemente der Textstruktur untergeordnet werden. Sein Augenmerk gilt den rhetorischen (im Sinn der französischen Narratologie) Mitteln, die der Erfüllung dieser Funktion dienen. Bei der Untersuchung der Ebene der Geschichte (histoire) kommt Fast zu dem Ergebnis, daß die Fabel des Produktionsromans dem ameliorativen Handlungstyp zuzurechnen ist, wobei degradative Phasen vorkommen, allerdings nur als Einschübe und nicht am Ende der Makrosequenz. Man könnte auch von einem axiologisch fundierten Erfolgshandlungsschema sprechen (vgl. GÜNTHER 1984, S. 88-93, 108). Fast unterscheidet zwischen einem objektiven (przedmiotny) Fabeltyp, in dessen Zentrum das Produktionsziel steht, und einem subjektiven (podmiotny), der die Evolution des Bewußtseins einer oder mehrerer Figuren zum Mittelpunkt hat (S. 47). Der Objekt-Typ (Muster: Kataevs "Vremja, vpered!") enthält statische positive und negative Helden, während im Subjekt-Typ (Muster: Malyškins "Ljudi iz zacholust'ja") der Held mit Unterstützung eines Helfers, z.B. eines alten Bolschewiken, eine Bewegung von den negativen zu den positiven Figuren vollzieht (vgl. GÜNTHER 1984, S. 107 f).

Auf der Ebene des Diskurses, der kompositorischen und stilistischen Erzählverfahren, zeigt Fast eine Reihe von Strategien auf, die die persuasive Funktion des Genres stützen. Da sind zunächst einmal Verfahren, die das Vertrauen des Lesers gewinnen und die Glaubwürdigkeit des Erzählers erhöhen sollen wie Signale der Distanziertheit gegenüber der Geschichte, Be-

tonung des gemeinsamen Wertsystems von Erzähler und Leser u.a.m. Entscheidender aber sind die verschiedenen Formen von Werturteilen des Erzählers, deren Omnipräsens auf allen Textebenen ja im Postulat der Parteilichkeit fixiert ist (vgl. GÜNTHER 1984, S. 109). Mit seiner Konzentration auf Fragen der Wertperspektive hat Fast ohne Zweifel einen ganz wesentlichen Gesichtspunkt des Produktionsromans der 30er Jahre erfaßt. Er trifft die Unterscheidung zwischen Wertungen der textuellen Wirklichkeit, d.h. Wertungen, die auf die Geschichte bezogen sind und allgemein ideologisch-weltanschaulichen Werturteilen. Die Wertungen der textuellen Wirklichkeit wiederum zerfallen nach Fast in zwei Typen: indirekte (konnotative) Wertungen, z.B. die Beschreibung kompromittierender Details, die metonymisch auf negative Figuren übertragen werden, und direkte (denotative) Wertungen. Die Einführung eines Räsonneurs, der einen mit dem Erzähler gleichgerichteten Wertstandpunkt gegenüber anderen Figuren vertritt, dient dem Ziel, Wertungen zu erleichtern und Tendenziosität abzuschwächen.

Fast bleibt jedoch nicht bei der Aufdeckung axiologischer Strukturen in der Geschichte und im Diskurs des Produktionsromans stehen, sondern versucht auch, die Relation der beiden Ebenen zu erfassen. Dies kann aber bei der Kürze und Thesenhaftigkeit der Arbeit nur andeutungsweise geschehen. Das Resultat lautet: Die Spannung zwischen Geschichte und Diskurs wird dadurch reduziert, daß die axiologischen Implikationen der Geschichte (amelioratives Handlungsschema, binäre Figurenkonstellation usw.) von den im Diskurs auftretenden Wertungen im wesentlichen unterstützt und bestätigt werden. Geschichte wie Diskurs verweisen in ihrer wertmäßigen Gleichgerichtetheit auf eine außertextlich vergebene Ideologie. Wird man dieses Ergebnis im großen und ganzen durchaus als repräsentativ für das Genre akzeptieren können, so scheint mir doch wichtig anzumerken, daß man jeweils genau zu prüfen hat, wie die Geschichte-Diskurs-Relation im einzelnen Werk aussieht, denn zweifellos ist gerade die Nahtstelle zwischen diesen beiden Ebenen ein günstiger Ort für individuelle Spielräume und Abweichungen von der schematischen Gattungsinvariante. Haben wir es doch hier mit dem Fall zu tun, daß die literarische Qualität des Genres

sich in der mehr oder weniger offensichtlichen Abweichung vom Kanon äußert.

Ob die intendierte erzieherische Funktion des Genres, die Poetik der Einwirkung, tatsächlich funktioniert, ist nach Fast eher zu bezweifeln. Der Produktionsroman teilt nämlich, so Fast, das Dilemma aller didaktischen Literatur, daß die im Text einprogrammierte Adressatenorientierung (Verständlichkeit, Wert-eindeutigkeit, Vorgabe der Textkonkretisation, Schematismus usw.) dazu führt, daß der Rezipient, auf den sich der Text be-ruft, die in seinem Namen eingeführten Simplifizierungen ab-lehnt.

3. Katerina Clark: The Soviet Novel

Mit einer ganz anderen Fragestellung nähert sich Katerina Clark dem Roman der Stalinzeit. Ihr geht es weder um eine li-terarische Strukturbeschreibung im engeren Sinn noch um die didaktisch motivierte Trivialisierung und Schematisierung, son-dern um eine auf den Horizont der zeitgenössischen sowjetischen Kultur bezogene Funktionsanalyse. Der sozialistisch-realisti-sche Roman wird von ihr als "official repository of state myths" (S. XIII) und als "a sort of parable for the working-out of Marxism-Leninism in history" (S. 9) charakterisiert. Wie für Papernyj ist für Clark der Rahmen der Untersuchung nicht die politisch-ideologische Dimension, sondern die Kultur der Epoche, die, wie sie anmerkt, ja auch die offiziellen Werte der Ideolo-gie determiniert. Der sozialistisch-realistische Roman der Sta-linzeit erweist sich, so gesehen, als ritualisiert (im kultur-anthropologischen Sinn), da er die Grundzüge eines invarianten "master plot", eines Musterhandlungsschemas reproduziert, das selbst eine Kodifizierung wesentlicher kultureller Werte dar-stellt.

Entsprechend ihrem Ansatz interessiert sich Clark kaum für die Kanonisierungsphase des sozialistischen Realismus, für sei-ne politisch gelenkte Institutionalisierung in den Jahren 1932-34, sondern hauptsächlich für die Herausbildung des Protokanons (zur Terminologie vgl. GÜNTHER 1986), für das Anwachsen der kul-turellen Tradition des sozialistischen Realismus seit der zwei-ten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Ihre höchst instruktive Dar-stellung der Genese des Protokanons erfolgt, wie alle Untersu-

chungen dieser Art, notwendigerweise ex post facto, d.h. ausgehend vom fertigen, ausgearbeiteten Kanon der 30er Jahre. dessen Kernstück zweifellos das "master plot" darstellt.

In Anlehnung an Propps morphologische Märchenanalyse versucht Clark, invariante Funktionen des sozialistisch-realistischen Romans herauszupräparieren. Dies sind Prolog, Aufgabenstellung, Übergang, Klimax, Initiation und Finale, die jeweils noch in Subfunktionen untergliedert sind (S. 256-260). Clarks "master plot" ist allerdings sehr stark an dem Mustertext des sowjetischen Produktionsromans, Gladkows "Cement" orientiert, so daß es in dieser detaillierten Form kaum verallgemeinerbar ist. Eher scheint mir der auch bei Clark stellenweise anklingende Gedanke fruchtbar zu sein, zumindest zwei Varianten des Handlungsschemas anzunehmen, den Typ des sozialistischen Erziehungs- oder Entwicklungsromans ("road to consciousness" novel) und den des Aufgaben-Romans (task novel), wie dies auch anderweitig vorgeschlagen wird (vgl. FAST, S. 47; GÜNTHER 1984, S. 107). Die beiden Handlungsschemata enthalten zwar gemeinsame "Funktionen", daneben jedoch auch wesentliche Unterschiede. Für den ersten Typ ist die von Clark überzeugend herausgearbeitete Dialektik von 'Spontaneität' (stichijnost') und 'Bewußtsein' (soznatel'nost') grundlegend, für den zweiten das Klassenkampf- und Erfolgshandlungsschema, das zwar auch im ersten Typ eine Rolle spielt, jedoch nur als Hintergrund für die Bewußtseinsveränderung des bzw. der Helden. Die Unterschiede sind nicht zuletzt durch eine unterschiedliche gattungsmäßige Herkunft bedingt. Liegt einmal die Folie des Bildungs- und Entwicklungsromans zugrunde, so ist es das anderemal die Tradition des Technik- und Industrieromans (P.Hamp, B.Kellermann). Diese gattungsgeschichtlichen Aspekte sind allerdings kaum erforscht.

Mit A. Terc (Sinjavskij) und anderen Autoren nimmt Clark eine für das sozialistisch-realistische "master plot" im allgemeinen charakteristische "modale Schizophrenie" an, die durch das Zusammenspannen von Wahrscheinlichkeit und Mythisierung zustandekommt. Als weiteres Merkmal wird der positive Held als "society's official mandala" (S. 48) genannt, dessen Klischees einerseits in die Nähe der altrussischen Tradition (Hagiographie, Fürstenvita), zum anderen der Tradition der radikalen

Intelligencija der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gebracht werden. Schwer nachvollziehbar dagegen scheint mir, den positiven Helden aus der "hohen" Linie der Prosa des 19. Jahrhunderts abzuleiten (S. 46, 251). Eher ist hier Sinjavskij zuzustimmen, der diese Erscheinung als Traditionsbruch einstuft.

Im rhetorisch-publizistischen wie im literarischen Schaffen der radikalen Intelligencija weist Clark drei symbolische Muster nach, die schließlich auch in den sozialistischen Realismus eingehen: die Muster der Familie, des Lehrer-Schüler-Verhältnisses und des Martyriums, die auf den politisch-ideologischen Bereich projiziert werden. Ich halte es für bedenkenswert, ob man nicht der hier gegebenen genetischen Erklärung dieser Muster eine funktionale, die die erstere überhaupt nicht ausschließt, an die Seite stellen kann. Es läßt sich nämlich zeigen, daß in der auf völlig anderen Traditionen fußenden nationalsozialistischen Literatur ganz ähnliche, wenn auch ideologisch anders akzentuierte symbolische Muster anzutreffen sind. Würde sich diese Hypothese bestätigen, dann könnte man daraus wichtige Rückschlüsse über die analoge Funktionalisierung solcher Schemata in totalitären Literaturkanons ziehen. Diese Vermutung gilt für den gesamten Bereich der Instrumentalisierung säkularisierter religiöser Motive in nationalsozialistischen und realistisch-sozialistischen Texten. Allerdings fehlen hier vergleichende Untersuchungen.

Mit großem Gewinn liest man Clarks exemplarische Analysen protokanonischer Werke nach ihrem Stellenwert für die Entstehung des sozialistisch-realistischen Kanons. Gor'kij's "Mat'" (1906) wird als Umschaltstelle zwischen der ideologischen Mythologie der radikalen Intelligencija und der der Bolschewiki gesehen. Ständig auftretende Epitheta wie "spokojnyj", "strogiy" "ser'eznyj" usw. haben, wie plausibel gezeigt wird, keine deskriptive Funktion, sondern sind kryptologische Abkürzungen für bereits formulierte Anschauungen, hierin durchaus vergleichbar ihrer Rolle in der russischen Fürstenvita. Gegenüber der Literatur der Intelligencija des 19. Jahrhunderts zeichnet sich Gor'kij's Werk durch einen stärker teleologisierten Aufbau sowie durch eine zunehmende hagiographische Entpersonalisierung der Helden aus.

An Gladkovs "Cement" (1925) wiederum fällt gegenüber Gor'kij's Roman eine stärkere Annäherung an die Rhetorik der Bolschewiki auf. Der - in Übereinstimmung mit der revolutionären Atmosphäre - dynamische Held Gladkovs erhält Züge des erfolgreich alle Hindernisse überwindenden "bogatyr" aus der Byline. Zwar enthält "Cement" im Prinzip schon alle wesentlichen Elemente des sozialistisch-realistischen "master plot", doch sind die "Funktionen" der Handlung noch nicht durchgängig systematisiert und teils auch noch unsystematisch auf die handelnden Figuren verteilt. Kann Gladkovs Roman als Modell der "task novel" gelten, so führt Furmanovs "Čapaev" (1923) die Spontaneität-Bewußtseins-Problematik von Gor'kij's "Mat" fort. Furmanovs Held Čapaev repräsentiert, hierin vergleichbar Gladkovs Gleb Čumalov, eine positive Form von Spontaneität, während der Kommissar Klyčkov in seiner Bewußtheit an Gor'kij's Pavel erinnert.

In ihrer Darstellung einiger kultureller Schlüssel-symbole des Hochstalinismus unterscheidet Katerina Clark die Eingangsphase des ersten Fünfjahrplans von der anschließenden Phase, in der die eigentlich stalinistischen Werte ausgebildet werden, wobei das Jahr 1931 als Wendepunkt fungiert. Die Maschine als dominantes Symbol der ideologisch "linken" Industrialisierungsphase wird durch die in Opposition zu ihr stehende Natursymbolik abgelöst, die in ihrer Ambivalenz verschiedene Ausformungen und Interpretationen zuläßt. Beim mythischen Kampf mit der Natur (vgl. die in den 30er Jahren sehr populären sibirischen, arktischen, Fliegerthemen usw.) wird der Sieg des menschlichen Willens über die Elemente als Symbol des stalinistischen Voluntarismus gedeutet. Natur tritt aber auch als idyllischer "Garten" der "Gemeinschaft" (vs. Gesellschaft) auf wie etwa in Babaevskij's "pastoralem" Roman "Kavaler zolotoj zvezdy" (1948).

Auch am Familien-Mythos läßt sich die oben erwähnte Zweiphasigkeit nachweisen. Es findet eine Verschiebung von der horizontalen Achse der egalitären Brüder-Schwester-Relation zur vertikalen Väter-Söhne-Relation statt. An die Stelle des kleinen Mannes der Fünfjahrplanperiode tritt der außergewöhnliche Held, der neue Mensch. Mit dem obersten 'Vater' Stalin sind unzählige öffentliche Rituale verknüpft wie z.B. sein Umgang mit den Stachanovleuten, den Fliegerhelden usw. In allen Bereichen

werden autoritative 'Väter'etabliert (z.B. Gor'kij in der Literatur).

Zweiphasig ist schließlich auch das Weltbild der 30er Jahre, in dem sich ein Übergang von einer egalitär-vertikalen zu einer extrem hierarchischen Ordnung, von einer "positivistischen" Ideologie zu einer "idealistischen" vollzieht, was sich besonders in den "qualitativen Sprüngen" der Stalinschen Dialektik ausdrückt. Im Stalinschen Mythos verschwimmen die Grenzen zwischen Fiktion und Realität. Die seit Mitte der 30er Jahre wuchernde Neo- und Pseudofolklore entspricht mit ihrer idealisierenden Sprache und ihren "kühnen Helden" in hohem Maß dieser Atmosphäre der Konvergenz von Fiktionalem und Realem. Sie spielt jedoch nach Clark nur die Rolle eines Mediums und zeitweiligen Notbehelfs und kann in den 40er Jahren wieder zurückgeschraubt werden. Insgesamt wird die Ontologie des Hochstalinismus als ein ständig mit dem "Objektivismus" im Streit liegender Neoplatonismus charakterisiert. Illustriert wird dies durch zahlreiche Beispiele, wo Menschen durch die Begegnung mit Stalin oder Lenin "bewußt" und "sehend" wurden.

An Fadeevs Roman "Molodaja gvardija" (1945), dessen Entstehungsgeschichte ein Musterbeispiel für die fehlende Verfügungsgewalt des Autors über seinen Text ist, demonstriert Clark das Funktionieren von Initiationsriten im sozialistisch-realistischen "master plot". Der Held stirbt als Individuum, um als Funktion des Kollektivs wiedergeboren zu werden, mit anderen Worten, er erlangt mittels eines Helfers eine extrapersonale Identität. Traditionelle Handlungsmotive der Literatur wie Tod, Liebe oder der Bösewicht sind der rituellen Handlungsstruktur untergeordnet. Die Liebe wird aus der Literatur der Stalinzeit also nicht nur wegen des bekannten Puritanismus verbannt, sondern durch Eingliederung in das "master plot" als eine zu überwindende chaotische Vorstufe der Initiation heruntergespielt.

Die Literatur der Nachkriegszeit, die kaum neue Symbole und Mythen entwickelt, wird als barocke Übersteigerung des klassischen Kanons eingestuft. Das "master plot" wird jetzt durch Häufung und Wiederholung von Motiven überfrachtet und logisch inkonsequent. Neben den Anzeichen einer manieristischen Degeneration des Kanons mit den bekannten Erscheinungen der "lakirovka"

(vgl. SEEMANN), der "beskonfliktnost" usw. sieht Katarina Clark aber auch bestimmte Modifikationen gegenüber dem klassischen Vorbild, so z.B. ein Abgehen vom Heroischen zugunsten des Alltäglichen, der 'kleinen Familie', der Aufwertung der Liebeshandlung, der Bevorzugung des Kultur- und Wissenschaftsthemas vor der Produktion usw., wobei sie jedoch weniger prononciert als Vera Dunham von einer Verbürgerlichung spricht (vgl. DUNHAM).

Die nachstalinische Literatur wird eher kursorisch dargestellt, da der gewählte Betrachtungswinkel in der Abbauphase des Kanons immer weniger greift. Interessant ist hier vor allem die Darstellung der Normenkompromisse, wie man sie etwa in Ducevcs Roman "Ne chleboť edinyj" (1956) oder in der sogenannten Jugendprosa antrifft. An diesem Kapitel wird jedoch besonders deutlich, daß die Betrachtung der Literatur der Stalinperiode unter dem Gesichtspunkt der mythisch ritualisierten Handlung, die sich ja nur auf die Ebene der Geschichte (Fabel) bezieht, mit der Untersuchung anderer Textebenen zu verbinden wäre, um der Vielschichtigkeit des Kanonabbaus gerecht zu werden.

4. Weitergehende Fragestellungen

Den Arbeiten von Clark und Paperny ist gemeinsam, daß sie durch eine "Entpolisierung" ihres Gegenstandes und durch ihre Orientierung am umfassenden Begriff der Kultur, der ja politische und ideologische Aspekte einschließt, den Blick für neue Dimensionen der sowjetischen Kultur der Stalinzeit öffnen. Wie immer in der Wissenschaft, stellen sich durch die Erweiterung unseres Kenntnisstandes bestimmte Fragen mit erneuter Schärfe. Dazu gehört auch die Frage nach den totalitären Aspekten der Stalinschen Kultur, die ja durch diesen neuen Zugang keineswegs erledigt ist. In der Ausblendung dieser Frage bei den beiden Autoren sehe ich vor allem eine Reaktion auf eine Betrachtungsweise, die vorrangig auf politische Repression und ideologische Indoktrinierung abzielte und den totalitären Staat als perfekte Maschinerie vorstellte. Gegenüber solchen Vereinfachungen ist es notwendig, auf die Normabweichungen und Spielräume, die auch in der Kultur der Stalinzeit vorhanden waren, hinzuweisen (vgl. GÜNTHER 1984, Kap. 5-7).

Der vorbelastete, aber bislang durch nichts anderes ersetzbare Begriff des Totalitären beinhaltet in meinen Augen vor

allem den Gesichtspunkt der v e r g l e i c h e n d e n funktionalen Analyse totalitär gelenkter Kulturen, wie es die stalinistische und die nationalsozialistische waren. Dabei geht es keineswegs darum zu behaupten, daß Stalinismus und Nationalsozialismus dasselbe seien, sondern darum, herauszufinden, ob bestimmte Ähnlichkeiten, die ja mit dem bloßen Auge wahrnehmbar sind, nur beiläufig oder strukturell relevant sind. Merkwürdigerweise hat es, abgesehen von zahlreichen g l o b a l e n Annahmen über den totalitären Charakter der deutschen und sowjetischen Kultur der 30er Jahre, keine detaillierteren kontrastiven Untersuchungen dieser Art gegeben. Für die westliche Linke war dies ein Tabuthema, und erst in jüngster Zeit beginnt man die Scheu davor zu überwinden. Für die bildende Kunst wäre hier das Buch von Martin Damus "Sozialistischer Realismus und Kunst im Nationalsozialismus" (s. DAMUS) zu nennen.

Einige Gemeinsamkeiten zwischen Stalinscher und nationalsozialistischer Kultur wurden ja bereits oben angesprochen, so z.B. die Frage nach dem totalitären Klassizismus, die auch bei Papernyj keineswegs befriedigend beantwortet ist, dem Auftreten bestimmter mythischer Schemata, ritueller Initiationshandlungen usw. Sehr zu Recht hat Papernyj auf Michail Romms Film "Der gewöhnliche Faschismus" aus dem Jahr 1965 hingewiesen, der als künstlerische Auseinandersetzung mit totalitärem Verhalten schlechthin gelten kann.

Eine Fülle von Problemen drängt soch auf, die einen differenzierten vergleichenden Zugang erfordern. Ich erwähne nur die Frage des totalitären Antimodernismus, der Dominanz des Heroischen und Monumentalen, der Leben-Kunst-Relation, die meist als "Realismus" figuriert, der Trivialisierung und Ausrichtung auf das "Volk" u.v.a.m.

Man kann, scheint mir, nicht daran vorbeigehen, daß der Architektur der Stalinzeit etwas Totalitäres anhaftet oder daß die ideologisch fabrizierten Mythen des 19./20. Jahrhunderts sich qualitativ von den ursprünglichen mythischen Strukturen und ihren Funktionen unterscheiden. Ich möchte dieses Problem nur an zwei Punkten verdeutlichen, an der Frage nach der Entstehung des Stalinschen Kanons und der Frage nach dem Grad seiner Akzeptierung durch die Rezipienten.

Clark schreibt über die Kanonisierung des sozialistischen Realismus: "No matter how 'unnaturally' it was developed and maintained, it cannot, by the nature of literary systems, have been completely 'inorganic'. There must, therefore, have been something in Socialist Realism that was connected to the needs and drives that existed in Russian literary history before the appearance of Socialist Realism" (S. 251). Sie unterscheidet damit zu Recht zwischen der 'von oben' erfolgten Durchsetzung und Aufrechterhaltung des Kanons auf der einen Seite und dem Protokanon, dem sie eine gewisse kulturelle Funktionalität zuspricht, auf der anderen. In der Tat wäre ohne dies der von Vittorio Strada festgestellte "Doppelcharakter" des sozialistischen Realismus als "Machtinstrument" und als "Ideal der Befreiung" (STRADA, S. 200) nicht denkbar. Ohne die emanzipatorischen Konnotationen, die auch den Stalinschen Marxismus-Leninismus noch begleiteten, und ohne eine gewisse Verankerung in der kulturellen Tradition hätte der sozialistische Realismus seine kompensatorische Funktion (GÜNTHER 1984, S. 190-193) überhaupt nicht erfüllen können. Was für den Vertreter der Produktionskunst Boris Arvatov, einen exemplarischen Repräsentanten der Kultur 1, noch eine Schreckensvision war, die Ergänzung einer schlechten Wirklichkeit durch die Kunst, wurde im sozialistischen Realismus zu einem alle Kulturbereiche durchdringenden "außerordentlichen System der Lüge" (STRADA, S. 201) entfaltet. Aus der Literatur wurde die Tragik, das Thema des Leidens, des Todes usw. im Namen des "Optimismus" und der "Lebensfreude" verbannt, da nur das Märtyrertum des offiziellen Helden literaturfähig war. In der Malerei entstehen seit Mitte der 30er Jahre Bilder der "phantasierten Völlerei", des Mutterglücks, der Lyrik der Gefühle, des klassisch-harmonischen Körperideals, des vorbildlichen Arbeiters usw. (vgl. GASSNER / GILLEN), und die Architektur der Zeit vermittelt den Eindruck von Größe, Schönheit, Reichtum und Üppigkeit. In der offiziellen Rhetorik schließlich wird der Stalinsche Terror durch die Rede vom "Glück" und der "Harmonie" zwischen Individuum und Gesellschaft ergänzt. Eine funktionsgeschichtliche Analyse müßte gerade diese kompensatorische Rolle der Kultur einbeziehen.

Es ist immer wieder festgestellt worden, daß wir über die tatsächliche Rezeption des sozialistischen Realismus nichts wissen, weil uns die empirischen Fakten fehlen und die laute Rede

von der "Volkstümlichkeit" alles übertönt. Papernyj, der an einigen Stellen seines Buches Zustimmung zu der Architektur der Kultur 2 registriert (S. 29) und von der Annäherung der Architekten an den Verbraucher spricht (S. 202), kommt zu der höchst interessanten Schlußfolgerung: "Die Kultur 2 wuchs gleichzeitig von oben und von unten..." (S. 234). Auch Anatole Kopp zitiert in seinen Interviews Meinungen, dem Geschmack der Massen seien die Projekte Ščukos und Ščusevs mehr entgegengekommen als die der Konstruktivisten (S. 377), das Volk habe dekorative Schönheit gewollt (S. 80) oder die moderne Architektur sei zu intellektuell und zu wenig emotional (S. 402). Ähnliche Äußerungen könnte man sicher auch zur bildenden Kunst oder Literatur zusammentragen, was jedoch grundsätzlich nichts am Fehlen ausreichender empirischer Daten ändert.

Der Gedanke, daß die Kultur 2 'von oben' wie 'von unten' gewachsen sei, hat sehr weitreichende Konsequenzen für das Verständnis der Kultur der Stalinperiode, die bislang noch kaum untersucht sind. Ohne Zweifel wäre es verfehlt, eine nur 'von oben' funktionierende totalitär gelenkte Kultur anzunehmen. Der Geschmack Stalins ist, wie Papernyj bemerkt (S. 106), keine hinlängliche Erklärung für die Entstehung der Kultur 2, wobei ich allerdings Papernyjs Erklärung durch den "eiheitlichen zyklischen kulturellen Prozeß" (ebd.) auch nicht folgen kann. Es wäre sicher wichtig, die Berufung auf das "Volk", die in der Stalinzeit als "narodnost" und im Nationalsozialismus als "gesundes Volksempfinden" eine überragende Rolle spielt, näher unter die Lupe zu nehmen, da man annehmen kann, daß sie keineswegs völlig aus der Luft gegriffen ist.

Man erhielte, wenn man in dieser Richtung weiterdenkt, ein Modell totalitärer Kultur, demzufolge ein Zusammenspiel zwischen 'oben' und 'unten' stattfindet, das sich insbesondere gegen alles "Intellektuelle", "Elitäre" richtet. So sieht Clark im sozialistischen Realismus eine Synthese von kulturellen Widersprüchen, den Versuch einer Überbrückung der Kluft zwischen "cultural elitist avant-gardeism" und "highbrow literature" auf der einen Seite und "Party rhetoric" und "popular culture" auf der anderen (S. 43). Und Papernyj schreibt über die bekannten Hochhäuser der Nachkriegszeit, sie stellten den Triumph einer Kultur dar, "die es fertigbrachte, Professionelle zu zwingen, Folklore hervorzu-

bringen" (S. 240). Der Zusammenhang von 'oben' und 'unten', zwischen Staatskanon und "Volk" wird uns, wie auch das Verhältnis von 'Gewachsenem' und 'Verordnetem', wohl noch eine Zeit lang beschäftigen.

L i t e r a t u r

- CLARC, Katerina
1981 The Soviet Novel. History as Ritual, Chicago/London.
- DAMUS, Martin
1981 Sozialistischer Realismus und Kunst im Nationalsozialismus, Frankfurt am M. (Fischer TB, Bd. 1869).
- DUNHAM, Vera
1976 In Stalin's Time: Middle Class Values in Soviet Fiction, Cambridge (Eng.).
- FAST, Piotr
1981 Poetyka rosyjskiej powieści produkcyjnej (1929-1941), Katowice (Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Bd. 482).
- FITZPATRICK, Sheila
1976 "Culture and Politics under Stalin: A Reappraisal", in: Slavic Review 35 (1976), H. 2, 211-231.
- GASSNER/GILLEN (Hubertus Gassner / Eckhart Gillen)
1982 "Vom utopischen Ordnungsentwurf zur Versöhnungsideologie im ästhetischen Schein", in: Gernot ERLER / Walter SÜSS (Hgg.), Stalinismus. Probleme der Sowjetgesellschaft zwischen Kollektivierung und Weltkrieg, Frankfurt am M. 1982, 272-341.
- GÜNTHER, Hans
1984 Die Verstaatlichung der Literatur. Entstehung und Funktionsweise des sozialistisch-realistischen Kanons in der Sowjetliteratur der 30er Jahre, Stuttgart.
- GÜNTHER, Hans
1986 "Die Lebensphasen eines Kanons - am Beispiel des sozialistischen Realismus", in: Jan u. Aleida ASSMANN (Hgg.), Kanon und Zensur, erscheint 1986.
- KOPP, Anatole
1978 L'architecture de la période stalinienne, Grenoble.
- PAPERNYJ, Vladimir
1985 Kul'tura "dva", Ann Arbor (Ardis).
- SEEMANN, Klaus Dieter
1984 "Zur Begriffsgeschichte von 'Beschönigung' und 'Lackierung der Wirklichkeit'", in: Aus dreißig Jahren Osteuropa-Forschung. Gedenkschrift für Dr.phil.Georg Kennert, Berlin 1984, 217-232.
- STRADA, Vittorio
1981 "Dal 'realismo socialista' allo ždanovismo", in: E.J. HOBSBAWN u.a. (Hgg.), Storia del marxismo. Vol. terzo:

Il marxismo nell'età della Terza Internazionale. II:
Dalla crisi del '29 al XX Congresso, Torino, 1981,
193-250.

VOGT, Adolf Max

1974 Russische und französische Revolutionsarchitektur 1917-
1789. Zur Einwirkung des Marxismus und des Newtonismus
auf die Bauweise, Köln.