

W

22

W E C H S E L w i r k u n g e n

Primus-Heinz Kucher
Rebecca Unterberger
(Hrsg.)

Der lange Schatten des ›Roten Oktober‹

Zur Relevanz und Rezeption
sowjet-russischer Kunst,
Kultur und Literatur
in Österreich 1918–1938

W



PETER LANG

Die Oktoberrevolution von 1917 und die Gründung der Sowjetunion zog politisch-ideologisch wie kulturell-künstlerisch im deutschsprachigen Raum hohe Aufmerksamkeit auf sich und polarisierte die intellektuelle Öffentlichkeit. Insbesondere in der Ersten Republik bzw. im ›Roten Wien‹ stießen manche ihrer Impulse auf Resonanz, andere auf dezidierte Zurückweisung. Auch im bürgerlichen Kunst- und Literaturbetrieb, zum Beispiel dem der Musik, des Theaters oder des Films wurden (sowjet)russische Entwicklungen wahrgenommen und diskutiert. Der Band widmet sich solchen Rezeptionsbeziehungen, arbeitet ihre zum Teil erstaunliche Resonanz heraus, verortet sie in zeittypischen Diskursen wie dem des Aktivismus, der Theater- und Musikavantgarde, aber auch, kontrastierend-komplementär, dem des zeitgenössischen Amerika-Diskurses.

Primus-Heinz Kucher ist Professor für Neuere Deutsche Literatur an der Universität Klagenfurt. Er ist spezialisiert auf den Zeitraum von der Aufklärung/Romantik bis zur Gegenwart und leitete FWF-Forschungsprojekte zur *Moderne und Antimoderne* sowie zu *Transdisziplinären Konstellationen in der Österreichischen Kultur und Literatur der Zwischenkriegszeit*.

Rebecca Unterberger war wissenschaftliche Mitarbeiterin in den FWF-Projekten *Moderne und Antimoderne* sowie *Transdisziplinäre Konstellationen* und Fulbright Scholar an der University of California, Santa Barbara.

Der lange Schatten des ›Roten Oktober‹

WECHSELWIRKUNGEN
ÖSTERREICHISCHE LITERATUR
IM INTERNATIONALEN KONTEXT

Herausgegeben von
Norbert Bachleitner, Leopold Decloedt,
Wynfrid Kriegleder und Stefan Simonek

BAND 22



PETER LANG

Primus-Heinz Kucher / Rebecca Unterberger (Hrsg.)

Der lange Schatten des ›Roten Oktober‹

Zur Relevanz und Rezeption sowjet-russischer Kunst,
Kultur und Literatur in Österreich 1918–1938



PETER LANG

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Forschungsergebnisse von:

Austrian Science Fund (FWF): P 27549 – Transdisziplinäre Konstellationen

Veröffentlicht mit Unterstützung des Austrian Science Fund (FWF):

PUB 554-G30.

FWF

Der Wissenschaftsfonds.

ISSN 1424-7674 • ISBN 978-3-631-76641-5 (Print)

E-ISBN 978-3-631-78199-9 (E-PDF) • E-ISBN 978-3-631-78200-2 (EPUB)

E-ISBN 978-3-631-78201-9 (MOBI) • DOI 10.3726/b15295

PETER LANG



Open Access: Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative
Commons Namensnennung 4.0 Internationalen Lizenz (CC-BY)

Weitere Informationen: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Diese Publikation wurde begutachtet.

© Primus-Heinz Kucher / Rebecca Unterberger, 2019

Peter Lang GmbH
Internationaler Verlag der Wissenschaften
Berlin

Printed in Germany

www.peterlang.com

Inhaltsverzeichnis

Einleitende Überlegungen	9
1. „... alles Bedeutsame kommt aus Berlin oder Moskau“?	31
a. Aspekte einer spezifisch österreichischen Russland-Rezeption	31
<i>Julia Köstenberger</i>	
Höhepunkte der österreichisch-sowjetischen Kulturkontakte 1918–1938	33
<i>Alexander W. Belobratow</i>	
Die neuen „Russophilen“: Robert Müller, Heimito von Doderer, Joseph Roth und ihre Auseinandersetzung mit Russland	51
<i>Primus-Heinz Kucher</i>	
Zwischen spätexpressionistischer Revolutionsbegeisterung und (neu)sachlichen Berichten: Russlandbilder bei Ernst Weiß, Robert Musil, Leo Lania und Arthur Rundt	65
<i>Jürgen Egyptien</i>	
Ernst Fischers Auseinandersetzung mit der Oktoberrevolution und der jungen Sowjetunion in literarischen, essayistischen und filmkritischen Texten	83
<i>Rebecca Unterberger</i>	
„... zwischen der nüchternen Phantastik des Ostens und der phantastischen Nüchternheit des Westens“: Miszellen zum zwischenkriegszeitlichen Amerika-Russland-Diskurs	97
b. Russland-Reisen	115
<i>Walter Fähnders</i>	
Eine Frau erlebt den roten Alltag. Lili Körbers „Tagebuch-Roman“ über die Putilow-Werke	117
<i>Ievgeniia Voloshchuk</i>	
Die „schöne neue Welt“ des Sowjetimperiums in Joseph Roths Reportagenreihe „Reise in Rußland“	133

Katja Plachov

Geist und Gesicht des Bolschewismus – Deutungsmuster und
Rezeptionslinien in René Fülöp-Millers Reisereportage von 1926 149

2. Kunst- und Kulturtransfer 175

a. Theater und Musik 175

Kurt Ifkovits

Joseph Gregors sowjetische Reise und *Das russische Theater* 177

Barbara Lesák

„Entfesseltes Theater“ und „Blauer Vogel“. Gastspiele sowjetrussischer
Theatertruppen und russischer Emigrantenbühnen im Wien der
1920er Jahre 197

Jürgen Doll

Zur Rezeption des sowjetrussischen Theaters in der österreichischen
Sozialdemokratie 221

Marco Hoffmann

„... bald heulen Sirenen ihr Lied“: Max Brands Oper *Maschinist*
Hopkins aus der Perspektive der russischen Avantgarde 239

Olesya Bobrik

Wechsel-Wirkungen: Russische Musik im Wiener Verlag Universal-
Edition in den 1920er und 1930er Jahren 261

b. Architektur, Bildende Kunst und Film 287

Michael Omasta/Brigitte Mayr

„Das sollen Würmer sein? Lächerlich!“ Vom „stummen
Panzerkreuzer“ (1925) zum „tönenden Potemkin“ (1930) 289

Evelyne Polt-Heinzl

Otto Rudolf Schatz – Die produktive Verbindung von *Neuer*
Sachlichkeit und *Proletkult* 301

<i>Vera Faber</i>	
Neues Bauen in einem Neuen Wien? Österreich und der sowjetische Konstruktivismus	329
c. Literatur	349
<i>Veronika Hofeneder</i>	
Revolution und Literatur. Russland-Diskurse in der Zeitschrift <i>Sowjet</i>	351
<i>Stefan Simonek</i>	
„Hört Moskau!“ Russische Literatur in der <i>Roten Fahne</i>	369
<i>Martin Erian</i>	
„Endlich unser Vaterland, Sowjetrußland“. Zu Russland-Diskursen im Feuilleton der Wiener <i>Roten Fahne</i>	387
<i>Natalia Blum-Barth</i>	
Schreiben zwischen Fakten und Fiktion? Das Russlandbild bei Alja Rachmanowa	405
<i>Ester Saletta</i>	
Weiblichkeit – Macht – Literatur: Das Bild Katharinas der Großen in der Literatur, im Theater und in der Filmkunst der 1920er und 1930er Jahre	423
Abbildungsverzeichnis	439
Die Beiträgerinnen und Beiträger	441
Über die Autoren	451

Einleitende Überlegungen

Dass die Oktoberrevolution von 1917 mit ihren gesellschaftlich-ideologischen Projekten, ihren sozialrevolutionären Utopien, ihrer kulturell-künstlerischen Ausstrahlung, aber auch mit ihren politischen Gefährdungspotentialen in der 1918–19 ebenfalls von revolutionärer Umgestaltung geprägten (deutsch-)österreichischen Republik mit großer Aufmerksamkeit verfolgt wurde, liegt auf der Hand. Seit den auch an der bolschewistischen Bewegung inspirierten Streikwellen in den Industrieregionen rund um Wien, Wiener Neustadt und Mährisch-Ostrau im Jänner 1918, dem sich Teile der Armee und der Marine (in Pola und Cattaro) anschlossen, waren die politischen Eliten herausgefordert, sich mit neuen Realitäten und Perspektiven auseinanderzusetzen. Noch vor dem Ende des Weltkrieges kam es daher zu Kontakten und informellen Vereinbarungen zwischen der kaiserlich-königlichen Regierung und dem sozialdemokratischen Parteivorstand. Einerseits zielten diese auf eine Eindämmung der revolutionären Fermente, um der Regierung den Rücken freizuhalten, andererseits eröffneten sie der österreichischen Sozialdemokratie Möglichkeiten, das Instrument der Arbeiter- und Soldatenräte als parallele Strukturen zu den etablierten Parteieinrichtungen vorzubereiten.¹

Der Aufbau eines Netzwerks von Vertrauensleuten in der Wiener Garnison durch Julius Deutsch ab Oktober 1918 sowie die Gewinnung Friedrich Adlers für den Räte-Gedanken trug maßgeblich dazu bei, dass der revolutionäre Übergang vom habsburgischen Österreich in die Erste Republik im November 1918 ohne Straßenkämpfe, ohne militärisch-polizeiliche Repression und bürgerkriegsartige Eskalation verlaufen konnte. Er war somit durchaus atypisch, wenn auch nicht minder revolutionär. Es handelte sich dabei um eine im zentraleuropäischen Raum einzigartige wie in mehrfacher Hinsicht subversive Allianz aus tendenziell gegenläufigen Konzepten: aus dem revolutionären Räte-Gedanken und dem letztlich evolutionären austromarxistischen Demokratiebegriff. Auf der ersten und zweiten Reichskonferenz der Arbeiterräte im März beziehungsweise im Juni 1919 gelang es nämlich der österreichischen Sozialdemokratie,

1 Vgl. Hans Hautmann/Rudolf Kropf: Die österreichische Arbeiterbewegung vom Vormärz bis 1945. Sozialökonomische Ursprünge ihrer Ideologie und Politik. 2. Korr. und ergänzte Aufl. Wien: Europaverlag 1976, S. 136–139 bzw. detaillierter: Rolf Reventlow: Zwischen Alliierten und Bolschewiken. Arbeiterräte in Österreich 1918 bis 1923. Wien: Europaverlag 1969, S. 53–60 bzw. 81–93.

ihren Führungsanspruch auf diesem Feld in demokratisch offener Abstimmung eindrucksvoll zu bekräftigen. Max Adler, führender Theoretiker des Austromarxismus, steckte in seiner Broschüre *Demokratie und Rätesystem* (1919) dabei die Grenzen klar ab. Gestärkt durch das Wahlergebnis, das den Sozialdemokraten einen über 90-prozentigen Vertretungsanspruch zugestand, wies er die radikaleren politischen Forderungen der KP-Fraktion in Schranken, die auf nur knapp fünf Prozent gekommen war. Freilich musste die österreichische Sozialdemokratie auf einem zentralen ideologisch-ökonomischen Konflikt-Feld, dem der von ihr angestrebten Sozialisierung der Schlüsselindustrien, noch im Lauf des Jahres 1919 eine herbe Niederlage zur Kenntnis nehmen.

Vor diesem Hintergrund ist daher in Erinnerung zu rufen, dass – so auch der Rechtsphilosoph Hans Kelsen – durch den revolutionären Akt des Bruches zur monarchischen Staatstradition bereits vor Kriegsende (!) und durch die eingerichtete provisorische Regierung der Republik (Deutsch-)Österreich² trotz Adaption alter Verfassungsbestände realpolitisch auch Elemente sowjet-bolschewistischer Strukturen (Arbeiter- und Soldatenräte), allerdings im Verbund mit sozialdemokratischen Politstrategien, zum Tragen gekommen sind. Manche Umstände der Genese der Ersten Republik weisen daher, was konservativ-katholische Programmzeitschriften bald aggressiv anprangerten,³ Parallelen zum sowjetrussischen Modell und zugleich konkurrierende Perspektiven demokratischer Staatswerdung zu ihm auf – und zwar schon seit Ende 1917: Letzteres belegen auch mehrere, meist anonym gezeichnete Beiträge von Otto Bauer in der *Arbeiter-Zeitung* beziehungsweise seine unter dem Pseudonym Heinrich Weber veröffentlichte Broschüre *Die russische Revolution und das europäische*

-
- 2 Vgl. Hans Kelsen: Verfassungsgesetz der Republik Deutschösterreich (1919). In: ders.: Werke. Hg. von M. Jestaedt. Bd. 5. Tübingen: Mohr-Siebeck 2011, S. 31–38, bs. S. 37: „Die Gründung des Staates Deutschösterreich trägt rein revolutionären Charakter, denn die Verfassung, in der die rechtliche Existenz des neuen Staates zum Ausdruck kommt, steht in keinem rechtlichen Zusammenhange mit der Verfassung des alten Österreich.“
- 3 Zu nennen ist hier insbes. die Programmzeitschrift des politischen Katholizismus *Das neue Reich* [NR], die aggressiv gegen die Republik Stellung bezog und die demokratische Verfasstheit als Produkt einer bolschewistisch-jüdischen Verschwörung gegen die Legitimität des alten Staates, als „jüdische Infiltration“, denunzierte. Vgl. dazu Beiträge wie z.B. N.N.: Die Schieber und die Revolution. In: NR, H. 3/1919, S. 49; Grf. Czernin: Hoch Lueger! In: NR, H. 20/1920, S. 299–301, bs. S. 301: „Judentum und Revolution sind unzertrennliche Begriffe.“

Proletariat (1917).⁴ Im Bewusstsein der austromarxistischen Protagonisten der Debatten von 1918–1919 hatte dies eine andere Haltung dem entstehenden Sowjet-Russland gegenüber zur Folge, als zum Beispiel in der deutschen Sozialdemokratie, eine Haltung, die sich auf einen hegemonialen Vertretungsanspruch im linken Spektrum stützen konnte. Sie schloss nämlich Aspekte und Forderungen mit ein, die in der revolutionären Umbruchphase in Deutschland ausschließlich von der KPD, der Unabhängigen Sozialdemokratischen Partei Deutschlands (USPD) und den von ihr dominierten Räte-Gruppierungen verfochten wurden. Sichtbar wurden diese vor allem in den Debatten über die Funktion der Arbeiter- und Soldatenräte, über deren Rolle im Hinblick auf den Aufbau des Sozialismus sowie im Kontext der Frage der Gewalt als politische Strategie, wo sich die Positionen entscheidend auseinanderentwickelten. Letzteres zeigte sich zum Beispiel im März 1919 im Zuge der Aufforderung Bela Kuns an die österreichische Arbeiterschaft sehr deutlich. Kuns Ansinnen, auch Österreich zu einer Rätediktatur nach ungarischem Vorbild zu bewegen, wurde nach kurzen kontroversen Diskussionen abgelehnt und mit negativen Einschätzungen der Realisierbarkeit einer „Diktatur des Proletariats“ begründet. Die Programmzeitschrift *Der Kampf* bietet hierzu 1919–20 ein Reihe instruktiver Beispiele, und die Berichterstattung in der Tagespresse, einschließlich der liberal-bürgerlichen, zeigt an, wie umkämpft dieses Terrain war und welche Präsenz es hatte. So legten recht unterschiedliche Repräsentanten des (links-)sozialdemokratischen Spektrums wie Max Adler und Therese Schlesinger 1919 Beiträge vor, die zum einen den Rätegedanken als wichtige Perspektive im Prozess der Umgestaltung der gesellschaftlichen Verhältnisse anerkannten. Zum anderen zogen sie freilich in der Frage der Gewaltanwendung eine scharfe Trennlinie zu allen Versuchen, diese durch putschartige, nicht durch eine Mehrheit innerhalb der Arbeiterbewegung getragene Bewegung zu erlangen. Auch bürgerliche Künstler wie Adolf Loos und Arnold Schönberg wirkten an den *Richtlinien für ein Kunstamt* 1919 prominent mit, wenngleich sie sich später von ihren Sozialisierungsprojekten

4 Vgl. Arnold Suppan: „Eine Revolution für den Frieden.“ – Kommentare und Berichte zur Russischen Oktober-Revolution in der Wiener „Arbeiter-Zeitung“. In: Guido Hausmann/Angela Rustmeyer (Hgg.): Imperienvergleich. Beispiele und Ansätze aus osteuropäischer Perspektive. Festschrift für Andreas Kappeler. Wiesbaden: Hassarowitz 2009 (= Forschungen zur osteuropäischen Geschichte, Bd. 75), S. 403–423, bs. S. 406 (Besprechung der Broschüre Bauers durch Max Adler). Zu O. Bauer vgl. auch Wolfgang Maderthaler: Das Prinzip Hoffnung. Otto Bauer und die russische Revolution. In: Verena Moritz: 1917. Österreichische Stimmen zur Russischen Revolution. Salzburg-Wien: Residenz 2017, S. 231–242.

wieder distanzieren.⁵ Ähnliche Positionen, von Max Adler und Franz Blei inspiriert, vertrat Hermann Broch 1919–20 in seinem Essay *Konstitutionelle Diktatur als demokratisches Rätssystem*, in dem er sogar eine Teilung der Macht zwischen Parlament und Rätssystem als Denkmöglichkeit in Erwägung zog.⁶ Adler wiederum bekräftigte die austromarxistischen Trennlinien in seinem Nachruf auf Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht, denen er mit Respekt Reverenz erwies, nicht ohne kritisch anzumerken, dass die Diktatur des Proletariats, die er 1919 keineswegs als Option ausschloss, „nur Werk der ganzen Klasse des Proletariats sein kann“.⁷

Rezeptionsgeschichtlich, aber auch kulturtheoretisch gesehen ergaben sich somit andere, partiell kompatibel wirkende, partiell schärfer in Konkurrenz stehende Wechselbeziehungen zwischen sowjetisch-russischen Konzepten und österreichischen (nicht nur) austromarxistischen Interessenslagen. In der

-
- 5 Vgl. Adolf Loos: Richtlinien für ein Kunstamt. Wien 1919; online verfügbar unter: https://www.schoenberg.at/schriften/T22/T22_01/T22_01_0.jpg; zur Distanzierung vgl.: https://www.schoenberg.at/schriften/T39/T39_06/T39_06_1.jpg (Zugriff vom 6.9.2018): „Damals, als der Besitz vernünftiger fünf Sinne rechts und links von Bolschewismus bedroht war; [...] wo es den Kopf kosten konnte, nichts zu sagen, was den Parteien Vergnügen macht!“
- 6 Hermann Broch: Konstitutionelle Diktatur als demokratisches Rätssystem. Erstdr. in: Der Friede (Wien, 11.4.1919), zit. nach: ders.: Gedanken zur Politik. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970, S. 11–23, bs. S. 17 u. S. 23: „Die Zweiteilung der gesetzgeberischen Gewalt in ein demokratisches Parlament und ein demokratisches Rätssystem ist für den Augenblick das einzige Mittel, um die Forderung und das tiefe Bedürfnis der Sozialdemokratie nach Aufrechterhaltung der Demokratie bei gleichzeitiger zielstrebigem Diktatur des Proletariats zu befriedigen [...] den Bürgerkrieg verhindern, das Proletariat aber vor der damit verbundenen physischen und psychischen, ökonomischen und kulturellen [...] Verelendung behüten kann.“
- 7 Max Adler: Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht. In: Der Kampf, H. 2/1919, S. 74–86, hier S. 75; Therese Schlesinger: Das Rätssystem in Deutschösterreich. In: Der Kampf, H. 4/1919, S. 177–182, in dem unter anderem unmissverständlich der politische Führungsanspruch formuliert wird („Heute aber, da das sozialdemokratische Proletariat die Macht ergreifen und den Sozialismus verwirklichen soll, ist es gezwungen, die ganze Masse der Ausgebeuteten unter seinen Einfluß zu bringen und darf darum weder die weiter rechts noch die weiter links Stehenden gesonderte Wege gehen lassen“; S. 178). Zur Grenzziehung vgl.: „Der Ausbau des Rätessystems, der nun von der deutschösterreichischen Sozialdemokratie durchgeführt wird, bedeutet aber noch keineswegs die Einsetzung einer Räteregierung, wie sie in Rußland und Ungarn besteht [...], bedeutet keineswegs die Ablehnung der Nationalversammlung durch die Sozialdemokratie.“ (S. 180).

politischen Semantik der Ersten Republik waren jedenfalls Begriffe wie „Räte-system“, „Revolution“ oder „Diktatur des Proletariats“ – Schlüsselbegriffe der russisch-sowjetischen Oktoberrevolution – bis in das Jahr 1920 hinein hochaktuell und keineswegs ausschließlich von der kommunistischen Publizistik besetzt. Das belegen für 1919 mehrere Leitartikel und die breite Berichterstattung zu den Reichskonferenzen der Arbeiterräte in der *Arbeiter-Zeitung*, aber auch im (als liberal-kapitalistisch geltenden) *Neuen Wiener Tagblatt* und selbst in der *Christlichsozialen Arbeiter-Zeitung*, dort jedoch mit akzentuierter Polemik gegen die Institution der Arbeiterräte, die unter anderen als „Verbrechen an der Demokratie“ [...] und als „Ende der geistigen und wirtschaftlichen Kultur“ denunziert wurden.⁸ *Die Rote Fahne* konnte zunächst nur mit Sektionsberichten, Nachrichten aus Deutschland und einem einzigen Grundsatzbeitrag („Kommunistische und sozialdemokratische Diktatur“, August 1919) dagegenhalten.⁹

Auch in der Bewertung von Lenin, um einen weiteren Aspekt anzusprechen, zeigen zum Beispiel die Nachrufe auf seinen Tod eine erstaunliche Bandbreite. Namhafte Exponenten der österreichischen Sozialdemokratie wie etwa Otto Bauer würdigten zur Überraschung mancher LeserInnen Lenins „historische Größe“, während andere Stimmen eher die tagespolitischen Deutungsmuster („Spalter“ der Arbeiterklasse, Diktator und andere mehr) übernahmen. Daraus ergab sich in der Folge für einen Schriftsteller und Kritiker wie Ernst Fischer ein anregender Gestaltungsraum, auf den Jürgen Egyptien ausdrücklich hinweist.¹⁰ Auch im Nachhall zur Revolutionserinnerung an 1917/18 legten

-
- 8 Vgl. Max Adler: Probleme der sozialen Revolution. Die Eigenart des Rätesystems. In: *Arbeiter-Zeitung* [fortan: AZ] (1.5.1919), S. 9f.; N.N.: Reichskonferenz der Arbeiterräte. In: AZ (1.7.1919), S. 2–5; vgl. auch den Leitartikel *Die Proklamierung der bayrischen Räterepublik* einschließlich des Aufrufes des Zentralrats mit dezidierten Spitzen gegen die SPD in: AZ (7.4.1919), S. 1.; N.N.: Demokratie oder Diktatur? In: *Christlich-soziale Arbeiter Zeitung* (5.7.1919), S. 1f.
- 9 N.N.: Kommunistische und sozialdemokratische Diktatur. In: *Die Rote Fahne* (20.8.1919), S. 1f. Breit war neben der Berichterstattung im *Neuen Wiener Tagblatt* (N.N.: Die Reichskonferenz der Arbeiterräte. In: *Neues Wiener Tagblatt* (1.7.1919), S. 6f.) auch jene im *Neuen Wiener Journal* (N.N.: Die Abfertigung der Kommunisten. In: *Neues Wiener Journal* (3.7.1919), S. 1f.).
- 10 Vgl. N.N. [verm. Otto Bauer]: Wladimir Iljitsch Lenin. In: AZ (23.1.1924), S. 1f., tendenziöser dagegen der Grazer *Arbeiterwille* (23.1.1924, S. 1–3) oder das *Linzer Tagblatt* (24.1.1923, S. 1 unter dem Titel „Der Tod des Diktators“), während die *Neue Freie Presse* bei aller Würdigung einzelner Leistungen Lenins, des „roten Zaren“, von dessen Tod die Überwindung der Politik erhofft, „deren Seele Lenin gewesen ist“ (N.N.: Der Tod Lenins. In: *Neue Freie Presse* (23.1.1924), S. 1f.).

prominente Austromarxisten wie Friedrich Adler immer wieder Präzisierungen ihrer Ansichten zur Sowjetunion und ihrer Entwicklung vor. Im Zuge der Durchsetzung stalinistischer Ideologeme und Praktiken wie zum Beispiel jenem des ‚sozialistischen Realismus‘ oder im Umfeld der Auftritte von Tretjakow in Österreich entzündeten sich in der Programmzeitschrift *Der Kampf*, in der *AZ* und in der *Roten Fahne* ebenfalls neue Debatten, die auch Aspekte der Frauen- und Geschlechterfrage einschlossen.¹¹ Umso überraschender ist es, sowohl in der Geschichtsforschung als auch in kulturwissenschaftlichen Studien kaum über umfassende, die Komplexität und Vielzahl zeitgenössischer Quellentexte, wechselseitiger Bezugnahmen und Rezeptionsbeziehungen aufarbeitende Darstellungen zu verfügen, die über generalisierende Einschätzungen hinausreichen, wenngleich hier in den letzten Jahren bemerkenswerte Fortschritte erzielt werden konnten.¹²

Das Interesse für Russland speiste sich aber nicht nur aus dieser spezifischen österreichischen politisch-ideologischen Konstellation mit strukturell verwandten Optionen und doch grundlegend anderen Entwicklungen 1918–19, sondern auch aus einem intensiven Konkurrenz- und Begegnungsverhältnis seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, das primär (macht-)politischer, aber auch kulturpolitischer Natur war. Schärfere Konturen nahm dieses Verhältnis an, seitdem die nationale Frage angesichts ihrer Radikalisierung in den slawischsprachigen Territorien der Donaumonarchie, verbunden mit den Balkankriegen von 1912, zu einer Überlebensfrage beziehungsweise einer zunehmend unlösbaren Frage sich zugespitzt hatte und seitdem zum Beispiel das plurislawisch-plurikulturelle Galizien zu einem Auffang- und Durchgangsraum für russisch-jüdische Flucht- und Emigrationsströme seit 1900 geworden war. Auch unter nichtslawischen Intellektuellen und Künstlern aus dem galizisch-polnischen, ungarischen

-
- 11 Stellvertretend sei nur verwiesen auf den Beitrag von F. Adler: *Was täte ein Lenin heute zur Rettung der russischen Revolution?* In: *Der Kampf*. H.1(1929), S. 57–60; ferner ders.: *Der Moskauer Prozeß und die Sozialistische Internationale*. In: ebd. H. 4(1931), S. 145–155. Zur Resonanz von Tretjakows *Brülle China*, 1930 im Wiener Schauspielhaus aufgeführt, sowie auf seinen Vortrag 1931 zum Thema *Das neue Dorf und der Schriftsteller in der Sowjetunion* vgl. die Berichte in der *AZ* vom 26.4.1930, S. 9 und 8.2.1931, S. 6–7 bzw. in der *Roten Fahne* vom 7.5.1930, S. 5 und vom 7.2.1931, S. 2. Ferner vgl. Therese Schlesinger: *Mann und Frau in der Sowjetrepublik*. In: *Der Kampf*, H. 12(1932) S. 518–23, ausgehend von der Besprechung des Buches von Fannina Halle: *Die Frau in Sowjetrußland*. Berlin-Wien: Zsolnay 1932.
 - 12 Vgl. Verena Moritz, Julia Köstenberger, Aleksandr Vatlin, Hannes Leidinger, Karin Moser: *Gegenwelten. Aspekte österreichisch-sowjetischer Beziehungen 1918–1938*. St. Pölten–Salzburg–Wien: Residenz 2013.

und deutschsprachigen Raum entwickelte sich eine besondere Aufmerksamkeit und Sensibilität, verbunden mit einer sprachlich vielgestaltigen Presse-Landschaft in Wien, Prag, Lemberg oder Czernowitz und einer kontinuierlichen Auseinandersetzung mit beziehungsweise Rezeption von russischen Themen in literarischen Texten, aber auch in anderen Künsten. Man denke hier nur an so unterschiedliche Autoren wie Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal oder Robert Musil mit ihren einschlägigen Tagebuchnotizen oder Kritiken, an Hermann Broch, Heimito von Doderer, Rudolf J. Kreutz, Robert Müller, Leo Perutz, Joseph Roth oder Stefan Zweig mit ihren essayistischen und narrativen Texten,¹³ ferner an Otto Heller, Leo Lania, Fritz Rosenfeld, Arthur Rundt beziehungsweise an Lili Körber mit filmisch interessanten Rezeptionszeugnissen oder authentischen Russland-Berichten. Bei aller Differenz vereint sie das Faktum, in verschiedenen Phasen ihrer schriftstellerischen Arbeit russische Themen unter mitunter erstaunlich „russophilen“ Perspektiven exploriert, kritisch rezipiert beziehungsweise dargelegt zu haben.

Man wird also die These formulieren dürfen, dass ein kulturwissenschaftlich unvoreingenommener Blick auf Österreich in der Zwischenkriegszeit um die vielfältigen Kulturtransfer- und Rezeptionsbeziehungen mit Russland nicht umhinkommen kann. Außerhalb des im engeren Sinn Politischen, aber auch nicht völlig ablösbar von ihm, sind daher nicht nur die bereits angesprochenen Interessenslagen bürgerlicher AutorInnen und KünstlerInnen zu sehen, sondern vor allem jene, die sich auf Verbindungen von revolutionärer Umgestaltung und revolutionär-avantgardistischer Kunst fokussierten, um zum Beispiel an Aspekten wie Funktionalismus, Rhythmus oder Maschinenkunst neue Wege

13 Vgl. den Russland-Abschnitt in: Hugo von Hofmannsthal: *Leben – Werk – Wirkung*. Hg. von Mathias Mayer u. Julian Werlik. Stuttgart: Metzler 2016, S. 110f. Zu Bahr und Müller vgl. Primus-Heinz Kucher: *Zwischen ‚West-östlichem Barock‘ und Dämonisierung/Asiatisierung des Ostens. Strategien literarischer Anverwandlung des fremden Ostens bei Hermann Bahr und Robert Müller*. In: Dagmar Lorenz/Ingrid Spörk (Hgg.): *Konzept Osteuropa. Der ‚Osten‘ als Konstrukt der Fremd- und Eigenbestimmung in deutschsprachigen Texten des 19. und 20. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 131–146. Zu Kreutz sei an dessen Band *Der vereitelte Weltuntergang* (1919) erinnert, der mehrere Russland- bzw. Sibirientexte enthält, zu Broch, wie bereits angeführt, auf seinen Essay *Konstitutionelle Diktatur als demokratisches Räte-system* (vgl. Anm. 5) sowie an vereinzelte Eintragungen in seinem *Teesdorfer Tagebuch für Ea von Allesch* (1920), hg. von Paul Michael Lützel, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995. Zur wechselseitigen Rezeption von Wiener und Russischer Moderne vgl. auch Gennady Vasilyev: *Wiener Moderne: Diskurse und Rezeption in Russland*. Berlin: Frank & Timme 2015, bes. Kap. 4, S. 359–402.

einer Verknüpfung von Kunst und Leben auszuloten. Man denke hier nur an die Methode der Sozial- und Bildstatistik von Otto Neurath, die unter anderen von Begegnungen mit El Lissitzky mitinspiert worden ist und auf diesen Eindruck gemacht haben muss, wie nachfolgende Kontakte und ein Besuch El Lissitzkys im Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum 1928 in Wien nahelegen.¹⁴

Mit El Lissitzky ist neben Marc Chagall, Kazimir Malevič (gem. offiz. Transliteration) und insbesondere Vladimir Tatlin einer der Hauptvertreter des russischen Konstruktivismus mit angesprochen. Dieser wurde in Wien erstmals im Zuge eines Lichtbildervortrags im November 1920 einem zwar kleinen, aber interessierten Kreis präsentiert und ab 1921 wiederholt in der von Lajos Kossuth herausgegebenen Zeitschrift *MA* der ungarischen Exil-Avantgarde in Österreich thematisiert.¹⁵ 1921 ist auch das Buch *Drei Monate in Sowjet-Russland* des aus Budapest gebürtigen Arthur Holitscher bei S. Fischer erschienen, das naturgemäß, vor allem mit Bezug auf monumentale Bau-Skulptur-Projekte Tatlins in St. Petersburg und Moskau, in Wiener Zeitungen rezipiert und kommentiert worden ist.¹⁶ Im selben Jahr hat auch Fritz Karpfen, vormaliger Miteigentümer des Genossenschaftsverlags und an mehreren expressionistisch-aktivistischen Zeitschriften-Unternehmungen (*Daimon*, *Aufschwung*, *Ver!* oder am *Verlag der Revolution*) beteiligt, sein Buch *Gegenwartskunst. Rußland* vorgelegt, womit zeitgleich zur Rezeption durch *MA* auch für österreichische, des Ungarischen nicht

14 Vgl. Sophie Lissitzky-Küppers: Lissitzky zu Besuch im Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum. In: Volker Thum (Hg.): Wien und der Wiener Kreis. Orte einer unvollendeten Moderne. Wien: Facultas 2003, S. 203; Angélique Groß: Die Bildpädagogik Otto Neuraths. Methodische Prinzipien der Darstellung von Wissen. Wien: Springer 2015, S. 110. Zur Rezeption Neuraths in der Sowjetunion vgl. Julia Köstenberger: Otto Neuraths „Wiener Methode“ im Dienste der sowjetischen Propaganda. In: Moritz, Gegenwelten, S. 275–283.

15 Den Vortrag hielt der TASS-Korrespondent Konstantin Umanskij, der 1920 das Buch *Neue Kunst in Rußland*, auf das vermutlich Bezug genommen wurde, veröffentlicht hatte; vgl. dazu die Buchanzeige in: Neues Wiener Tagblatt (1.2.1920), S. 17, bzw. Hermann Menkes: Die Kunst im bolschewistischen Rußland. In: Neues Wiener Journal (8.8.1920), S. 7. Die erste umfangreiche Vorstellung der russischen Konstruktivisten in *MA* erfolgte durch Béla Uitz: Jegyzetek. A MA OROSZ ESTÉLYÉHEZ. In: *MA*, H. 4/1921, S. 16. Erstaunlich früh gelangte das Konzept der Tatlin'schen Maschinenkunst auch in die Regionalpresse; vgl. dazu: N.N.: Der „Tatlinismus“. In: Salzburger Volksblatt (4.3.1920), S. 3.

16 Vgl. die Besprechung (mit Akzent auf Tatlin): N.N.: Ein Sowjetdenkmal in Petersburg. 300 Meter hoch. In: Neues Wiener Tagblatt (17.4.1920), S. 8.

mächtige Kunstinteressierte einige der neuesten russischen Beiträge aus dem Umfeld der kubo-futuristischen Abstraktion zugänglich wurden.

Karpfen widmete sich in seinem schmalen, aber kompakten Band insbesondere dem kubistischen Bildhauer, „Bahnbrecher“ und frühen Emigranten Alexander Archipenko, ferner Marc Chagall, „der größte Künstler der russischen und einer der hervorragendsten der Gegenwartskunst überhaupt“, der Bewegung des Suprematismus sowie dem Expressionisten Alexej Javlenskij, auch Mitglied der Redaktion des *Blauen Reiters*. Kunst wurde dabei grundsätzlich in die Zeit positioniert: „Die Kunst der Zeit ist Emporstreben, Sturm, Aufschrei, Empörung, Umsturz, Revolution.“¹⁷ Im Fall Malevič, die „logische Fortentwicklung Kandinskis ins Abstrakte“, zeigte sich Karpfen jedoch ratlos: „Hier stockt der Kritiker!“¹⁸ Die Schwierigkeit, Kunst und Revolution auf stringente Weise zusammenzubringen, hatte zur Folge, dass Karpfen seine Quelle am Beispiel von Aristarch W. Lentulow, eines in Vergessenheit geratenen Vertreters des Kubo-Futurismus, offenlegte. Es handelt sich um Konstantin Umanskijs *Neue Kunst in Rußland*, die 1920 bei Kiepenheuer erschienen war – und Karpfen zitierte ausgiebig daraus, auch um die Gruppe um Vladimir Tatlin besonders herauszuheben. Tatlin und durch ihn die sowjetische Maschinenkunst wurde breiteren Kreisen allerdings erst einige Jahre später, nämlich 1924 im Zuge der Internationalen Kunstausstellung der Gesellschaft zu Förderung moderner Kunst in den Räumen der Sezession beziehungsweise 1926 durch Fülöp-Millers breite Darstellung *Geist und Gesicht des Bolschewismus*, zugänglich gemacht. Die *Wiener Zeitung* widmete der erstgenannten Kunstausstellung ein fünfseitiges Feuilleton mit einer Standortbestimmung des Modernen insgesamt. In dieser mache sich „der Einfluß der Sowjetunion stark fühlbar“, insofern als er mit ideologischen Prämissen des Bolschewismus wie der Tendenz nach Substitution des Individuellen durch die „Typenform“ und Konzentration auf die Masse konvergiere.¹⁹ Kandinski, El Lissitzki, Archipenko und Tatlin bilden dabei zentrale Referenzen und firmieren somit für Konzepte wie gegenstandslose Malerei, Konstruktivismus und Maschinenkunst.

17 Vgl. Fritz Karpfen: *Gegenwartskunst. Russland*. Wien: Literaria 1921, S. 28f. bzw. S. 12. Ausgangspunkt dieser Publikation war seine Besprechung des Umanski-Bandes: *Die Kunst in Sowjetrußland*. In: *Der Abend* (9.10.1920), S. 3.

18 Ebd., S. 35.

19 Vgl. Hans Ankwicz-Kleehoven: *Kunstausstellungen*. In: *Wiener Zeitung* (18.10.1924), S. 1–5.



Originalausgabe F. Karpfen: Gegenwartskunst. Russland. Wien 1921.

Nicht minder komplexe Rezeptionsbeziehungen entwickelten sich in den Bereichen der Musik und des (Musik-)Theaters ebenfalls schon zu Beginn der 1920er Jahre mit Höhepunkten in ihrer zweiten Hälfte. Eine der führenden Musikzeitschriften im deutschsprachigen Raum, die *Musikblätter des Anbruch* der Wiener Universal-Edition, die zugleich zahlreiche russische Komponisten unter Vertrag

hatte, widmete der russisch-sowjetischen Musik gleich drei Schwerpunktheftes zwischen 1922 und 1931 und berichtete regelmäßig über den wechselseitigen Transfer in Form von Gastkonzerten und Besuchen. 1928 trat schließlich das Leningrader Opernstudio bei den Salzburger Festspielen auf, ein zunächst kulturpolitisch umstrittenes Projekt, schließlich aber ein erfolgreiches auf künstlerischer Ebene und von der Resonanz her selbst in der bürgerlichen Musikkritik.²⁰ Es darf daher nicht übermäßig wundern, dass die Filmmusik für eines der wichtigsten und die Filmästhetik nachhaltig prägenden Filmwerke der 1920er Jahre, jene für Sergej Ejzenštejn *Panzerkreuzer Potemkin* von Edmund Meisel komponiert wurde und somit von einem Künstler, der zwar vorwiegend für Erwin Piscator in Berlin arbeitete, aber aus Wien stammte.

Der Verweis auf Meisel und seine primäre Wirkungsstätte Berlin wirft die Frage auf, inwieweit es sich bei den meisten der angesprochenen Transfer- und Rezeptionsbeziehungen im Bereich von Kunst, Literatur und Musik nicht um Phänomene handelt, die im gesamtdeutschsprachigen, ja zentraleuropäischen Raum in ähnlicher Weise zu beobachten gewesen sind und insofern die spezifisch österreichisch-russische Konstellation nicht ausreichend beziehungsweise zwingend kenntlich macht. Dem ist entgegenzuhalten, dass in bisherigen Darstellungen die zahlreichen und profunden Beiträge österreichischer Provenienz sowie die spezifischen Diskurslagen auf politisch-kultureller Ebene tendenziell dem kulturellen Leben der Weimarer Republik einverleibt worden und als solche somit kaum mehr kenntlich geblieben sind. Im Besonderen gilt dies für den literarischen Transfer- und Rezeptionsdiskurs, der nahezu ausschließlich aus einer Berliner Optik präsentiert und diskutiert wird, als wären die arbeitsbedingten Berliner Lebensabschnitte von Joseph Roth, Leo Lania oder Arthur Holitscher allein schon ausreichend, deren österreichischen Hintergrund als *quantité négligeable* auszublenden.²¹ Selbstverständlich fungierten das ‚Russkij Berlin‘ der 1920er Jahre mit seinen Verlagen, Zeitungen, Politzirkeln und Kabaretts²² sowie

20 Vgl. Soma Morgenstern: Russen in Salzburg. In: Frankfurter Zeitung (23.7.1928), zit. nach ders.: Kritiken, Berichte, Tagebücher. Lüneburg: zu Klampen 2001, S. 199f.

21 So z.B. Simon Huber: Orientierungsfahrten. Sowjetunion und USA-Berichte der Weimarer Republik als Reflexionsmedium im Modernediskurs. Bielefeld: Aisthesis 2014, S. 17, wo von der „Orientierungsfunktion“ der behandelten Reisetexte, darunter auch Arthur Rundts *Ein Mensch wird umgebaut*, „für die Weimarer Republik“ die Rede ist. Vgl. auch: R. Seth C. Knox: Weimar Germany between Two Worlds. The American and Russian Travels of Kisch, Toller, Holitscher, Goldschmidt, and Rundt. New York u.a.: Peter Lang 2006 (= Studies on Themes and Motifs in Literature, Vol. 81).

22 Vgl. dazu die Beiträge in: Karl Schlögel (Hg.): Russische Emigration in Deutschland 1918 bis 1941. Leben im europäischen Bürgerkrieg. Berlin: Akademie Verlag 1995.

das Malik-Verlagsumfeld und der Bund Proletarisch Revolutionärer Schriftsteller (BPRS) als weit über den deutschen Raum hinausstrahlende Vermittlungsdrehscheiben, insbesondere innerhalb der linken Kultur- und Politikdiskurse. Der im Ansatz hegemoniale Anspruch sollte jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich auch im Österreich der Zwischenkriegszeit ein erstaunlich vitales Spektrum eigenständiger Rezeptionsschienen seit 1918/19 entwickelt hat, gestützt auch auf eine breite publizistische Begleitung. Erinnerung sei hier nur an die Anthologie *Rossija. Russlands Lyrik in Uebersetzungen und Nachdichtungen* (1920), die unter anderem Texte von Blok, Bunin, Gorodetzki und Sasonow brachte und einen Nachfolgebund *Revolutionslyrik* ankündigte.²³ Vor allem aber war hier der politisch-kulturelle Hintergrund für zum Teil sehr grundlegende Debatten (Rätesystem, Demokratie und proletarische Diktatur, Austromarxismus, proletarische Erziehung und Lebenskultur) aufgrund der tiefen Differenzen zum Kräfteverhältnis innerhalb der Linken in der Weimarer Republik ein völlig anderer. Dies alles gewährte der in sich vielfältig ausdifferenzierten Kulturpolitik des (sozialdemokratisch-austromarxistischen) „Roten Wien“ seit Anfang der 1920er Jahre trotz ungünstiger Rahmenbedingungen ganz andere Spielräume, aber auch, gestützt auf eine reale Machtbasis in Wien und in einigen anderen industriellen Zentren (Linz zum Beispiel), konkretere Gestaltungsmöglichkeiten als dies in Berlin oder anderswo in der Weimarer Republik denkbar gewesen wäre. Dass diese Gestaltungsmöglichkeiten nicht gleichzusetzen sind mit einem ausgeprägten, kontinuierlichen oder gar programmatischen Interesse an der Rezeption sowjetischer Kunst und Kultur, steht auf einem anderen Blatt. Vielmehr entwickelten sich fast gleichzeitig Formen der Abwehr wie der Rezeption und Adaption. Man denke nur an die programmatische Distanz zur Proletkult-Bewegung in den publizistischen Foren der SDAPÖ (*Arbeiter-Zeitung, Bildungsarbeit, Der Kampf, Kunst und Volk*) einerseits und die gleichzeitige Ausbildung proletarischer Sprechchor-Stücke oder die Wirkung der Kerschenezw-Schrift *Das schöpferische Theater* (1922) auf die jüngere sozialdemokratische Parteilinke und deren Projekte rund um die Zeitschrift *Politische Bühne* (siehe J. Doll) andererseits. Auch die Versuche der Popularisierung des russisch-sowjetischen Films, insbesondere durch Fritz Rosenfeld, sowie die Begegnung Leo Lanias mit der Filmästhetik von Dziga Vertov oder dem Bühnenwerk Tretjakows ist in diesem ambivalent-produktiven Horizont zu sehen. Das hier anskizzierte

23 Vgl. Karl Roellinghoff (Hg.): *Rossija. Wien-Prag-Leipzig*: Strache 1920; zit. nach: E. A. Rheinhardt (Hg.): *Die Botschaft. Neue Gedichte aus Österreich*. Wien-Prag-Leipzig: Strache 1920, S. 353–356.

Spektrum an Positionen, an Rezeptionsbeziehungen, aber auch an kritischen Abgrenzungen wird in den zwei Großabschnitten und fünf Sektionen der nachfolgenden Beiträge, die großteils im Rahmen einer Projekt-Tagung erstmals präsentiert worden sind, zur Diskussion gestellt.

Aspekte einer spezifisch österreichischen Russland-Rezeption werden in der ersten Sektion beleuchtet, die ein Aufriss von **Julia Köstenberger** einleitet: Basierend auf Akten staatlicher Behörden und der sowjetischen Auslandskulturorganisation VOKS skizziert Köstenberger österreichisch-sowjetische Kulturkontakte zwischen 1918 und 1930. Von der Gründung der Österreichischen Gesellschaft zur Förderung der geistigen und wirtschaftlichen Beziehungen mit der UdSSR (ÖG) 1925 über den „Höhepunkt 1928“ – das Jahr, in das die *Sowjetrussische Ausstellung* in Wien, ein Gastspiel des Leningrader Opernstudios bei den Salzburger Festspielen sowie Stefan Zweigs Reise zu den Tolstoj-Feierlichkeiten nach Moskau datieren –, bis zum Beginn der 1930er Jahre erstreckt sich der Rahmen, als vor dem Hintergrund der Stalin'schen Politik in der Ersten Republik die öffentliche Stimmung zuungunsten der UdSSR kippte. Nach dem Zerfall der ÖG kamen die österreichisch-sowjetischen Kulturkontakte seit 1933 denn auch fast vollständig zum Erliegen. „Russlandbilder“ nehmen die nachfolgenden Beiträge in den Blick: **Alexander Belobratow** diskutiert anhand von Publikationen beziehungsweise Reaktionen von Robert Müller, Joseph Roth und Heimito von Doderer – als drei repräsentative Beispiele für eine „neue Russophilie“ um 1920 – Facetten der kulturellen Rezeption, des kulturellen wie politischen Transfers. Im Fall von Doderer spricht Belobratow der Russland-Erfahrung – der Autor kehrte erst im Sommer 1920 aus sibirischer Kriegsgefangenschaft zurück – eine „initiale Bedeutung für sein Schreiben und seine Poetik“ zu. Frühe emphatische Bekenntnisse zu Russland haben „nachhaltige und vielfältige Spuren in seinem späteren Werk hinterlassen“: Aktuelle Ereignisse wie die Revolution oder der Bürgerkrieg blieben in journalistischen Beiträgen Anfang der 1920er Jahre aus der Betrachtung Russlands zwar weitgehend ausgeklammert, nicht aber in dem auf Erfahrungen der Kriegsgefangenschaft zurückgreifenden ersten Roman *Das Geheimnis des Reichs* von 1930.

Primus-Heinz Kucher nimmt mit Ernst Weiß, Robert Musil, Leo Lania und Arthur Rundt Exponenten aus maßgebenden künstlerischen Feldern der Zwischenkriegszeit (expressionistisches Theater, feuilletonistische Kritik, Film und Reisebericht) in den Blick, die ungeachtet divergierender Positionierungen im Einzelnen „ein grundlegendes Interesse an den Wandlungsprozessen in Sowjet-Russland“ sowie „ein weitgehend vorurteilsfreies“, tendenziell sachliches Visavis zu kulturellen Impulsen aus Russland eint. Mit Lania erinnert Kucher an einen aus dem literaturwissenschaftlichen Blickfeld geratenen Protagonisten des

Literatur- und Kulturbetriebs, dessen Werk von Aufmerksamkeit für Debatten innerhalb der sowjetischen Kulturpolitik zeugt. Für den Montagefilm *Im Schatten der Maschine* von 1928 griffen Albrecht Blum und Lania auf Material von Dziga Vertov zurück. *Im Schatten der Maschine* als ein Beispiel für eine an der russischen Avantgarde orientierte Montagefilmkunst hat zeitgenössisch immerhin auch Ernst Fischer als wegweisend für die proletarische Filmkunst gewürdigt.

Die Oktoberrevolution und die Anfänge der Sowjetunion in der Wahrnehmung Ernst Fischers werden von **Jürgen Egyptien** beleuchtet, der dessen am journalistischen Werk offenkundiges Interesse für die Umwälzungen in der russischen Gesellschaft in Beziehung zu einer zwischen 1923 und 1933 eklatanten Neu-Justierung ästhetischer (Wert-)Maßstäbe hin zu Operativität und Sachlichkeit (Literatur als „Beitrag zum Klassenkampf“) nachskizziert. Egyptien präsentiert den Fall Fischer als beispielhaftes „*sacrificium intellectus* [...]“, das die geistige Disposition für Fischers Weg in den Stalinismus offenlegt – und meint damit die allmähliche „Verabsolutierung des Politischen im Zeichen des sowjetischen Fünfjahresplans“, aus deren Perspektive „alle Kunst, die keine operative Funktion erfüllt, dem Generalverdacht der Ablenkung vom Klassenkampf [verfällt]“, als Verabsolutierung der unter anderen in Auseinandersetzung mit Sergej Tretjakow gewonnenen „proletarisch-revolutionären Funktionsbestimmung von Literatur“. Mit dem Essay „Der Geist des Amerikanertums“ von 1928 widmet sich Egyptien einem Fischer'schen Programmtext, der auch Gegenstand in dem Beitrag von **Rebecca Unterberger** über die für die Zwischenkriegszeit auffallende diskursive Engführung der beiden ‚Neuwelten‘ USA und Russland – nicht nur im Sektor Reiseschreibung, wie etwa anhand des kapitalismuskritischen Russland-Reiseberichts Julius Haydus oder Theodore Dreisers insbesondere für das bürgerliche Lager überraschend sozialismusaffinen Russland-Reisefeuilletons gezeigt wird, sondern auch bei literaturkritischen Diskussionen unter dem Stern der Neuen Sachlichkeit. Ann Tizia Leitich zum Beispiel, eine Gallionsfigur für anti-sozialistische, anti-sozialdemokratische Ressentiments, transparente bürgerliche philo-amerikanistische Positionierungen, nahm in ihrem Roman *Ein Leben ist nicht genug* gleichfalls die USA und die Sowjetunion in den Blick: Leitichs Protagonistin ist der Durchbruch als ‚rasende Reporterin‘ mit dem Reportageroman *Als Arbeiterin durch das bolschewistische Rußland* gelungen, was an die Vita der in Moskau als Tochter eines österreichischen Kaufmannes geborenen Lili Körber (1897–1982) erinnert. Deren „Tagebuch-Roman“ *Eine Frau erlebt den roten Alltag* widmet sich **Walter Fähnders** am Eingang der Sektion **Russland-Reisen**. Für ihren Romanerstling griff Körber, Mitglied des Bundes Proletarisch Revolutionärer Schriftsteller (BPRS), auf ihre Erfahrungen als

Arbeiterin in den Leningrader Putilow-Traktoren-Werken während eines Russland-Aufenthalts 1930/31 zurück. Körbers Reportage-Roman wird zum einen als Beitrag zu dem zwischenkriegszeitlich boomenden Sektor Russlandreisebericht – Fähnders verweist unter anderem auf den Putilow-Bericht des österreichischen Metallarbeiters Leo Weiden – diskutiert und dessen Einschätzung als ‚Männerdomäne‘ durch Reiseschreibungen von Anni Geiger-Gog, Berta Lask, Frida Rubiner, Helene Stöcker, Martha Ruben-Wolf, Ilse Langner, Helene von Watter oder Elisabeth Thommen relativiert. Zum anderen fokussiert Fähnders Körbers ‚Glaubwürdigkeit‘ generierende und damit die Rezeption steuernde erzähltechnische Strategien, etwa „die dokumentarische, trotz aller Kritik an der Neuen Sachlichkeit doch bewährte Methode des Abdruckes von historischen, außertextlich verbürgten und empirisch überprüfbaren Dokumenten“. Reise-Reportagen aus Russland, deren Konjunktur den Informationshunger in Sachen Sowjetunion widerspiegelt, nehmen zudem die beiden nachfolgenden Beiträge von **Ievgeniia Voloshchuk** und **Katja Plachov** in den Blick: Gegenstand bei Voloshchuk ist Joseph Roths zuerst 1926 in der *Frankfurter Zeitung* erschienene Reportagenreihe „Reise in Rußland“ als „eines der prägnantesten Porträts des jungen Sowjetrußland“, in dem sich ‚der Rote Joseph‘ trotz seiner Sozialismus-Affinität „jenseits der ideologischen Links-Rechts-Front“ positioniert habe – bemüht, „die Differenzen und sich auftuenden Klüfte zwischen der sowjetischen Realität und den Mythen der bolschewistischen Propaganda“ zu dokumentieren. Roths „Paradigma der Entlarvung [...], das sowohl die persönliche Enttäuschung über das bolschewistische Projekt als auch eine generelle Entzauberung der sowjetischen Wirklichkeit und Ideologie umfasste“, konzentriert sich auf kulturellen Verfall, technisch-pragmatische Modernität und kommunistischen Drill als „Kern des nachrevolutionären Sowjetrußland“. In das Jahr von Roths Russland-Reportagen datiert auch die Publikation von René Fülöp-Millers kompendiöser Monografie *Geist und Gesicht des Bolschewismus. Darstellung und Kritik des kulturellen Lebens in Sowjet-Rußland*, der, wie Katja Plachov zeigt, gleichfalls Reisen in die Sowjetunion (1922 und 1924) vorangegangen waren. Das im Wiener Amalthea Verlag erschienene, mit zahlreichen Fotografien und farbigen Illustrationen ausgestattete Werk wurde nicht nur in der Zwischenkriegszeit breit rezipiert, sondern stellte bis in die Zeit des Kalten Kriegs perpetuierte Deutungslinien bereit – ein Erfolg, der sich mit dem „scheinbar gegensätzliche[n], in der Anlage jedoch einander ergänzende[n] Informations- und Deutungsangebot“ erklären lässt, mit dem sich sowohl eine politisch konservative als auch eine (mehr) kunstinteressierte, avantgardistisch orientierte Leserschaft identifizieren habe können: Obgleich Tatlins Maschinenkunst mit Blick auf die westliche Baukunst als ‚defizitär‘ dargestellt wurde, war es Verdienst

Fülöp-Millers, für zeitgenössische sowjetische Kunsterscheinungen, insbesondere das Theater, zum Teil innovative Informationen bereitzustellen. Fülöp-Miller zeichnete denn auch für die 1928 gleichfalls bei Amalthea erschienene Monografie *Das russische Theater. Sein Wesen und seine Geschichte mit besonderer Berücksichtigung der Revolutionsperiode* mitverantwortlich – nebst Joseph Gregor, an dessen Beispiel **Kurt Ifkovits** in seinem die Sektion **Theater und Musik** eröffnenden Beitrag grundlegende Aspekte der Rezeptionsbeziehungen und des Interesses auch bürgerlicher Intellektueller und Institutionen an der sowjetischen Theatermoderne offenlegt. Gregor, der bereits durch seine biografische Situation (kultureller Pendler zwischen Czernowitz und Wien, Interesse für performative Künste) eine gewisse Prädisposition für seine spätere Arbeit in der Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek einbrachte, darf als Schlüsselfigur für das Verständnis und die Formen des Zugangs zur russisch-sowjetischen Theatermoderne angesehen werden. Ifkovits arbeitet heraus, wie intensiv sich Gregor seit 1923–24 mit den aktuellen Entwicklungen auseinandersetzt, deren erstes Resultat die von ihm kuratierte Parallelausstellung zur Internationalen Ausstellung neuer Theatertechnik (1924) in der Albertina war. Im Unterschied zu anderen, stärker eurozentrisch geprägten Darstellungen gründen sich Gregors mitunter eigenwillig anmutenden Überlegungen auf ein tieferes Verständnis der russischen Kunst- und Kulturentwicklung. Dies erlaubt ihm die Theaterentwicklung nicht allein aus der Perspektive des Gegensatzes von vor- und nachrevolutionären Rahmenbedingungen, sondern diese als fast natürliche Überführung symbolistischer Ansätze in eine revolutionskompatible, konzentriert elementare Formensprache zu begreifen, zum Beispiel in Stanislavskijs angewandten Symbolismus, in das ›entfesselte Theater‹ Tairovs sowie in das ›dynamische‹ beziehungsweise ›biomechanische‹ Mejerhold's. Gregor dient Ifkovits aber auch als Modellfall für die kontrastierende und komparative Parallelisierung des Russland-Diskurses mit dem des zeitgenössischen Amerika und für die Schwierigkeiten, die sich im Zuge der innenpolitischen Polarisierung in Österreich seit 1927 auf der Ebene offizieller Kontakte, zum Beispiel im Zuge von Ausstellungsprojekten, einstellten. Neben den prominenten Exponenten der russisch-sowjetischen Theatermoderne beziehungsweise -avantgarde existierte auch die in den 1920er Jahren europaweit rezipierte Kleinkunst-Szene. Ihr widmet sich **Barbara Lesák**, wobei sie zunächst an das Moskauer Künstlertheater und Stanislavskij anknüpft, ferner an die Tanz- und Ballett-Tradition der Ballets Russes sowie an vorwiegend im Pariser Exil wirkende Künstler wie zum Beispiel Natalija Gončarova. Die Wiener Tournées des Moskauer Künstlertheaters zählten ungeachtet ihrer wechselnden Zusammensetzungen zu *den* Theaterereignissen in den frühen 1920er Jahren schlechthin, also lange bevor ein offizieller

Kulturaustausch in Gang kam. Ergänzend und kontrastierend zu den Moskauer präsentiert Lesáks Beitrag die beiden Gastauftritte Tairovs, die 1925 respektive 1930 nicht nur radikalen Theater-Konstruktivismus mit neuer Körpersprache boten, sondern auch am Beispiel von Operetten-Vorlagen und Pantomimen neue, revolutionäre Theaterästhetik umsetzten – eine Theaterästhetik, die auch vom Moskauer jiddisch-hebräischen Ensemble Habima wie dem Staatlichen Jüdischen Kammertheater geteilt wurde. Letztere gastierten 1926 und 1928 in Wien und brachten jiddische Legenden wie den *Dybuk*, aber auch Beer-Hofmanns *Jáakobs Traum* mit großem Erfolg und in zum Teil eigenwillig-exzentrischen Inszenierungen zur Aufführung. Dieses Interesse bildete auch den Nährboden für Kabarett und Kleinkunst, das von zahlreichen Ensembles bedient wurde, darunter dem 1917 in Moskau gegründeten Der Blaue Vogel als bekanntestes. Wurde dabei zwar das Credo der Abstraktion oft ins Dekorativ-Folkloristische gewendet, so zielte es zugleich auf eine spezifische Synthese von Bühnenbild, Bewegung und gestischer Sprache, was unter den kommerziellen Zwängen und durch die Nachahme-Ensembles nur selten gelingen konnte. Diesem beachtlichen, vorwiegend im bürgerlichen Kontext angesiedelten Rezeptionsinteresse stand die ambivalent distanzierte Haltung der sozialdemokratischen Theaterpolitik gegenüber, die **Jürgen Doll** mit Schwerpunkt auf die (mangelnde) Rezeption beziehungsweise eigenständige Entwicklung eines dem Proletkult vergleichbaren Agitations- und Massentheaters nachzeichnet. Erst ab 1927, als paradoxerweise in der Sowjetunion das Agitationstheater Die Blaue Bluse seiner Auflösung entgegen ging, rezipierte die junge Parteilinke um Ernst Fischer, Robert Ehrenzweig und Hans Zeisel zunächst die Programmschrift von Kerschenezew sowie die Beschreibungen des Mejerhold-Theaters bei Fülöp-Miller, um daraus sowie aus eigenen proletarischen Festspiel-Erfahrungen neue Zugänge zu einem proletarischen Theater beziehungsweise politischen Kabarett auszuloten und umzusetzen. Ein erstes spektakuläres Massenfestspiel kam dabei im Juni 1928 in Linz als „revolutionäre Sonnwendfeier“ zur Aufführung, gefolgt von einer multimedialen Bilderfolge anlässlich des 10. Jahrestages der Republikgründung. Die sehr erfolgreiche Aufführung von Sergej M. Tret'ákovs *Brülle China*, für Fritz Rosenfeld ein „Sieg des revolutionären Theaters“, bereitete vermutlich das Terrain für die Massen-Sprechchor-Festspiel-Inszenierung anlässlich der in Wien im Juli 1931 abgehaltenen Arbeiter-Olympiade auf, ferner für den Festzug der Gemeinde Wien im Jahr 1932 und das Agitprop-Theater der Roten Spieler bis 1933.

Den Musikeil decken die Beiträge von **Marco Hoffmann** und **Olesya Bobrik** ab, einmal in Form des Fallbeispiels des (familiengeschichtlich aus der Ukraine kommenden) Komponisten Max Brand, einmal in Form eines Übersichtsbeitrages

zu Rezeptionsbeziehungen auf institutioneller Ebene. Brands bekanntestes Werk, *Maschinist Hopkins* (1929), wird von Hoffmann daraufhin befragt, inwieweit dessen futuristische Signatur trotz ihres Settings in einem amerikanischen proletarischen Ambiente nicht auch Züge der sowjetischen Musik-Maschinen-Avantgarde wie zum Beispiel Mosolovs Orchestersatz *Zavod* trage. Hoffmann zeichnet Aspekte dieser naheliegenden Verwandtschaft sowohl im Bereich des Musikalischen, etwa in den unterschiedlichen, aber strukturell verwandten Synthesen aus ‚Maschinenmusik‘ und symphonisch-musiktheatralischen Elementen mit Anbindungen unter anderem an Richard Strauss und Ernst Kreneks *Jonny spielt auf* nach, als auch solche auf ideologisch-konzeptueller Ebene. Im Kontext von Arbeit im Kollektiv zeichnet sich eine neue Vitalitätsvision des Proletariats im Einklang mit „dampfenden Maschinen“ und einem darauf aufbauenden, messianisch wirkenden Konzept ab. Letzteres lässt neben Mosolov auch Anklänge an Aleksej Gastev erkennen, (kubo-)futuristischer Lyriker und Begründer des Zentralinstituts für Arbeit (1920). Dennoch plädiert Hoffmann in seinem Fazit dafür, Brand trotz Sowjet-Sympathien in der konkreten musikalischen Ausgestaltung in eine Vielzahl zeitgenössischer Modernen/Avantgarden (vom Futurismus über Suprematismus, Jazz- und Maschinenmoderne mit Rezeptionsspuren hin zu George Antheils *Ballét mécanique*) zu platzieren und ihn als einen komplexen Fall für zeitgenössischen „kompositorischen Kulturtransfer“ anzusehen. Olesya Bobrik wiederum legt einen Überblick über die Beziehungen zwischen der (Wiener) Universal Edition (UE) als führende Musik-Vertriebsinstitution im deutschsprachigen Raum und den offiziellen sowjetrussischen Partnereinrichtungen vor. Bereits Mitte der 1920er Jahre wies die ‚Russische Abteilung‘ des UE-Katalogs über 400 russisch-sowjetische Kompositionen und etwa 110 Namen von Komponisten auf, darunter allein 60 von Sergej Rachmaninov und 53 von Sergej Prokof'ev, bald aber auch solche von Nikolaj Mjaskovskij, Samuil Feinberg, Nikolaj Roslavec oder Leonid Polovinkin, die in der Moskauer Gesellschaft für zeitgenössische Musik (ASM) führende Positionen einnahmen. Dass die Zusammenarbeit von beiden Seiten her gesehen nicht immer ohne Friktionen verlief – Friktionen, die 1932 zur Aufkündigung dieser Kooperation führten – beziehungsweise von unterschiedlichen Erwartungs- und Vertrauenshaltungen bestimmt war, wird an Korrespondenzen und anderen Dokumenten dargelegt ebenso wie an Details der Distributionspraxis oder der (Urheber-)Rechtslagen.

Die Sektion **Architektur, Bildende Kunst und Film** wird durch **Michael Omasta** und **Brigitte Mayr** mit einem Beitrag zu Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin*, dem Begründer des Genres des Revolutionsfilms und aufgrund seiner konsequent durchgehaltenen, akzentuierten Montagetechnik unbestrittener Meilenstein der Filmgeschichte, eröffnet. Nach Zensuraufgaben konnte der Film

in der um vierzig Meter gekürzten deutschen Fassung von 1926 seinen europäischen Siegeszug, nochmals leicht gekürzt auch in Wien, antreten. Anteil an diesem Erfolg hatte auch die Filmmusik von Edmund Meisel sowohl und insbesondere für die Stummfilmfassung von 1925 als auch für jene des Tonfilms 1930. Omasta/Mayr arbeiten minutiös die Vorzüge dieser zum Rhythmus der Montage passenden Musik heraus, aber auch die Probleme, die sich im Zuge der Zensurschnitte und daraus resultierender Verzerrungen ergeben haben sowie die Synchronisierungsprobleme beim „tönenden Potemkin“. Haben letztere auch die Beziehung zwischen Eisenstein und Meisel bis hin zum Zerwürfnis belastet, so gelang es damit immerhin, den Film 1930 wieder ins Gespräch zu bringen und trotz divergierender Kritikermeinungen letztlich als Kunstwerk durchzusetzen, mit einer „Steigerung der revolutionären Wirkung“ für F. Rosenfeld, aber auch (verhaltener) Anerkennung durch bürgerliche (Film-)Kritiker. Ausgehend von einer kritischen Kommentierung hartnäckig tradierter und vielfach im Rückblick konstruierter Bilder von Isolation und Rückständigkeit des Kunstbetriebs der 1920er Jahre, welche die existierenden ‚Kristallisationszentren‘ der Moderne und der Avantgarde (Hagenbund-Kreis, Kontakte zu tschechischen Kubisten, Hans und Erica Tietze) oft nicht zur Kenntnis genommen haben, zeichnet **Evelyne Polt-Heinzl** am Beispiel von O. R. Schatz nach, welches Potential dieser erst in den 1990er Jahren wiederentdeckte Maler und Grafiker in die zeitgenössischen Debatten im Umfeld von Neuer Sachlichkeit, expressionistischer Dynamisierung, menschenleerer Industrieszenarien und sozialkritischer Kommentierung einzubringen vermochte. Dabei treten auch beeindruckende Dysfunktionalitäten in den Blick, die im Sinn einer kritischen Rezeption des Proletkult-Ansatzes die Übermächtigkeit und das Oppressive des Maschinentechnischen den keineswegs heroisiert dargestellten Arbeitern ebenso deutlich machen wie die Perspektivlosigkeit von Arbeitslosen vor dem Hintergrund imposanter, bedrückend anonymisierter Häuserschluchten oder deprimierender Warteräume. Das spezifisch Österreichische dieser Proletkult-Rezeption, aber auch das gebrochene Moderne der Großstadtzeichnung wird an diesen Beispielen als konvergierende Bewegung gut sichtbar. Vor dem Hintergrund des Faktums, dass die österreichische Architektur – bereits zeitgenössisch – „in Bezug auf ihre Wahrnehmung eine weitaus marginalere Position ein[nahm] als noch vor dem Zerfall der Habsburgermonarchie“, skizziert **Vera Faber** eine „relativ enge Vernetzung“ der österreichischen Szene in die Weimarer Republik und in die USA. Dagegen lassen sich für Russland „kaum nennenswerte Verbindungen“ rekonstruieren: Richard Neutra, seit 1923 in den USA ansässig, wurde zwar „umfassend“ in der Sowjetunion rezipiert, jedoch als Vertreter des amerikanischen Bauens. Konzeptionelle Übereinstimmungen zwischen dem

progressiven österreichischen Werkbund und konstruktivistischen beziehungsweise funktionalistischen Architekturströmungen sind nicht von der Hand zu weisen, nichtsdestotrotz stand Josef Frank als ein zentraler Vertreter des Werkbunds dem russischen Konstruktivismus reserviert gegenüber. Faber kann aber für Margarethe Schütte-Lihotzky, neben Ernst May wohl das prominenteste Mitglied der Architektenvereinigung *Das Neue Frankfurt*, ihr Wiener ‚Substrat‘ in Erinnerung rufen: In ihren Anfängen als Architektin ist Schütte-Lihotzky ja mit der Planung von Arbeiterwohnungen in Wien befasst gewesen und habe damit „gewissermaßen das Konzept der ‚Wohnung für das Existenzminimum‘“ vorhergesehen – obschon ihr epochemachendes Konzept unter dem Namen „Frankfurter Küche“ bekannt geworden ist.

Die Sektion **Literatur** wird von **Veronika Hofeneder** eröffnet, die sich den Russland-Diskursen in der in Wien erschienenen, als kommunistischer Propagandaschrift konzipierten Zeitschrift *Sowjet* (1919–22) widmet. Obgleich das Hauptgewicht auf politischer Berichterstattung lag, fanden sich in den ersten Nummern auch Gedichte, Erzählungen und Kritiken zu Theateraufführungen von Werken russischer Autoren – und nicht zuletzt „Konzepte der Gesellschafts-erneuerung mithilfe von Kunst und Literatur“, etwa die Programmschrift „Zur moralischen Bilanz der Bourgeoisie“ von Gina Kaus. In der Erzählung *Der Altar*, als der „erste bolschewikische Roman“ angekündigt, stehe Kaus dann aber den in früheren Essays offenbaren „radikalen Positionen“ („bedingungslose Revolution mit der anschließenden Diktatur des Proletariats“) reservierter gegenüber. *Der Altar* gilt Hofeneder als „Höhepunkt und ein vorläufiges Ende“ der Tendenz, die anfänglich radikale Programmatik des *Sowjet* mittels literarischer Texte vorsichtig zu unterwandern. Dem seit 1919 erscheinenden, dem Titel nach an der gleichnamigen Tageszeitung der Kommunistischen Partei Deutschlands orientierten Zentralorgan der KPÖ *Die Rote Fahne*, widmen sich **Stefan Simonek** und **Martin Erian**. Die „Hypothese, dass sich auf den Seiten des Blattes eine breitere, durch die grundlegende historischen Veränderungen zusätzlich noch befeuerte Berichterstattung zur politisch links orientierten Kunst der russischen Avantgarde finden könnte“, kann Simonek falsifizieren: „Was die kulturpolitische Linie der Zeitung wesentlich prägte, war vielmehr eine weitgehende Hörigkeit in Richtung Moskau“. Um der Präsenz russischer Literatur in der *Roten Fahne* nachzuspüren, orientiert Simonek sich an der Berichterstattung im Umfeld der Todesdaten von den „im Kontext von Moderne und Avantgarde zentralen Dichter[n]“ Aleksandr Blok (1921), Sergej Esenin (1925) und Vladimir Majakovskij (1930). Anhand derer Lebens- und Kunst-Texte lassen sich zudem Entwicklungsphasen des kulturellen Lebens im ersten Dezennium der Sowjetunion – „vom Kriegskommunismus über die Zeit der NEP [...] bis hin

zur sukzessiven Monopolisierung und Reglementierung des kulturellen Lebens am Ende des Jahrzehnts“ – zur Darstellung bringen. Einen panoramatischen Überblick über „Annäherungen an das sowjetische Leben“ im Feuilleton der *Roten Fahne* präsentiert Erian: Für Sowjetnarrative von VertreterInnen der proletarisch-revolutionären Literatur werden Beiträge von Körber und Hans Maier neben Reiseberichten unter anderen von Frida Rubiner und Otto Heller, aber auch reisenden ‚Proletariern‘ (Arbeiterdelegationen zum Beispiel) analysiert. Heller etwa als „produktivster Berichterstatter aus der Sowjetunion“, 1926 von Wien nach Berlin übersiedelt, reiste im Sommer 1929 in seiner Funktion als Redakteur der Tageszeitung *Welt am Abend* nach Russland; Resultat waren mehrere Reiseberichte wie etwa *Sibirien. Ein anderes Amerika*. In dem Vorwort dazu beteuerte Heller seinen Glauben an die proletarische Weltrevolution und deklarierte Sibirien zum „Feuerkessel [...] des Werdens einer neuen Welt“, in der auf einer neuerlichen Reise basierenden Schrift *Der Untergang des Judentums* (1931) dann zum „heute noch fast menschenleere[n] Zukunftsland der Juden der Sowjetunion“. Einer inzwischen nahezu vergessenen, zeitgenössisch vor allem von einer tendenziell (katholisch-)konservativen Leserschaft nachgefragten Autorin ist der Beitrag von **Natalia Blum-Barth** gewidmet: der aus der post-revolutionären Sowjetunion gemeinsam mit ihrem österreichischen Ehemann Arnulf von Hoyer emigrierten Alja Rachmanowa. Spätestens mit der Veröffentlichung von *Milchfrau von Ottakring. Tagebuch einer russischen Frau* von 1932 als drittem Teil einer Trilogie war Rachmanowa zu einer Erfolgsautorin avanciert, für deren Werke zeitgenössisch mit Hinweis auf deren Authentizität geworben wurde. Blum-Barth beleuchtet für Rachmanowas Schaffen einen „komplizierte[n] Fall kollektiver Autorschaft“ (von Rachmanowa, v. Hoyer und dem Verlagslektorat) ebenso wie dessen strikt anti-sowjetische, anti-bolschewistische Stoßrichtung (gegen den „Roten Terror“). Dies wird unter anderem mit kruden Gewalt-Exzessen im post-revolutionären Russland gemäß der Darstellung in *Studenten, Liebe, Tscheka und Tod*, dem ersten Band der Trilogie, veranschaulicht und mit der sowjetischen Idee beziehungsweise Ideologie des bei Blum-Barth auch unter der Prämisse von gender-Entwürfen diskutierten „Neuen Menschen“ kontrastiert und kontextualisiert.

Abschließend skizziert **Ester Saletta** eine – kontinuierliche – Auseinandersetzung im Wiener Kulturleben mit der russischen Geschichte und Kultur anhand von Katharina der Großen gewidmeten Werken beziehungsweise (kritischen) Reaktionen auf ebendiese. Neben G. B. Shaws dramatischer Skizze *Great Catherine*, Albert Savoires Komödie *Die kleine Katharina*, Gina Kaus’ Roman-Biografie *Katharina die Große* und Anatolij Mariengofs Roman *Ekaterina* gelangen so auch zwei Filmproduktionen ins Blickfeld: *The Scarlet Empress* unter der Regie

von Josef von Sternberg mit Marlene Dietrich in der Hauptrolle und *The Rise of Catherin the Great* von Paul Czinner, der in seiner Verfilmung einen „Geschlechterkampf“ zwischen Katharina und ihrem Gatten Peter III. präsentierte und dabei „die skurril inszenierte Männlichkeit Peters III. durch seine ostentativ frauenfeindliche Haltung als eine lächerliche Attitüde“ zur Schau stellte. Durch dergestalt thematisierte Gender-Dimensionen kristallisiert sich in der vordergründig durch machtstrategische Schachzüge oder aber Skurrilitäten besetzten Katharina-Figur auch „eine noch auszulotende Vielseitigkeit und Modernität“.

**1. „... alles Bedeutsame kommt aus Berlin
oder Moskau“?**

**a. Aspekte einer spezifisch österreichischen
Russland-Rezeption**

Julia Köstenberger

Höhepunkte der österreichisch-sowjetischen Kulturkontakte 1918–1938

Abstract: Based on documents of the official soviet agency VOKS and its Austrian partners, the following contribution focuses on Austrian-Soviet cultural contacts between 1918 and 1930. It emphasizes the activities of the year 1928 with highlights such as the *Sowjetische Ausstellung* (“Soviet exhibition”) at Vienna, the guest performances of the Leningrad Opera Studio at Salzburg, and Stefan Zweig’s travel to Russia on occasion of the Tolstoi celebrations at Moscow.

Die Geschichte der kulturellen Beziehungen zwischen Österreich und der UdSSR in der Zwischenkriegszeit ist erst in den letzten Jahren Gegenstand systematischer und intensiver Forschungsarbeiten geworden.¹ Ausgehend von den Akten der zuständigen staatlichen Behörden und der sowjetischen Auslandskulturorganisation VOKS (Gesellschaft für kulturelle Verbindung der UdSSR mit dem Ausland)² konnte ein Überblick über die Rahmenbedingungen, Handlungsträger und Höhepunkte der (offiziell fassbaren) österreichisch-sowjetischen Kulturbeziehungen gewonnen werden. Die wichtigsten Resultate stellt der vorliegende Beitrag in einer chronologischen Darstellung vor: 1. Überwindung der

-
- 1 Vgl. Julia Köstenberger: Österreichisch-sowjetische Kulturkontakte im Überblick. In: Verena Moritz, dies., Aleksandr Vatlin, Hannes Leidinger, Karin Moser (Hgg.): *Gegenwelten. Aspekte der österreichisch-sowjetischen Beziehungen 1918–1938*. St. Pölten-Salzburg-Wien: Residenz Verlag 2013, S. 231–250; dies.: „Bolschewikeneinbruch in die Salzburger Festspiele“ – das Leningrader Opernstudio in der Mozartstadt 1928. In: ebd., S. 251–260; dies.: „Ich bin glücklich alles gesehen zu haben ...“ – Stefan Zweig bei den Tolstoj-Feierlichkeiten in der UdSSR 1928. In: ebd., S. 261–275; dies.: Otto Neurath und die Sowjetunion. In: Linda Erker u.a. (Hgg.): *Update! Perspektiven der Zeitgeschichte. Zeitgeschichtstage 2010*. Innsbruck–Wien–Bozen: Studien Verlag 2012, S. 101–107.
 - 2 Als Basis dienen vor allem die Bestände im Staatsarchiv der Russischen Föderation [GARF]: R-5283 (VOKS), im Archiv für Außenpolitik der Russischen Föderation [AVP RF]: Fond 066 (Referat für Österreich) und im Österreichischen Staatsarchiv [ÖStA]: Österreichische Gesandtschaft in Moskau sowie Neues Politisches Archiv des Bundeskanzleramtes/Außenamt.

Isolation (1918–1924); 2. Hochblüte (1925–1929); 3. Höhepunkt 1928; 4. Krise (1930–1932); 5. Zusammenbruch (1933–1938).

1 Überwindung der Isolation (1918–1924)

Intervention und Bürgerkrieg in Sowjetrußland bedeuteten für den politisch isolierten kommunistischen Staat den faktischen Abbruch der kulturellen und wissenschaftlichen Beziehungen mit der Außenwelt bis 1921.³ Für die Etablierung von neuen Kontakten abseits der Politik spielte die Hilfskampagne zur Bekämpfung der Hungersnot in Sowjetrußland 1921/22 eine große Rolle.⁴

Der Hilfsappell des Schriftstellers Maksim Gor'kij an die Weltgemeinschaft von Mitte Juli 1921⁵ stieß im krisengeschüttelten Österreich auf wenig Widerhall – vor allem aufgrund politischer Vorbehalte; in den ersten Monaten sammelten nur die Arbeiterparteien KPÖ und SDAPÖ Spenden für die „Rußlandhilfe“.⁶ In diesem Zusammenhang organisierte die KPÖ im August 1921 die erste Ausstellung zur russischen Plakatkunst in Wien,⁷ beteiligte sich an Kampagnen des Auslandskomitees zur Organisierung der Arbeiterhilfe für die Hungernden in Rußland in Berlin⁸ und gab Broschüren heraus, in denen die Not in Sowjetrußland und gleichzeitig der Aufbau des neuen politischen Systems (und die Schwierigkeiten dabei) beschrieben wurden.⁹ Erst nach dem erschütternden Bericht Fridtjof Nansens im Völkerbund während der ersten Sitzung des Internationalen Hilfsausschusses für Rußland Ende Jänner 1922 und der

3 Vgl. A.E. Ioffe: *Meždunarodnye svjazi sovetsoj nauki, tehniki, kul'tury. 1917–1932.* Moskva: Nauka 1975, S. 39–64.

4 Vgl. Ol'ga D. Kameneva: *Dva goda kulturnoj sblizhenija s zagranicej. Sbornik materialov pod redakciej O.D. Kamenevoj.* Moskva: Vsesojuznoe obščestvo kul'turnoj svjazi s zagranicej 1925, S. 8f.

5 Vgl. z.B. den Abdruck in: *Neue Freie Presse* [fortan: NFP] (16.7.1921, Abendblatt), S. 2.

6 Vgl. GARF R-1064/6/1, 14–16: Bericht über die Hilfsaktion in Österreich, 1.11.1921.

7 Vgl. N.N.: *Ausstellung russischer Original-Bildplakate* [Ankündigung]. In: *Die Rote Fahne* (19.8.1921), S. 8; F.R.: *Ausstellung russischer Bildplakate.* In: ebd. (21.8.1921), S. 3.

8 Aus dem zunächst überparteilichen, im August 1921 gegründeten Auslandskomitee entstand die Internationale Arbeiterhilfe (IAH) (vgl. Georg Dünninghaus: *10 Jahre Internationale Arbeiterhilfe Deutschland.* Berlin: Reichssekretariat der Internationalen Arbeiterhilfe [o.D., ca. 1931], S. 6).

9 Vgl. z.B. Leopold Maresch: *Das große Sterben an der Wolga. Tagebuchskizzen eines Kommunisten.* Wien: Kommissionsverlag der Arbeiterbuchhandlung 1922; vgl. dazu die Besprechung: Paul Friedländer: *Das große Sterben an der Wolga.* In: *Die Rote Fahne* (23.3.1922), S. 4.

Veröffentlichung schockierender Fotos von der Hungerkatastrophe in Illustrierten¹⁰ und Broschüren¹¹ „erwachten“ auch die „radikalen und liberalen Kreise der Intelligenz“, wie die sowjetische Vertretung in Wien bemerkte.¹² Hervorzuheben ist dabei die „Österreichische Künstlerhilfe für die Hungernden in Rußland“ (ÖKH), in der Persönlichkeiten wie der Schauspieler Alexander Moissi, die Schriftsteller Arthur Schnitzler, Hermann Bahr, Felix Salten und Anton Wildgans sowie Sigmund Freud mitwirkten. Die ÖKH war organisatorisch mit der Internationalen Frauenliga für Frieden und Freiheit Yella Hertzkas verbunden und sammelte im Rahmen von Lesungen und Konzerten auch Gelder für die „Nansen-Hilfe“.¹³

Für die Koordination der „Hungerhilfe“ war in Moskau die Zentrale Kommission für die Hilfe an die Hungerleidenden (ZK Pomgol) beziehungsweise deren Nachfolgeorganisation Kommission für ausländische Hilfe beim CIK der UdSSR (KZP) zuständig. Ende 1923, nach Abflauen der Katastrophe, verlagerte sich deren Tätigkeitsschwerpunkt auf internationale kulturelle Kontakte, für welche die KZP-Bevollmächtigten im diplomatischen Apparat im Ausland verwendet wurden.¹⁴ Die Leiterin der KZP, Ol’ga Kameneva, verfolgte die Umwandlung der Strukturen der „Russlandhilfe“ in eine Auslandskulturorganisation für Propagandazwecke. Unter dem Einfluss der KZP-Bevollmächtigten entstanden bis Ende 1924 bereits in 21 Ländern Vereine, deren Ziel die kulturelle Annäherung an Sowjetrußland war. Den Anfang machte im Juni 1923 die Gesellschaft der Freunde des Neuen Russlands in Deutschland.¹⁵ Obwohl auch in Österreich ab 1923 ähnliche Initiativen zur Bildung eines solchen Vereins gesetzt wurden, verzögerte sich dessen Gründung bis 1925/26. Denn Moskau suchte idealerweise eher bürgerlich-liberale Intellektuelle und Künstler als „Aushängeschilder“ für den kulturellen Kontakt und wollte grundsätzlich eine Dominanz

10 Vgl. N.N.: Der russische Hunger. In: Das Interessante Blatt (2.3.1922), S. 4.

11 Vgl. Fridthof Nansen, Gerhart Hauptmann, Maxim Gorki: Rußland und die Welt. Berlin: Verlag für Politik und Wirtschaft 1922.

12 GARF R-1064/6/1, 5–7: Vertretung der RSFSR in Österreich an die ZK Pomgol, 9.2.1922.

13 Vgl. Das Komitee „Künstlerhilfe“ für die Hungernden in Rußland: An die Künstler und Intellektuellen Österreichs. In: NFP (3.2.1922), S. 5. Für den Hinweis zur Verbindung mit der Internationalen Frauenliga für Frieden und Freiheit und Yella Hertzka danke ich Corinna Oesch (Wien).

14 Vgl. Jurij A. Gridnev: Sozdanie VOKS. Zadači i celi. In: Istoriki razmyšljajut. Sbornik statej, Vypusk 2. Moskva: Zvezdopad 2000 (= Novaja biblioteka gumanitarnogo obrazovanija. Serija „Novye idei i tehnologii“), S. 286–288.

15 Vgl. ebd., S. 292f.; Kameneva, Dva goda, S. 10f.

von Sozialdemokraten im Verein vermeiden.¹⁶ Dies war ein äußerst schwieriges Unterfangen, mangelte es doch in der Alpenrepublik an politisch „neutralen“ Persönlichkeiten, die bereit waren, sich für die UdSSR zu engagieren, und im „Roten Wien“ standen die entsprechenden Interessenten meist der Sozialdemokratie nahe oder gehörten der SDAPÖ an. Dagegen hatten wirtschaftliche Kreise Österreichs – sehr zum Missfallen Kamenevas – lebhafteres Interesse. Als treibende Kraft bei der Formierung des österreichisch-sowjetischen Kulturvereins tat sich schließlich der Rechtsanwalt Armand Eisler, Sozialdemokrat und Mitglied des Verwaltungsrats der österreichisch-sowjetischen Handelsgesellschaft RATAO, hervor.¹⁷

2 Hochblüte (1925–1929)

Im Jahr 1925 konsolidierten sich die Strukturen für die kulturellen Beziehungen: Auf Basis der KZP wurde die sowjetische Auslandskulturorganisation VOKS mit Kameneva an der Spitze im August offiziell als gesellschaftlicher Verein gegründet, doch tatsächlich war diese dem Volkskommissariat für auswärtige Angelegenheiten (NKID) untergeordnet. Die VOKS koordinierte die Kulturkontakte der UdSSR mit dem Ausland, korrespondierte mit „Schwestervereinen“ in verschiedenen Ländern und schickte an diese sowie an andere Interessierte Materialien, Bücher, Ausstellungen oder Gastreferenten. In der UdSSR selbst betreute sie ausländische Gäste und Delegationen.¹⁸

In Österreich trat der Verein Österreichische Gesellschaft zur Förderung der geistigen und wirtschaftlichen Beziehungen mit der UdSSR (im Weiteren: ÖG) an die Öffentlichkeit. Als Proponenten der Vereinsgründung im Juni 1925 konnten schließlich durchaus bekannte Persönlichkeiten gewonnen werden: der Philosoph Moritz Schlick, der Rektor des Wiener Musikhochschule und Komponist Joseph Marx, der Statistiker und Politökonom Walter Schiff, der Leiter des Siedlungsamtes der Gemeinde Wien Hans Kampffmeyer und der Industrielle Alexander Brünner als Vertreter der Russisch-Österreichischen Handels- und

16 Kommunisten sahen Sozialdemokraten als politisch unzuverlässig beziehungsweise als „Sozialfaschisten“ an.

17 Vgl. Köstenberger, Kulturkontakte, S. 235–237.

18 Vgl. Gridnev, Sozdanie VOKS, S. 288–299; Matthias Heeke: Reisen zu den Sowjets. Der ausländische Tourismus in Rußland 1921–1941. Mit einem bio-bibliographischen Anhang zu 96 Reiseautoren. Münster–Hamburg–London: LIT Verlag 2003 (= Arbeiten zur Geschichte Osteuropas, Bd. 11), S. 25–30.

Industrie-AG (RUSAVSTORG).¹⁹ Sie repräsentierten die verschiedenen Gruppen, auf denen der Verein zu einem guten Teil beruhte, nämlich Wissenschaftler, Vertreter der österreichischen Siedlungsbewegung, Wirtschaftstreibende und Persönlichkeiten aus der Musikwelt. Dazu kamen noch Journalisten und Schriftsteller vornehmlich aus dem sozialdemokratischen Umfeld. Als wichtige Handlungsträger seien an dieser Stelle erwähnt: neben Armand Eisler der Jurist Salomon Tocker, die Friedens- und Frauenaktivistin Yella Hertzka, Frau des Leiters des Musikverlages Universal-Edition (UE) Emil Hertzka, der Leiter des Wirtschafts- und Gesellschaftsmuseums Otto Neurath, die Schriftsteller und Journalisten Bruno Frei und Josef Luitpold Stern, letzterer auch Leiter der sozialdemokratischen Bildungszentrale, die im zaristischen Russland geborene Kunsthistorikerin Fannina Halle und Abram Dzimitrowsky, ein Mitarbeiter der UE. Der österreichische Gesandte in Moskau Otto Pohl wirkte als korrespondierendes Mitglied. Als Vorsitzende fungierten bis 1929 nacheinander Moritz Schlick (1926/27), Hans Kampffmeyer (1927/28) und Joseph Marx (1929/30).²⁰

Alle Genannten verband wohl das Interesse an der sowjetischen Kultur, an den Neuerungen im Alltagsleben, in der Gesellschaft, in Wissenschaft und Kunst. Die avantgardistische Kunst und innovative Experimente in der „neuen Welt“ während der eher liberalen 1920er Jahre waren auch in der österreichischen Öffentlichkeit oft Gegenstand von Diskussionen. Unter den positiven Vorzeichen der Neuen Ökonomischen Politik fanden in den Jahren 1925–1929 die meisten bedeutenden Kulturkontakte sowie Veranstaltungen der ÖG²¹ statt.

Gerade die ersten sowjetischen Besuche aus der Musik- und Theaterwelt in Wien um 1924/25 gaben wichtige Impulse. Gleiches gilt für das Engagement, mit dem sich die UE der modernen Musik in der UdSSR annahm;²² die Kontakte in den Osten ermöglichte der aus Russland stammende Mitarbeiter Abram Dzimitrowsky ab 1923.²³ Um diese Zeit begann der sowjetische Musikwissenschaftler

19 Vgl. Wiener Stadt- und Landesarchiv [WStLA] 1.3.2.119.A32 – Gelöschte Vereine 1920–1974, 7014/25.

20 Vgl. Köstenberger, Kulturkontakte, S. 240f. Prominente Namen, etwa Joseph Marx, Josef Hoffmann, Franz Theodor Csokor, Alfred Adler, Hans Kelsen, Julius Tandler oder der Philosoph Rudolf Eisler, finden sich in den Mitgliederlisten der Fachabteilungen der ÖG (vgl. Moritz, Gegenwelten, S. 470–472).

21 Eine Liste von Veranstaltungen zwischen 1924 und 1936, basierend auf den Akten der VOKS und diplomatischen Berichten, findet sich in: Moritz, Gegenwelten, S. 463–468.

22 Zur Zusammenarbeit der UE mit der sowjetischen Musikwelt vgl. Olesja Bobriks Beitrag in diesem Band.

23 Vgl. dies., Venskoe izdatel'stvo „Universal Edition“ i muzykanty iz Sovetskoi Rossii, S. 47–49.

Viktor Beljaev, ein Gründungsmitglied der Assoziation für zeitgenössische Musik (ASM), als Korrespondent Beiträge über das Musikleben „in Russland“ für die von der UE herausgegebenen *Musikblätter des Anbruch* zu schreiben.²⁴ Sein Besuch in Wien im Oktober beziehungsweise November 1924 bildete den Auftakt für eine Intensivierung der persönlichen Kontakte in der Musikwelt: Beljaev organisierte im Wiener Konzerthaus (1. und 6.11.) und in der Sowjetgesandtschaft (7.11.) unter Mitwirkung des Arnold-Schönberg-Kreises Konzerte, bei denen erstmals im Ausland ausschließlich Werke von sowjetischen Komponisten zur Aufführung kamen.²⁵ Im März 1925 erschien die Sondernummer „Russland“ der *Musikblätter des Anbruch*, in der Beljaev gemeinsam mit sowjetischen Musikexperten und Komponisten die neuen Tendenzen in der Musikwelt der UdSSR und Persönlichkeiten wie Nikolaj Mjaskovskij, Anatolij Aleksandrov und Samuil Fejnberg vorstellte.²⁶ Letzterer gastierte im September und Oktober 1925 denn auch als erster sowjetrussischer Komponist und Pianist in Wien.²⁷ Von den weiteren Musikgastspielen aus der UdSSR bis 1929²⁸ sticht der Auftritt des Leningrader Opernstudios bei den Salzburger Festspielen 1928 heraus, von dem noch die Rede sein wird. Der erste große Paukenschlag der sowjetischen Kulturszene fand in Österreich jedoch schon im Frühjahr 1925 statt, als der Schöpfer des „entfesselten Theaters“, der Regisseur Aleksandr Tairov, auf seiner zweiten Europatournee in Wien Station machte.²⁹ Solch prominente Besuche, wie etwa

24 Die *Musikblätter des Anbruch* hießen ab 1929 *Anbruch* [beide Titel im Weiteren: ANB]. – Vgl. z.B. W. Belaieff: Musikschaffen in Russland. In: ANB, H. 4/1923, S. 118f. und H. 7/1923, S. 195f.; ders.: Neue Musik in Moskau. In: ANB, H. 10/1923, S. 306f.

25 Vgl. Bobrik, *Venskoe izdatel'stvo*, S. 50–53 bzw. 261–319.

26 Vgl. dazu: Dorothea Redepenning: *Geschichte der russischen und sowjetischen Musik*, Bd. 2: Das 20. Jahrhundert, 1. Teilband. Laaber: Laaber-Verlag 2008, S. 163f. – Das Sonderheft „Neue russische Musik“ vom Juni 1922 enthielt nur Beiträge westeuropäischer Musikexperten (vgl. ANB, H. 11–12/1922).

27 Vgl. Paul Pisk: Samuel Fejnberg. In: ANB, H. 9/1925, S. 513; Ankündigung in: NFP (7.10.1925), S. 9.

28 Folgende sowjetische Besucher sind bekannt: Dirigent Konstantin Saradžev (März 1926), Sängerin Ekaterina Košeleva-Nikolaeva (Juni 1926), Dirigent Nikolaj Mal'ko (März 1928), Samuil Fejnberg (April 1929).

29 Vgl. Angéla Molnári: *Das russische Theater im Wien der 1920er Jahre*. Diplomarbeit Univ. Wien 2008, S. 66–69 bzw. 111f.; Barbara Lesák: *Russische Theaterkunst 1910–1936. Bühnenbild- und Kostümentwürfe, Bühnenmodelle und Theaterphotographie aus der Sammlung des Österreichischen Theatermuseums*. Wien–Köln–Weimar: Böhlau Verlag 1993, S. 16f.

auch der Besuch einer sowjetischen Delegation von Musikexperten und Komponisten unter der Leitung von Kameneva anlässlich der Feierlichkeiten zum 100. Todestag Ludwig van Beethovens in Wien (26. bis 31. März 1927),³⁰ gaben der kleinen ÖG Auftrieb und boten Gelegenheiten zu interessanten Veranstaltungen mit Vorträgen der Gäste.

Der Verein mit einer durchschnittlichen Mitgliederzahl von hundert bis zweihundert Personen und seinem auf Wien eingeschränkten Aktionsradius hatte selbst zur Zeit dieser „Hochblüte“ keine finanziellen Möglichkeiten, Gäste aus der UdSSR einzuladen. Neben Vorträgen seiner Mitglieder – oft über wirtschaftliche Themen – oder Festveranstaltungen bildeten Ausstellungen die Höhepunkte der Vereinstätigkeit, allen voran die *Sowjetrussische Ausstellung* im Frühjahr 1928, die in Zusammenarbeit mit dem Künstlerbund Hagen ausgerichtet wurde. Diese Kooperation ermöglichte es der VOKS unter dem „Firmenschild“ der ÖG, weitere Ausstellungen mithilfe der professionellen Strukturen des Hagenbunds in Wien, etwa eine *Ausstellung altrussischer Kunst* im Herbst 1929 und einen *Russischen Weihnachtsmarkt* im Dezember 1929,³¹ zu realisieren.

Neben Ausstellungen schätzte die VOKS die Publikationen von „Russlandfahrern“ als bedeutenden Faktor für das Image der UdSSR im Ausland ein. Es gehörte zu ihren Aufgaben, Besucher wie Journalisten, Schriftsteller, Künstler und Wissenschaftler zu betreuen. Als besonderer Erfolg galt es, wenn politisch eher neutrale oder konservative Persönlichkeiten positiv – oder zumindest nicht negativ – über die UdSSR berichteten.³² Dazu zählte die VOKS den österreichischen Dirigenten Felix Weingartner (1926),³³ den Vertreter eines geeinten Europas der starken Nationen Karl Anton Rohan (1927)³⁴ und den Schriftsteller Stefan Zweig (1928). Vom Leiter der Gemeinwirtschaftlichen Siedlungs- und

30 Vgl. z.B. N.N.: Beethoven-Feier. In: Das interessante Blatt (7.4.1927), S. 4; Die Delegation der Sowjetunion [Foto]. In: Wiener Bilder (10.4.1927), S. 17.

31 Vgl. GARF R-5283/6/954, 22–25; Tocker an VOKS, 23.5.1929; GARF R-5283/1a/126, 8–10; Kalina an Antiquariat, Dir. Samueli, Wien 28.9.1929; GARF R-5283/6/958, 83; Künstlerbund Hagen an VOKS, 2.1.1930. – Vgl. dazu auch: N.N.: Denkmäler altrussischer Malerei. In: Wiener Bilder (13.10.1929), S. 8f. bzw. 23; R.P.: Ausstellung altrussischer Malerei. In: Das interessante Blatt (3.10.1929), S. 3.

32 Vgl. GARF R-5283/6/951, 199; Berzina an VOKS, 26.5.1926.

33 Vgl. Felix Weingartner: Ein Ausflug nach Sowjetrußland. In: NFP (8.5.1926), S. 1–4. Vereinzelt negative Eindrücke schilderte Weingartner erst in seinen Memoiren (vgl. ders.: Lebenserinnerungen. Bd. 2. Zürich–Leipzig: Orell Füssli 1929, S. 421–425).

34 Rohan beteiligte sich nach dem „Anschluss“ 1938 an der NS-Propaganda (vgl. z.B. Karl Anton Prinz Rohan: Der Anschluß. In: NFP (24.3.1938), S. 2).

Baustoffanstalt (GESIBA) Hermann Neubacher (1926)³⁵ und dem Journalisten Bruno Frei (1928),³⁶ beide ÖG-Mitglieder, hatte man wohl entsprechende Ergebnisse erwartet.

Anfang April 1927 betreute die VOKS in Moskau den Leiter der Theater-sammlung der Österreichischen Nationalbibliothek (ÖNB) Joseph Gregor, als dieser Objekte für seine geplante Ausstellung *Russisches Theater im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts* sichten wollte³⁷ – offenbar nicht ahnend, dass in Wien das Unterrichtsministerium anordnete, die Schau offiziell „aus technischen Gründen“ abzusagen. Denn die Staatspolizei befürchtete kommunistische Propaganda und politische Emissäre aus der UdSSR.³⁸ Doch Gregor hatte schon Ende Februar mit Unterstützung von Otto Pohl, dem österreichischen Gesandten in Moskau, Kontakt mit der VOKS aufgenommen und sich angekündigt.³⁹ Die VOKS sandte deshalb am 8. April Rundschreiben an die Theater Moskau und Leningrads mit der Bitte um Objekte. Ein Exemplar erhielt das Volkskommissariat für Bildung (Narkompros) zur Kenntnisnahme: Dieses rügte in einer späten Reaktion im Mai 1927 das eigenmächtige Vorgehen der VOKS ohne Rücksprache mit der zuständigen staatlichen Stelle. Das Narkompros hätte sich wegen der kurzen Vorbereitungszeit für solch eine „grandiose Ausstellung“ gegen die Beteiligung ausgesprochen.⁴⁰ Vermutlich störte das Narkompros die fehlende Einflussmöglichkeit bei der konkreten Ausstellungsgestaltung. Dieser Fall zeigt

35 Vgl. Hermann Neubacher: Die Union der Sowjetrepubliken. In: Der österreichische Volkswirt, Nr. 11/1926, S. 298–300. Neubacher wurde in den 1930er Jahren Nationalsozialist und nach dem „Anschluss“ 1938 Wiener Bürgermeister.

36 Vgl. dazu die Artikelserie in der Tageszeitung *Der Abend* von Ende Juni bis Mitte September 1928 bzw. GARF R-5283/10/161,117: Frei an Kameneva [ca. Okt. 1928].

37 Siehe dazu den Beitrag von Kurt Ifkovits in diesem Band.

38 Vgl. AT-OeStA/Adr AAng BKA-AA NPA: Liasse Russland 33/1, GZL. 21.753–13/1927, Abschrift der Note des BKA Z. 101.265-8 vom 31.3.1927 an das BMfU, Abschrift der Erledigung des BMfU Z. 9486-I/27 an den Generaldirektor der Nationalbibliothek, 8.4.1927.

39 Gregor kündigte die Moskau-Reise für den Zeitraum vom 20.3. bis 2.4.1927 an (vgl. GARF R-5283/6/952, 96: Brief der Nationalbibliothek, 21.2.1927). Die Reisedaten änderten sich aber offenbar. Das Informationsbulletin der VOKS vom 8.4.1927 berichtet von Gregors Aufenthalt in Moskau. Um diese Zeit legte die VOKS das Referat Gregors vor der Akademie der Kunstwissenschaften auf den 12. April fest (vgl. GARF R-5283/6/953, 266: An Gen. V.A. Fillipovu (GACHN), 8.4.1927. Informacionnyj Bjuulleten' Vsesojuznogo Obščestva Kul'turnoj Svjazi s zagraničnej, Nr.13–14 (8.4.1927), S. 20).

40 Vgl. GARF R-5283/6/952, 102–103: Narkompros an VOKS, 17. Mai 1927.

deutlich, wie eingeschränkt der Spielraum für offizielle österreichisch-sowjetische Kulturbeziehungen war.

3 Höhepunkt 1928

Obwohl die österreichische Regierung aus politischen Gründen an engeren kulturellen Kontakten mit der UdSSR nicht interessiert war und obwohl die ÖG und die VOKS mit finanziellen und organisatorischen Problemen zu kämpfen hatten, kam es dank des Engagements einzelner Personen zu einigen Höhepunkten in den österreichisch-sowjetischen Kulturbeziehungen, insbesondere im Jahr 1928, in das die bereits erwähnte *Sowjetrussische Ausstellung*, das Gastspiel des Leningrader Opernstudios bei den Salzburger Festspielen und die Reise Stefan Zweigs zu den Tolstoj-Feierlichkeiten nach Moskau fielen.

Die Realisierung der *Sowjetrussischen Ausstellung* ist aus der Retrospektive als die wohl größte Leistung der ÖG einzuschätzen. Durch den unermüdlichen Einsatz des Vorstandsmitglieds Hermann Wiznitzer, der damals als VOKS-Bevollmächtigter fungierte, und die tatkräftige Mithilfe eines Organisationskomitees konnte die Schau am 8. März 1928 in Wien eröffnet werden. Die Ausstellung war als Teil der internationalen Kampagne der VOKS zum 10-Jahre-Jubiläum der Oktoberrevolution für den Herbst 1927 geplant gewesen, doch die mangelnde Unterstützung der VOKS verursachte mehrmals Probleme und Verzögerungen. Das Projekt ging dennoch erfolgreich über die Bühne, da die ÖG mit dem Künstlerbund Hagen einen kompetenten Partner mit Veranstaltungsort und günstigen Konditionen gewinnen hatte können.⁴¹

Die *Sowjetrussische Ausstellung* in der Zedlitzhalle erreichte eine beachtliche öffentliche Aufmerksamkeit. Zur Eröffnung im Beisein des sowjetischen Gesandten Konstantin Jurenev kamen rund 250 Personen, darunter sogar höhere Beamte des Bundeskanzleramtes und einiger Ministerien, Vertreter des Diplomatischen Corps, der Gemeinde Wien und des Wiener Stadtschulrates.⁴² Obwohl laut VOKS-Vertreter Kalina die SDAPÖ die Ausstellung boykottierte, besuchten innerhalb von fünf Wochen rund 5.000 Personen die propagandistische Schau über die sozialpolitischen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Leistungen des kommunistischen Staates sowie über die sowjetische Politik in der Nationalitätenfrage und Volksbildung. Auf allgemeines Interesse stieß die Theatersektion, welche sogar die christlich-soziale *Reichspost* bei aller sonstigen

41 Vgl. die Korrespondenz zwischen Wiznitzer und Kameneva zur Vorbereitung der Ausstellung in: GARF R-5283/1a/81 und R-5284/1a/108.

42 Vgl. GARF R-5284/1a/108, 14–16: Kalina am Kameneva, 16.3.1928.

Kritik eher positiv vermerkte.⁴³ Zusätzlich organisierte die ÖG ein Rahmenprogramm mit Vorträgen. Aufgrund der verspäteten Eröffnung erwirtschaftete die Ausstellung ein Defizit, das letztlich die VOKS übernahm. Doch Kalina betonte angesichts der begleitenden öffentlichen Diskussionen den politischen Nutzen der Schau.⁴⁴

Einen großen propagandistischen Erfolg auf künstlerischer Ebene erzielte Moskau in Österreich im Sommer 1928, als das Leningrader Opernstudio bei den Salzburger Festspielen für große Aufregung sorgte. Ausgerechnet junge sowjetische Künstler durften als erstes ausländisches Ensemble in der Festspielgeschichte⁴⁵ vor dem traditionsbewussten Publikum auftreten. Als das sogenannte „Russengastspiel“ im Vorfeld bekannt wurde, kam in Teilen der Presse starke Kritik auf. Insbesondere das *Neue Wiener Journal* bauschte die Angelegenheit zu einem „Bolschewikeneinbruch“ auf und witterte Skandale bei der Entscheidungsfindung,⁴⁶ sodass sich das Kuratorium der Festpielgemeinde zu einer öffentlichen Klarstellung genötigt sah: Es wies auf künstlerische Gründe für die Einladung der Leningrader hin; man habe sich entschlossen, die neuen

43 Vgl. V. Tr. [d.i. Viktor Trautzl]: Sowjetrussische Ausstellung im Hagenbund. In: Reichspost (9.3.1928), S. 8.

44 Vgl. GARF R-5284/1a/108, 20: Kalina an Kameneva, 31.3.1928; ebd., 32–33: Kalina an Kameneva, 14.4.1928; GARF R-5283/1a/126, 30: An Gen. Kalina, 13.4.1929; N.N.: Die sowjetrussische Ausstellung in den Räumen des Hagenbundes wird morgen eröffnet. In: Der Abend (7.3.1928), S. 8; N.N.: Sowjetrussische Ausstellung im „Hagenbund“. In: NFP (8.3.1928), S. 8; N.N.: Eine Sowjetrussische Ausstellung in Wien. In: Arbeiterzeitung (8.3.1928), S. 6; N.N.: Die Eröffnung der Russischen Ausstellung im Hagenbund [Foto]. In: Wiener Bilder (18.3.1928), S. 6; Lily Berényi: Moskauer Kindertheater. In: Die Bühne, H. 176 (1928), S. 32; N.N.: Eine Sowjet-Ausstellung in Wien. In: Das Interessante Blatt (15.3.1928), S. 3 bzw. 8; N.N.: Sowjetrussische Ausstellung. In: ebd. (29.3.1928), 6f.; N.N.: Hagenbund. Sowjetrussische Ausstellung. März 1928. Zedlitzgasse 6. Wien: Johoda u. Siegel 1928; vgl. dazu auch: Rebecca Unterberger: Ausstellungen II. In: Julia Bertschik, Primus-Heinz Kucher, Evelyne Polt-Heinzl, dies.: 1928. Ein Jahr wird besichtigt. Wien: Sonderzahl 2014, S. 30–36, hier S. 30; Köstenberger, Otto Neurath, S. 103; dies., Kulturkontakte, S. 242f.

45 Vgl. Stephen Gallup: Die Geschichte der Salzburger Festspiele. Wien: Orac 1989, S. 71.

46 Privattelegramm des „Neuen Wiener Journals“: Die Salzburger Festspiele im Zeichen des Sowjetsterns. In: Neues Wiener Journal (14.7.1928), S. 3; Privattelegramm des „Neuen Wiener Journals“: Der Bolschewikeneinbruch in die Salzburger Festspiele. In: ebd. (4.8.1928), S. 3. – Vgl. dazu: Köstenberger, „Bolschewikeneinbruch ...“, S. 253–256.

Entwicklungen im Bühnenstil des „Russischen Theaters“ und einen „Versuch russischer Opernkunst“ zu zeigen.⁴⁷

Die Idee zu dem ungewöhnlichen Spektakel hatte der Direktor des Salzburger Mozarteums Bernhard Paumgartner gehabt, dessen Opera buffa *Die Höhle von Salamanca* Ende April 1928 vom Mejerchol'd-Schüler Ėmmanuil Kaplan nach Art des Neuen Theaters in Leningrad inszeniert worden war.⁴⁸ In Österreich dagegen harnte sein Werk noch der Premiere. Wohl auch deshalb forcierte Paumgartner als Mitglied des Festspielkuratoriums die Einladung des Leningrader Opernstudios nach Salzburg. Er konnte sich dabei auf die Hilfe des UE-Mitarbeiters Dzimitrovskij bei den Verhandlungen mit den sowjetischen Stellen stützen.⁴⁹ Die Gäste übernahmen sogar die Reisekosten, um an der prestigeträchtigen Veranstaltung teilnehmen zu können. Dieser Umstand stellte für die Organisatoren wegen Kürzungen bei den Fördermitteln ein entscheidendes Argument dar. Gleichzeitig ließ das vorgesehene Programm des Leningrader Opernstudios keine politischen Bedenken aufkommen: Bernhard Paumgartners *Die Höhle von Salamanca*, das so kurioserweise in russischer Sprache seine Premiere in Österreich erleben sollte, die Oper *Bastien und Bastienne* – ein Jugendwerk Mozarts – sowie russische Opern des 19. Jahrhunderts, nämlich Aleksandr Dargomyžskijs *Der steinerne Gast* und Nikolaj Rimskij-Korsakovs *Der untersterbliche Kaščeĭ*, gelangten in der Zeit von 3. bis 12. August in Salzburg zur Aufführung.⁵⁰

Bei den ersten Vorstellungen blieben in den Rängen noch viele Plätze frei,⁵¹ doch die Kulturjournalisten verfolgten das „Russengastspiel“ mit großer Aufmerksamkeit.⁵² Die Kritik spießte sich insbesondere an der Inszenierung der Mozart-Oper *Bastien und Bastienne* im Stil des Neuen Theaters. Der

47 N.N.: Das Russengastspiel in Salzburg. In: Salzburger Volksblatt (18.7.1928), S. 7.

48 Vgl. Nachlass Bernhard Paumgartner, Paris-Lodron-Universität Salzburg, FB Kunst-, Musik- und Tanzwissenschaft: Kaplan an Paumgartner, [o.D., vor dem 23.4.1928]; ebd.: Dzimitrowsky an Paumgartner, 3.5.1928.

49 Vgl. GARF R-5283/10/161, 61–62: Paumgartner an Dzimitrowsky, 7.5.1928; ebd., 63: Dzimitrowsky an die Direktion des Staatlichen Konservatoriums in Leningrad, 9.5.1928.

50 Vgl. Gallup, Geschichte, S. 69f., bzw.: N.N.: Noch einmal das Russen-Gastspiel. In: Salzburger Volksblatt (20.7.1928), S. 6.

51 Vgl. GARF R-5284/1a/108, 24: Riš an die Leitung des Leningrader Konservatoriums, 18.8.1928; ebd., 28–31: Kalina an NIKD u. VOKS, 17.8.1928; Archiv der Salzburger Festspiele: Festspiele 1928, Gastspiele des Leningrader Opernstudios. Programmzettel. – Vgl. dazu auch: Hans Jaklitsch: Die Salzburger Festspiele. Bd. 3. Verzeichnis der Werke und der Künstler 1920–1990. Salzburg: Residenz Verlag 1991, S. 11.

52 Vgl. Köstenberger, „Bolschewikeneinbruch ...“, S. 257–260.

Kommentator der christlich-konservativen Tageszeitung *Reichspost*, Rudolf Holzer, empfand sie gar als „Versündigung an der quellreinen, ursprünglichen Ergießung des Mozartschen Genies“.⁵³ Insgesamt stimmten die anderen, eher konventionellen Darbietungen der sowjetischen Nachwuchskünstler die traditionsverhafteten Kritiker versöhnlicher, auch der Publikumserfolg stellte sich zuletzt ein. Ohnedies begeistert zeigten sich die Anhänger des „Russischen Theaters“, darunter Paul Stefan, ein Mitarbeiter der UE, der in den *Musikblättern des Anbruch* resümierte: „Das Außerordentliche aller russischen Kunstübung wurde in einem Milieu, in dem so viel von Tradition die Rede ist, mit elementarer Macht demonstriert. Und es kam zu seiner Geltung.“⁵⁴

Der nächste Höhepunkt war die Reise Stefan Zweigs nach Moskau Mitte September 1928.⁵⁵ Auf „Einladung“ der VOKS nahm der Schriftsteller an den Feierlichkeiten anlässlich des 100. Geburtstages Lev Tolstoj teil, obwohl er die Kosten dafür selbst tragen musste. Als Tolstoj-Kenner meinte Zweig eine „objektive“, das heißt unpolitische, Gelegenheit ergreifen zu können, um Russland kennenzulernen.⁵⁶ Selbstverständlich nützte die sowjetische Propaganda den Besuch des prominenten Österreicherers: Trotz gegenteiliger Vorsätze exponierte sich Zweig, saß bei der Festveranstaltung im Bolschoj Theater als der bekannteste ausländische Gast im Präsidium und hielt auf Deutsch eine spontane Rede über den Einfluss Tolstoj auf Europa.⁵⁷ Die *Pravda* drehte Zweig im „Zitat“ buchstäblich das Wort im Mund um: „Nun, nach der Revolution, blickt man [...] auf die russische Sprache und auf die russische Kultur als eine Quelle von Schätzen, welche die europäische Kultur wiederbeleben und erneuern werden. Einer dieser Schätze stellt Lev Tolstoj dar.“⁵⁸

Doch Zweig erfüllte die in ihn gesetzten Hoffnungen als repräsentabler und „objektiver“ Russlandreisender auch ganz von selbst: Nach seinem einwöchigen

53 R.H. [d.i. Rudolf Holzer]: Salzburger Festspiele. Gastspiel des Leningrader Opernstudios. In: *Reichspost* (7.8.1928), S. 8.

54 Paul Stefan: Anlässe im Sommer. In: ANB, H. 7/1928, S. 244.

55 Siehe dazu detailliert: Köstenberger, „Ich bin glücklich ...“, S. 261–275.

56 Vgl. Zweig an Rolland (4.9.1928). In: Romain Rolland/Stefan Zweig: Briefwechsel 1910–1940. 2. Bd. Berlin: Rütten & Loenig 1987, S. 295f.; Stefan Zweig: *Die Welt von Gestern, Erinnerungen eines Europäers*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch 1996, S. 373f.

57 Vgl. Zweig an Friderike Zweig (Moskau, 11.9.1928). In: Stefan Zweig/Friderike Zweig: „Wenn einen Augenblick die Wolken weichen“. Briefwechsel 1912–1942. Hrsg. von Jeffrey B. Berlin und Gert Kerschbaumer. Frankfurt a.M.: S. Fischer 2006, S. 212.

58 N.N.: *Stoletie so dnja roždenija L.N. Tolstogo. Večer pamjati Tolstogo v Bol'som teatre*. In: *Pravda* (12.9.1928), S. 5 [Übersetzung J.K.].

Aufenthalt in Moskau und Leningrad veröffentlichte er im Oktober-November 1928 in der *Neuen Freien Presse*, dem bürgerlich-liberalen Leitorgan unter den Wiener Tageszeitungen, das sechsteilige Feuilleton „Reise nach Rußland“.⁵⁹ Darin schildert Zweig seine Eindrücke über weite Strecken in einer Weise, die wohl kein besonderes Aufsehen verursacht hätte. Allerdings enthält der Text auch zahlreiche Passagen, die von einem Grundton der Sympathie und Bewunderung für das „ungeheuerste soziale Experiment“⁶⁰ durchdrungen sind, vor allem die Kultur- und Bildungspolitik betreffend:

Über die gewaltsame Requirierung privaten Kunsteigentums zugunsten der ganzen Nation sich zu begeistern oder zu erbittern, bleibt ein Politikum: jedenfalls genießt zurzeit der Fremde und der Kunstfreund das aktuelle Resultat als eine Überwältigung mit beispielloser Vielfalt und Fülle.⁶¹

Im Epilog des Feuilletons, der am Tag vor dem 11. Jahrestag der Oktoberrevolution erschien, kritisierte Zweig gar den „westlichen Hochmut“ und die westlichen Vorurteile gegenüber Russland.⁶² Dieser Beitrag zur „Russlandliteratur“ ist für den „unpolitischen“ Zweig als ein außergewöhnliches Statement einzuschätzen, umso mehr, als Zweig damals erstaunlich gut die Mechanismen des Stalinismus und den Terror des Regimes erkannt zu haben scheint. Doch der Pazifist erachtete es als „Fehler, der russischen Revolution jetzt in den Rücken zu fallen“.⁶³

4 Krise (1930–1932)

Die Wende in der Stalin'schen Politik 1928 hin zum „Aufbau des Sozialismus in einem Land“, das heißt Parteilinien, „verschärfter Klassenkampf“, Planwirtschaft und der Sozialistische Realismus als neue Leitlinie in der Kunst wirkte sich bald auf die VOKS und die Kulturbeziehungen aus. Kameneva, die Schwester Lev Trockijs, wurde als VOKS-Vorsitzende abgesetzt und in der Auslandskulturorganisation kam es zu einem massiven Personalwechsel, zu merklichem Kompetenzverlust und einer Verbürokratisierung der Arbeit.⁶⁴

59 Stefan Zweig: Reise nach Rußland. In: NFP (21.10.1928), S. 1f.; (23.10.1928), S. 1–3; (26.10.1928), S. 1–3; (28.10.1928), S. 1–3; (1.11.1928), S. 1–3, (6.11.1928), S. 1f.

60 Ders.: Reise nach Rußland. In: NFP (26.10.1928), S. 1–3, zit. S. 2.

61 Ebd., S. 1.

62 Ders.: Reise nach Rußland. In: NFP (6.11.1928), S. 1f., zit. S. 2.

63 Stefan Zweig an Romain Rolland (3.10.1938). In: Stefan Zweig: Briefe. Bd. 3, 1920–1931. Hrsg. von Kunt Beck u. Jeffrey B. Berlin. Frankfurt a.M.: S. Fischer 2000, S. 230.

64 Vgl. Köstenberger, Kulturkontakte, S. 244f.

In Österreich kippte zudem Anfang der 1930er Jahre die öffentliche Stimmung zuungunsten der UdSSR. Die Kampagne der Kirche gegen Religionsverfolgungen in der UdSSR ließ konservative Kreise mehr als zuvor Distanz halten. So verließ Vorsitzender Joseph Marx die ÖG, und ein repräsentativer, „unpolitischer“ Ersatz nach den Vorstellungen Moskaus fand sich nicht. Sehr zum Ärger der VOKS übernahm Anfang 1932 Adolf Vetter, Leiter des Gewerbebeförderungsinstitutes der Gemeinde Wien und Mitglied des Österreichischen Werkbundes sowie der SDAPÖ, diese Funktion. Denn die VOKS wünschte die entschiedene Zurückdrängung der Sozialdemokraten aus der ÖG und eine verstärkte politische Instrumentalisierung des Vereins für die Kampagnen der UdSSR. Doch diese Vorgabe ignorierte die Realität und die Furcht der Aktivisten vor dem Verlust des Arbeitsplatzes in der Weltwirtschaftskrise.⁶⁵ Immerhin kamen noch weitere Ausstellungen in Zusammenarbeit mit dem Hagenbund beziehungsweise mit Otto Kallir-Nirenstein und dessen Neuer Galerie zustande: 1930 die Schau *Russische Kunst von heute* und 1931 *Kunst im Arbeiterleben*. 1931 bot Otto Neurath einer Ausstellung über das sowjetische Kinderbuch im Gesellschaft- und Wirtschaftsmuseum Raum. Die letzten Höhepunkte ergaben sich im Zusammenhang mit verschiedenen Tournées und internationalen Vortragsreisen: das zweite Gastspiel von Aleksandr Tairov 1930, die Vorträge des bekannten Polarforschers Rudolf Samojlovič 1930 und 1931 und der Besuch des Volkskommisars Anatolij Lunačarskij 1931.⁶⁶

In dieser Phase gab es, soweit bekannt ist, nur ein sowjetisches Musikgastspiel in Österreich: Dirigent Nikolaj Mal'ko hielt sich im Jänner 1930 in Wien auf, als ihn die Nachricht erteilte, dass in Moskau das Gerücht umging, er wolle nicht mehr in die UdSSR zurückkehren. Mal'ko wurde die Frist für die Auslandsreise nicht verlängert, Interventionen der sowjetischen Gesandtschaft in Wien für den Dirigenten waren erfolglos,⁶⁷ und Mal'ko zog es dann auch tatsächlich vor, im Ausland zu bleiben.⁶⁸ Der Sozialistische Realismus als neue Leitlinie in der Kunst

65 Vgl. ebd., S. 245f.

66 Vgl. ebd., S. 243–246.

67 Am 25.1.1930 trat Mal'ko vor dem Wiener Arbeitersymphoniekonzert auf (vgl. dazu: Muzyka i revolucija, H. 13/1928, S. 45; AVP RF 05/10/59/32, 1–3: Protokollbuch Jurenev 17.–27.1.1930; GARF R-5283/1a/142, 4: Riš an Petrov, 31.1.1930; ebd., 7: VOKS an Riš, 1.3.1930).

68 Vgl. Svetlana Savenko: Die Rezeption emigrierter russischer Komponisten in der UdSSR. In: Friedrich Geiger/John Eckhard (Hgg.): Musik zwischen Emigration und Stalinismus. Russische Komponisten in den 1930er und 1940er Jahren. Stuttgart-Weimar: Metzler 2004, S. 161.

verdrängte die avantgardistischen Strömungen. Musik sollte nur noch als politisches Instrument des „Sozialistischen Aufbaus“ dienen. Diese Politisierung des Musiklebens in der UdSSR wurde Ende 1931 im *Anbruch*-Sonderheft „USSR“ offenbar, in dem die Redaktion der UE-Zeitschrift ausschließlich sowjetischen Beiträgen Raum gab. Redakteur Alfred Schlee erklärte dazu: „Es wäre völlig falsch, von einer aufgezwungenen politischen Propaganda zu sprechen. Die Politisierung der Kunst ist nur eine Bestätigung dafür, wie tief die Aufbauidee [in der UdSSR; Anm.] bereits Wurzel gefaßt hat“.⁶⁹ Die Aussage ist durchaus kritikwürdig, denn die VOKS hatte eine Vorauswahl an Autoren getroffen, sodass frühere Korrespondenten des *Anbruch* wie Viktor Beljaev und Igor' Glebov (d.i. Boris Asaf'ev) keinen Platz fanden. Die genaue Kontrolle der Beiträge durch die sowjetische Seite verzögerte das Erscheinen des Sonderhefts,⁷⁰ das gleichsam die Wende in der sowjetischen Musikpolitik hin zur Isolation markierte. Der ehemalige Volkskommissar für Bildung Anatolij Lunačarskij sprach darin von der Entstehung einer „proletarischen, revolutionären Musik [...], deren Sinn und Zweck mit der Tradition der europäischen Kunstübung nichts mehr gemein hat“.⁷¹ In letzter Konsequenz bedeutete dies in Zeiten des „verschärften Klassenkampfes“ die Abkehr und Verurteilung von „bürgerlicher“ – auch moderner – Musik, wie der Leitartikel von Paul Weiß verdeutlichte.⁷² Ende 1932 löste übrigens der Verlag *Meždunarodnaja Kniga* die Zusammenarbeit mit der UE, die großen Anteil an der Verbreitung moderner sowjetischer Musik im Ausland hatte. Aufgrund dessen musste 1933 auch die seit 1925 bestehende „Russische Abteilung“ der UE schließen.⁷³

In der österreichischen „Russlandliteratur“ dieser Zeit spielte der „Sozialistische Aufbau“ gleichfalls eine wichtige Rolle: Besonders hervorzuheben ist Lili Körbers fiktives Tagebuch *Eine Frau erlebt den roten Alltag*, für das Körper 1930/31 in der UdSSR unter anderem mithilfe der VOKS recherchiert hatte. Die Protagonistin der Geschichte – eine Schriftstellerin, die zu Recherchezwecken in den Leningrader Putilov-Werken mitarbeitet – entwickelt sich während dieser Zeit von einer individualistischen Sympathisantin mit wenig Klassenbewusstsein

69 Alfred Schlee: Nachwort. In: ANB, H. 8–10/1931, S. 206.

70 Vgl. GARF R-5283/1a/167, 32: VOKS an Asmus, 20.9.1931; ebd., 33: VOKS an Asmus, 30.9.1931.

71 A. Lunatscharsky: [Vorwort]. In: ANB, H. 8–10/1931, S. 171.

72 Vgl. Paul Weiß: Musik einer neuen Welt. In: ebd., S. 173–178. Vgl. dazu: Redepening, Geschichte, S. 164–168.

73 Vgl. GARF R-5283/1a/246, 30–34: Nekundé an Lerner, 28.1.1934; Bobrik, Venskoe Izdatel'stvo, S. 48.

und unzureichendem Verständnis für die Lage in der UdSSR hin zu einem überzeugten Mitglied des Kollektivs.⁷⁴ Als gelungen bewertete die VOKS das Buch *Rußland 1932* von Julius Haydu,⁷⁵ den die VOKS auch bei seiner Reise im November 1931 betreut hatte. Die romanhafte Darstellung brachte Daten zum „Sozialistischen Aufbau“ und polemisierte gegen „antisowjetische“ Ansichten.⁷⁶ Für die *Frau in Sowjetrußland* interessierte sich die Kunsthistorikerin Fannina Halle, die sich mit einem Buch dieses Titels erfolgreich in die Welt der Populärwissenschaft begab.⁷⁷

5 Zusammenbruch (1933–1938)

Zwischen 1933 und 1938 kamen die österreichisch-sowjetischen Kulturkontakte fast vollständig zum Erliegen. Anfang 1933 zerfiel die ÖG: Vorsitzender Vetter trat zurück aus Protest gegen Versuche des VOKS-Bevollmächtigten, verstärkt Einfluss auf den Verein zu nehmen. Eine „Wiederbelebung“ verhinderten die verschärften politischen Umstände unter dem Dollfuß/Schuschnigg-Regime.⁷⁸ Zusätzlich beeinträchtigte ab Mitte der 1930er Jahre der staatliche Terror in der UdSSR die Arbeit des VOKS-Apparates erheblich.⁷⁹

Und doch kam es in dieser Zeit zu einem letzten unerwarteten Highlight: Obwohl der „Christliche Ständestaat“ prinzipiell den Kontakt mit dem kommunistischen Regime vermied, sandte das Außenamt routinemäßig Einladungen zu internationalen Veranstaltungen nach Moskau. In der Vergangenheit hatte die UdSSR ohnehin aus finanziellen Gründen oder wegen geringfügiger Bedeutung der jeweiligen Veranstaltung auf eine Teilnahme verzichtet.⁸⁰ Doch 1936 nahm die Sowjetunion die Einladung zum Internationalen Wettbewerb für Gesang und Klavier der Wiener Musikakademie (Juni 1936) an und nominierte dafür die jungen Pianisten Ěmil' Gilel's und Jakov Flier sowie, als Jury-Mitglied,

74 Lili Körber: Eine Frau erlebt den roten Alltag. Berlin: Rowohlt 1931. Vgl. dazu den Beitrag von Walter Fähnders in diesem Band.

75 Julius Haydu: *Rußland 1932*. Wien: Phaidon-Verlag 1932.

76 Vgl. GARF R-5283/6/1055, 68: Arbeit der VOKS mit Ausländern, 17.5.1932; GARF R-5283/6/1057, 9: Schumann an Haydu, 20.7.1932.

77 Fannina W. Halle: *Die Frau in Sowjetrußland*. Berlin–Wien–Leipzig: Zsolnay 1932; vgl. GARF R-5283/6/1081, 35–37: Gespräch mit Halle, 25.9.1934.

78 Vgl. Köstenberger, *Kulturkontakte*, S. 246–248. – Die ÖG bestand auf dem Papier bis 1937 weiter (vgl. WStLA 1.3.2.119.A32 – Gelöschte Vereine 1920–1974, 7014/25).

79 Vgl. A.V. Golubev/V.A. Neževin: VOKS v 1930–1940 gody. In: *Minuvšee. Istoričeskij al'manach* 14 (1993), S. 315f.

80 Vgl. Köstenberger, *Kulturkontakte*, S. 231f.

Samuil Fejnberg. Die Staatspolizei brachte diesmal keine schwerwiegenden Einwände vor.⁸¹ Künstlerisch sollte es ein voller Erfolg werden: Der 23-jährige Flier gewann in der Kategorie Klavier vor seinem Landsmann Gilel's.⁸²

Die österreichspezifische VOKS-Arbeit beschränkte sich zu dieser Zeit jedoch nur noch auf den Kontakt mit einzelnen Personen, allen voran mit der Kunsthistorikerin Fannina Halle, die 1934/35 für ihr Buch *Frauen des Ostens*⁸³ in der UdSSR recherchierte. Die VOKS versuchte Halles Arbeit zu kontrollieren, befürchtete „östliche Exotik“ und eine Ausrichtung der Publikation nach bürgerlichem Geschmack, und tauschte deshalb sogar einige Fotos in den Unterlagen Halles aus.⁸⁴ In Wien ließ die sowjetische Gesandtschaft dem Prähistoriker Franz Hančar und Joseph Gregor, dem Leiter der Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek (ÖNB), Materialien zukommen.⁸⁵

Ausgerechnet in der Zeit des ‚Ständestaates‘ hätte die ÖNB der UdSSR die Möglichkeit eröffnet, sich an ihrer repräsentativen Ausstellung über die *Internationale Theaterkunst* im Herbst 1936 zu beteiligen. Eine eigene Abteilung sollte sich den wichtigsten sowjetischen Bühnen (Stanislavskij, Mejerchol'd, Tairov, Vachtangov) und Künstlern widmen. Anfang Mai 1936 lud die ÖNB die UdSSR über die VOKS ein, bis 20. Juni Exponate auf Kosten der Veranstalter nach Wien zu schicken. Trotz Fristverlängerungen und einer Vorsprache von Heinrich Pacher, dem Gesandten in Moskau, im NKID übermittelte die VOKS Absagen und begründete diese mit der kurzen Vorbereitungszeit. Sie wies dabei auf die Vielfalt des sowjetischen Theaters im Vielvölkerstaat, die es darzustellen gelte, hin.⁸⁶ Die inhaltliche Reduktion auf die – politisch nicht mehr

81 Vgl. AT-OeStA/AdR AAng BKA-AA NPA: Liasse Österreich 33/55, Zl. 37.631–13/1936, Übersetzung des Schreibens des NKID vom 21.4.1936; ebd., Einsichtsvermerk G.D.-330361-St.B., 15.5.1936.

82 Vgl. N.N.: Schlußkonzert der Preisträger aus dem Internationalen Bewerb. In: Neuigkeits-Weltblatt (21.6.1936), S. 28f.; Emil Gilels Foundation, Archiv: 3. Internationaler Wettberwerb für Gesang und Klavier. Urkunde, Wien 1936. Online unter: <http://archiv.emilgilelsfoundation.net/dokumente/?category=decade&id=1930> (letzter Zugriff: 20.7.2016).

83 Fannina W. Halle: *Frauen des Ostens. Vom Matriarchat bis zu den Fliegerinnen von Baku*. Zürich: Europa-Verlag 1938.

84 Vgl. GARF R-5283/1a/267, 12–13: VOKS an Nekundè, 26.2.1935.

85 Vgl. GARF R-5283/6/1063, 3: Arbeitsplan für Österreich für 1935.

86 Vgl. GARF R-5283/6/1076, 12: Brief der Gesellschaft der Freunde der ÖNB, 7.5.1936; ebd., 3: Verbalnote des Gesandten Pacher, 23.5.1936; ebd. 10: VOKS an die Gesellschaft der Freunde der ÖNB, 26.5.1936; ebd., 4: Brief der Gesellschaft der Freunde der ÖNB, 9.6.1936; ebd., 1: VOKS an die Gesellschaft der Freunde der ÖNB, 5.8.1936.

unumstrittenen – Koryphäen der Theaterwelt und die Beschränkung auf die Rolle des einfachen Leihgebers kamen wohl nicht in Frage. In Wien aber präsentierte die ÖNB im Herbst 1936 unter großer Aufmerksamkeit der Presse nichtsdestotrotz Objekte zum sowjetischen Theater – aus ihrem eigenen Bestand.⁸⁷ Pacher bedauerte den Misserfolg seiner Intervention kaum, war er doch gegen „jede Aktion, bei der die Sowjets Gelegenheit bekommen, auf internationaler Arena werbend aufzutreten [...]; damit fördert man letzten Endes die hiesigen [d.h. Moskaus; Anm.] Bestrebungen, die zivilisierte Welt unter einer falschen Maske kirre zu machen“.⁸⁸

87 Vgl. z.B. Joseph Gregor: Wie entstand die Theaterausstellung? In: Die Bühne, Nr. 431/1936, S. 18–22; Gesellschaft der Freunde der Nationalbibliothek: Führer durch die Internationale Ausstellung für Theaterkunst. Wien, September–Oktober 1936. Wien: Verlag der Gesellschaft der Freunde der Nationalbibliothek 1936, S. 43–45.

88 Vgl. AT-OeStA/AdR AAng ÖVB 1Rep Moskau: Brief Pachers an Justizminister Hans Hammerstein-Equord (Präsident der Gesellschaft der Freunde der ÖNB), 12.6.1936.

Alexander W. Belobratow

Die neuen „Russophilen“: Robert Müller, Heimito von Doderer, Joseph Roth und ihre Auseinandersetzung mit Russland

Abstract: This paper discusses the so called “neue Russophilie” among Austrian authors in the 1920s taking into account three representative figures: Robert Müller, Joseph Roth and Heimito von Doderer. Even based on different cultural experiences and types of contact with the country in question, Austrian “images of Russia” contain quite stable and similar patterns in the perception of the Other. Attention will especially be drawn on von Doderer for whom the Russian ‘experience’ (as a prisoner of war in Siberia) had an important initial impact and significance for his later writings and poetological approaches.

1 Russlandbekenntnisse bei H.v. Doderer

Der österreichische Schriftsteller, Essayist und Verleger Robert Müller (1887–1924), „eine der faszinierendsten und umtriebigen Figuren im Wien der 1910er und frühen 20er Jahre“,¹ besprach beziehungsweise annoncierte in seinem Aufsatz *Die Kulturpolitik des Bolschewismus*, publiziert im September 1920 in *Der Neue Merkur*, drei 1919–1920 erschienene Bücher von Harald von Hoerschelmann, Alfons Paquet und Alfons Goldschmidt, die dem neuen bolschewistischen Russland gewidmet waren. Auch sein eigenes Buch *Bolschewik und Gentleman* erwähnte Müller dabei kurz und schloss seinen Aufsatz mit der emphatischen Exklamation: „Von dieser Art Literatur hängt viel ab, Europas Zukunft. Rußland macht Mode, ohne Zweifel!“² Literarisch-publizistische Auseinandersetzungen mit Russland, auch mediale Sowjetrussland-Diskurse, nahmen im deutschsprachigen Kulturraum der Zwischenkriegszeit bekanntlich einen respektablen Raum ein. Für die Periode zwischen 1917 bis 1924 erfasst Gerd Koenen mehr als 1200 Titel, eine ansehnliche Russland-Bibliothek.³ Auch die österreichischen

-
- 1 Günter Helmes: Nachwort. In: Robert Müller: Tropen. Der Mythos der Reise. Hg. v. Günter Helmes. Paderborn: Igel Verlag 1990, S. 246–264, zit. S. 246.
 - 2 Robert Müller: Die Kulturpolitik des Bolschewismus. In: ders.: Kritische Schriften II. Hg. von Ernst Fischer. Paderborn: Igel Verlag 1995, S. 473–475, zit. 474.
 - 3 Vgl. Gerd Koenen: Blick nach Osten. Gesamtbibliographie der deutschsprachigen Literatur über Rußland und den Bolschewismus. In: ders./LewKopelew (Hgg.): Deutschland und die russische Revolution. München: Fink 1998, S. 827–935.

Printmedien partizipierten nach 1918 am anhaltenden Russland-Interesse. Mit Schmidt-Dengler stand Russland, „wie die Schlagzeilen in den Tageszeitungen für die zweite Hälfte des Jahres 1920 zur Genüge belegen, im Mittelpunkt des Interesses“.⁴

Im vorliegenden Beitrag stehen drei repräsentative Beispiele für die ‚neue Russophilie‘ um 1920 im Mittelpunkt: russlandbezogene Publikationen und Reaktionen der österreichischen Autoren Robert Müller, Joseph Roth und Heimito von Doderer. In ihren Texten aus je unterschiedlichen Phasen ihrer jeweiligen Werkbiographie, im Fall von Doderer immerhin von initialer Bedeutung für sein Schreiben und seine Poetik, werden Facetten der kulturellen Rezeption, des kulturellen wie politischen Transfers beschrieben und interpretiert.

Die ersten journalistischen Texte von Heimito von Doderer, den es 1916 in die, so Doderer in einem seiner im tiefsten Russland entstandenen Texte, „glas-harte Kälte“⁵ Sibiriens als österreichischen Kriegsgefangenen verschlagen hatte, und der von dort im Sommer 1920 den langwierigen Weg nach Wien zurück antreten musste, sowie die für sein Werk bedeutenden Bezüge zur russischen Kultur und Literatur sind zum ersten Mal 1972 von Schmidt-Dengler dokumentiert worden.⁶ Von fünf frühen Zeitungspublikationen Doderers sind zwei direkt dem russischen Thema gewidmet: *Das russische Land* in der *Wiener Mittags-Zeitung* vom 16.10.1920 und *Die neuen Russophilen*, veröffentlicht in der *Wiener Allgemeinen Zeitung* vom 25.6.1921.⁷ Dabei, so Schmidt-Dengler, „[wird Doderer] in keinem dieser Aufsätze konkret. Es handelt sich um emphatische, bekenntnishaft Skizzen, denen man wenig Information unmittelbar entnehmen kann“.⁸

-
- 4 Wendelin Schmidt-Dengler: Heimito von Doderers schriftliche Anfänge. In: Österreich in Geschichte und Literatur, H. 16/1972, S. 98–110, zit. S. 102.
 - 5 Heimito von Doderer: Holzschnitttexte. In: ders.: Die sibirische Klarheit. Texte aus der Gefangenschaft. Hg. von Wendelin Schmidt-Dengler u. Martin Loew-Cadonna. München: Biedersten Verlag 1991, S. 42–51 zit. S. 44.
 - 6 Vgl. Schmidt-Dengler, Doderers schriftliche Anfänge, S. 98–110.
 - 7 Den Anfang 1921 von ihm verfassten Aufsatz „Kultproswet“ über die von den Bolschewiki eingeführten Abteilungen für Kultur- und Bildungsarbeit erwähnt Doderer in seinem Tagebuch; vgl. Heimito von Doderer: Tagebücher 1920–1939. Bd. 1. München: Beck 1996, S. 15f.
 - 8 Wendelin Schmidt-Dengler: Scylla und Charybdis. Der junge Doderer zwischen Journalismus und Fachwissenschaft. In: ders. (Hg.): Heimito von Doderer 1896–1966. Symposium anlässlich des 80. Geburtstages, Wien 1976. Salzburg: Wolfgang Neugebauer 1978, S. 9–24, zit. S. 10.

Dieses emphatische Bekenntnis Doderers zu Russland, das heißt zu seinen russischen Erfahrungen, hat bekanntlich nachhaltige Spuren in seinem späteren Werk hinterlassen. Über das Land schreibt und urteilt er, zumindest bis Ende der 1930er Jahre, mit auffallender Sympathie, im Besonderen in seinem Aufsatz *Die neuen Russophilen*:

[W]er zurückkommt und man hört ihn reden, der flucht das Blaue vom Himmel herunter über die „Regierung“ drüben, über die Falottenwirtschaft in allen Ämtern und erzählt immer die unglaublichsten Geschichten – und nach einer Viertelstunde schwärmt er schon von den Russen im allgemeinen, nennt sie ein edles, herrliches Volk und es stellt sich heraus, daß dieses Land, dieses Volk in seinem Herzen feste, unverlierbare Stätten der Liebe haben: die Augen leuchten ihm ja, man könnte fast glauben, der Mann sehnt sich zurück.

Und es ist mitunter fast so bei diesen ehemaligen „Woyenoplenni“. [...] Sie haben die Weite eines Riesenlandes kennen gelernt und die Weite des russischen Herzens, das in Wahrheit den Charakter des Landes widerspiegelt [...]. Sie haben den heiligen „Nitschewo“ kennen gelernt, der die Mischung von Herzensgröße, unverbesserlicher Passivität, Verträumtheit und Tiefe verkörpert.⁹

In seinem ersten gedruckten Prosatext *Das russische Land* wird über die Wanderung einer Gruppe von acht deutschen und österreichischen Kriegsgefangenen berichtet, die durch die unermesslichen Ebenen Richtung Europa marschieren. Doderer charakterisiert Russland und seine Bewohner sowie seine Landschaft dabei durchaus positiv:

Hier soll von einem Lande ein wenig erzählt werden; von seiner Eigenart – dem Angesicht seiner Landschaft und von seinen Bewohnern, von dem großen russischen Bauernvolk, dessen Herz weit und offen ist wie die Steppe, von der Gastfreundlichkeit und alles in allem vom Wandern durch die über alle Begriffe unermesslich große Ebene von Westsibirien.¹⁰

Doderers Ausführungen knüpfen deutlich an das schon zur Jahrhundertwende dominante Muster der Russlanddarstellung an, wie es zum Beispiel bei Rainer M. Rilke etabliert erscheint, nämlich an die Glorifizierung der „russischen Seele“ und des russischen Bauern.¹¹ Mit Jürgen Lehmann fügt sich dieses Muster in

9 Heimito von Doderer: Die neuen Russophilen. In: Wiener Allgemeine Zeitung (25.6.1921), S. 5.

10 Zit. in: Schmidt-Dengler, Doderers schriftliche Anfänge, S. 103.

11 Vgl. dazu: Konstantin Asadowski: Rilke und Rußland: Briefe, Tagebücher, Erinnerungen, Gedichte. Frankfurt a.M.: Insel 1986; Jürgen Lehmann: Rußland. In: Manfred Engel (Hg.): Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart–Weimar: Metzler 2004. S. 98–112; Alexander W. Belobratow: „Gott (wohne) in der Achselhöhle ...“.

gängige zeitgenössische, kulturkritisch-pessimistische, aber auch alternative habituelle Gemengelage: Es

werden gegen Ende des Jahrhunderts solche Stimmen vernehmbar, die – kulturkritisch und geschichtsphilosophisch argumentierend – dem von Dekadenz und Verfall bedrohten Westeuropa ein als ursprünglich, naiv und vital gezeichnetes Russland als Verheißung einer neuen Kultur, als Garant einer geistigen, seelischen und künstlerischen Erneuerung gegenüberstellen. Eine solche auch die Sicht auf die russische Literatur beeinflussende Einschätzung prägt auch eine u. a. von Philosophen, Intellektuellen und Künstlern wie Friedrich Nietzsche, Lou Andreas-Salomé und Rainer Maria Rilke vertretene Bewertung, in deren Rahmen Russland als „verheißenes Land“, seine Bewohner als Inkarnationen einer mit Begriffen wie „geistliche Tiefe“, „Unmittelbarkeit der Weiterfahrung“, „innere Widersprüchlichkeit“, „Demut“, „Passivität“, „Leidensfähigkeit“ etc. umkreisten, aber letztlich rational nicht bestimmbar „russischen Seele“ gesehen werden.¹²

Doderers Bekenntnisse zum „russischen Menschen“ verweisen bereits auf die späteren von Stefan Zweig aus dem Jahre 1928, als dieser aus Anlass des Tolstoj-Jubiläums in Moskau weilte und in seinen Reiseaufzeichnungen festhielt, dass er „Rußland erleben“ wolle, und zwar „nicht das bolschewistische, nicht das von einst und das von heute, sondern des ewigen Volkes weite, starke und dunkle Seele“.¹³ Malgorzata Świdarska bemerkt in ihrem Buch bezüglich *Das russische Land* von Doderer: „[D]iese Charakterisierung Russlands und der Russen [entspricht] den westlichen klimatheoretischen Vorstellungen und Stereotypen, u.a. über die weite ‚russische Seele‘, die auch in Dostojewskijs Romanen als ein russisches Selbstbild zu finden ist“.¹⁴

Einige Jahre später, im September 1925, notiert Doderer in seinem Tagebuch:

Damit komme ich auf Russland, das ich <innig> liebe. – Ich weiß nicht wie es jetzt mit <meinen> den russischen Brüdern steht, ich weiß nicht, welche Gefechtslage sie jetzt dort drüben haben; denn es ist schon fünf Jahre her, seit ich wieder hier in Europa lebe und was ich damals noch zuletzt sah, das gilt heute gewiss nicht mehr. [...] Ich sage

Zur Bedeutung von Rilkes Rußlanderlebnis. In: Norbert Fischer (Hg.): ‚Gott‘ in der Dichtung Rainer Maria Rilkes. Hamburg: Felix Meiner 2014, S. 161–174.

- 12 Jürgen Lehmann: *Russische Literatur in Deutschland. Ihre Rezeption durch deutschsprachige Schriftsteller und Kritiker vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart*. Stuttgart: Metzler 2016, S. 61f.
- 13 Stefan Zweig: *Auf Reisen. Feuilletons und Berichte*. Frankfurt a.M.: Fischer 1987, S. 360.
- 14 Malgorzata Świdarska: *Theorie und Methode einer literaturwissenschaftlichen Imagologie, dargestellt am Beispiel Russlands im literarischen Werk Heimito von Doderers*. Frankfurt a.M.: Peter Lang 2014, S. 116.

„Gefechtslage“ <meine>, denke aber nicht an politische Geschichte. [...] Ich meine also die Gefechte innerhalb des „russischen Menschen“.¹⁵

Am 11. oder 12. Dezember 1924 besuchte Doderer eine Veranstaltung in der Secession, in der der zwangsausgesiedelte russische Schriftsteller, Soziologe und Philosoph Fëdor Stepun (1884–1965) zwei Vorträge über das gegenwärtige Russland hielt: *Das Antlitz Russlands* und *Stil und Seele des Bolschewismus*.¹⁶ Doderer vermerkt dazu in seinem Tagebuch: „Fjodor Stepan /sic!/ /.../ ist Vollrusse¹⁷, ein ‚Redner‘, aber doch höchst sympathisch. Die Vorträge waren in jeder Hinsicht ein grosser Erfolg /.../ - Für meinen ‚Geschmack‘ (im Sinne von ‚Witterung‘) war dieser St. etwas zu reaktionär.“¹⁸

Die aktuellen Ereignisse (Revolution, Bürgerkrieg) wurden von Doderer in seinen Zeitungsaufsätzen Anfang der 1920er Jahre weitgehend ausgeklammert beziehungsweise in den Hintergrund gedrängt. Auch der Krieg Russlands mit Polen, der zwischen Sommer und Herbst 1920 tobte, kam nur in Andeutungen zur Sprache, so zum Beispiel im Zuge einer Begegnung mit einer Bauernfamilie in der sibirischen Steppe. Dabei äußert sich der Hausherr über den Krieg wie folgt:

[I]ch war auch an der Front, im deutschen Krieg, zwei Jahre; der Teufel weiß, wozu – bist du nicht gerade so ein Mensch wie ich? Wir haben aber aufeinander geschossen. Gott im Himmel! Welche Dummheit! ... Und jetzt hört es noch nicht auf, schon wieder haben wir Krieg mit Polen. Wozu? ... muss denn der Krieg sein? ... Was kümmert mich Polen!¹⁹

Im Gegensatz dazu positionierte sich Doderers erster Roman *Das Geheimnis des Reichs* (1930), dessen stoffliche Grundlage Erfahrungen aus der Gefangenschaft

15 Doderer, Tagebücher, S. 286f.

16 Später entstand aus diesen Vorträgen ein Buch; vgl. Fedor Stepun: *Das Antlitz Russlands und das Gesicht der Revolution*. Bern–Leipzig: Gotthelf-Verlag 1934.

17 Die Familie Stepun (eigentlich: Steppuhn) war deutscher und litauischer Herkunft.

18 Doderer, Tagebücher, S. 261. Stepun sprach dort wohl auch über das sowjetische „ideokratisch-hierarchisch-bürokratische System, das die Hierarchie der orthodoxen Kirche mit ihren Riten nachahme“. Solche und ähnliche Einschätzungen wollten Doderer als „etwas zu reaktionär“ erscheinen, sah er nämlich in Russland „Erwartung, Ahnung, Bewegung tief im Leibe“ (ebd., S. 292). Vermutlich war dieser Vortrag an einen Essay angelehnt, den Stepun im Juni-Heft der katholischen Zeitschrift *Hochland* veröffentlicht hatte; vgl. den Hinweis in: Reichspost (12.6.1924), S. 12. Beide Vorträge waren in der *Arbeiter Zeitung* vom 10.12.1924 (S. 5) bzw. im *Neuen Wiener Journal* vom 10.12.1924 (S. 10) angekündigt worden.

19 Zit. nach: Schmidt-Dengler, Doderers schriftliche Anfänge, S. 105.

in Sibirien bilden, viel deutlicher. Die Schilderung der Revolution und des Bürgerkrieges nehmen darin einen gewichtigen Teil ein, auch der sprach-ästhetische Gestus ist bemerkenswert, das heißt teilweise assoziativ-modernistisch. Doderer hielt sich in seiner politischen Kommentierung nicht zurück: Sichtbar wird dies in der negativen Zeichnung der „Weißen“, das heißt der russischen Konterrevolutionäre, der sie unterstützenden tschechischen und Entente-Einheiten, „während seine Kritik der russischen Revolution gemässigt ausfiel“.²⁰ Die Revolution und ihre zentralen Persönlichkeiten (Trockij und Lenin) werden nämlich im Hinblick auf ihre Anknüpfung an das „heilige Rußland“ und sein ‚verborgenes Wesen‘ beurteilt, das sich trotz bolschewistischer Ideen durchsetze und das „Geheimnis des Reiches“ ausmache:

Begreift jemand das Geheimnis dieses Reiches? Was bedeutet es, daß die Roten wider jede vernünftige Erwartung siegten und die Fremden aus dem Lande jagten, was bedeutet es, daß dieser Kommunismus, der doch von höchst westlicher geistiger Abkunft ist, am Ende gerade die Aufgabe erfüllte, Rußland für lange Zeit vom Westen abzuschließen – und was bedeutet es endlich, daß jene vielberufene „Weltrevolution“, von deren Kommen oder Ausbleiben ja die ganze kommunistische Sache letztlich abhängt, [...] - ausblieb? War Lenin, der Internationalist, Freigeist und Gottesleugner etwa nur der treueste Knecht des heiligen Rußland, so getreu, dass er selbst es nicht wissen konnte und erst spätere Zeiten dahinter kommen werden? ---²¹

2 Roths Auseinandersetzung mit Russland

Etwa um dieselbe Zeit, als Doderer durch die russischen Steppen und Städte – die letzte Station war Petrograd – zurückmarschierte, verweilte Joseph Roth inmitten der Kriegshandlungen zwischen Polen und Sowjetrußland und schickte seine Berichte an die *Neue Berliner Zeitung*, seine erste Anlaufstelle in Deutschland, nachdem er in den Wiener Zeitungen nicht die erhoffte „Karriere“ hatte machen können. Mit Roths Publikationen nach 1923 in der sozialistischen Zeitung *Vorwärts* hat sich Inge Syltemeyer bereits 1969 auseinandergesetzt; auch seine Reiseberichte aus Russland, wo er 1926 fast ein halbes Jahr verbrachte, sind mehrmals analysiert und interpretiert worden.²² Die Publikationen von Roth als

20 Alexandra Kleinlercher: Zwischen Wahrheit und Dichtung. Antisemitismus und Nationalismus bei Heimito von Doderer. Wien u.a.: Böhlau 2011, S. 87.

21 Heimito von Doderer: Das Geheimnis des Reichs. In: ders.: Frühe Prosa. Hg. von Hans Flesch-Brunning, Wendelin Schmidt-Dengler, Martin Loew-Cadonna. Neu-ausg. in einem Band. München: Beck 1995, S. 358f.

22 Vgl. Inge Syltemeyer: Das Frühwerk Joseph Roths 1915–1926. Wien–Freiburg–Basel: Herder 1976. Ferner dazu Alois Woldan: Kritik und Anerkennung – der junge

Kriegskorrespondent sind dagegen bislang auf weniger Aufmerksamkeit gestoßen, obwohl sie die ersten Reaktionen Roths auf das „neue Russland“ enthalten.

Zwischen Ende Juli und Anfang August 1920 lieferte Roth kürzere und längere Berichte aus dem „russisch-polnischen Krieg“, die Sympathien für die russischen Soldaten, deren Offiziere und für die „neue Ordnung“ insgesamt zu erkennen geben. Roth stellt sich dabei als neutraler und sachlicher Berichterstat-ter dar, der die „falschen“ Berichte und Meinungen zu diesem Thema zurecht-rücken wolle. Aufschlussreich dazu der mehrteilige Aufsatz *Die Rote Armee*, der umfangreichste Text, bestehend aus „Stimmungsbildern“, die das Neue, das Besondere der Sowjetarmee herausstellen wollen, wobei Roth mit Bewunderung nicht zurückhält. Stefan Kaszyński ortet darin folgende Interessenslage: „Man merkt seinen Texten sehr wohl an, dass ihr Autor sich bemüht, dem Geschmack und den Ansichten seiner Auftraggeber einerseits und dem Erwartungshorizont seiner österreichischen Leser andererseits nachzugehen“.²³ Dabei eile bei Roth „die persönliche Anteilnahme den Fakten voraus“. Roth, so Kaszyński, sei „ein talentierter Stimmungsmacher“. Russen als Sieger „werden weitgehend in einem positiven Licht geschildert. Ob dahinter ein Vorurteil oder auch eine gezielte politische Strategie steht, bleibt bis heute ungeklärt [...]. Die Passagen über die Rote Armee gewinnen jedenfalls in den Berichten Roths zunehmend an positi-ver Substanz“.²⁴

Besonders auffallend wirkt der Abschnitt *Genosse Regimentsarzt*, in dem Roth regelrecht eine Hymne auf die Demokratisierung der „Sowjet-Armee“ anstimmt

Sowjetstaat in Joseph Roths feuilletonistischem Werk. In: Österreichische Osthefte, H. 3/1986, S. 341–349; Hartmut Scheible: Joseph Roths Reise durch Geschichte und Revolution. Das Europa der Nachkriegszeit: Deutschland, Frankreich, Sowjetunion. In: Michael Kasse/Fritz Hackert (Hgg.): Joseph Roth: Interpretation. Rezeption. Kritik. Tübingen: Stauffenburg 1990, S. 307–334; David Turner: „Überwältigt, hungrig, fortwährend schauend“. Joseph Roth's Journey to Russia in 1926. In: Helen Chambers (Hg.): Coexistent contradictions: Joseph Roth in retrospect. Riverside: Ariadne Press 1991, S. 52–77; Olga Kozonkova: Das Russen- und Russlandbild im Frühwerk Hei-mito von Doderers. In: Österreichische Literatur: Ort der Begegnungen (= Jahrbuch der Österreich-Bibliothek) in St. Petersburg, Bd. 11/2013–2014, S. 92–106.

23 Es geht hier aber eher um seine deutschen Leser.

24 Stefan Kaszyński: Roths Rapporte aus dem polnisch-bolschewistischen Krieg im Kon-text seiner Journalistik. In: Alexander Stillmark/Hans-Dieter Heinz (Hgg.): Joseph Roth. Der Sieg über die Zeit. Londoner Symposium. Stuttgart: Heinz 1996, S. 31–33 bzw. 38–40.

und deren „moralische Verfassung“²⁵ lobend erwähnt. Auch die von Roth registrierte Reisefreiheit „innerhalb des Sowjetgebiets“, wo man angeblich „überhaupt ohne Papiere“ fahren könne, verleitet ihn zu einem Vergleich mit dem Westen, der letztlich zugunsten des bolschewistischen Landes ausfällt: „So hat sich die Welt geändert. Der Paß, ehemals eine russische Spezialität, ist ein Reise- und Kulturdokument des ‚freien Westens‘ geworden.“²⁶ Laut Roth ist „die Rote Armee [...] keine Freibeuterschar, sondern eine Armee. Eine antimilitaristische Armee! O Witz der Weltgeschichte! Kreuzritter des Zwanzigsten Jahrhunderts. Kreuzritter des Sozialismus.“²⁷

Roth reagiert prompt auch auf die antisemitische Problematik, die einerseits in der Beschreibung von Gräueltaten der polnischen Armee gegenüber der jüdischen Bevölkerung ihren Ausdruck findet, andererseits in der Darstellung einer angeblich vom Autor selbst erlebten Szene kulminiert, in der die Rote Armee in einem positiven Licht dargestellt wird:

Man traut seinen Augen nicht: Ein polnischer Jude redet auf einen Kosaken ein. Der Jude möchte gern einen Ledergurt kaufen, und der Kosak – weder verkauft er, noch zieht er eine Nagaika – sondern er *lächelt, lächelt*: Njet, batjuschka, njet ... /*Nein, Väterchen, nein!*

Der Antisemitismus ist offiziell nicht vorhanden. Antisemitische Auslassungen, Diskussionen, Streitigkeiten sind strafbar.²⁸

In der Sammelrezension „Bücher der Revolution“, verfasst in Berlin am 10.8.1920, schreibt Roth über Viktor Panins Roman *Die schwere Stunde*: „Dieses Russenbuch muss man gelesen haben, um Rußland, das neue, kennenzulernen. Es ist die neue russische Kunst“.²⁹

25 Joseph Roth: Die Rote Armee. In: ders.: Werke. Bd. 1: Das journalistische Werk 1915–1923. Hg. v. Klaus Westermann. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1989, S. 315–322, zit. S. 318.

26 Ebd.

27 Ebd., S. 316.

28 Ebd., S. 318. Bei Isaak Babel, der den Feldzug der Roten Armee mitgemacht hat, stellt sich die Situation realistischer dar, sichtbar z.B. in einer Eintragung in sein Tagebuch, als er in Brody mit einem einheimischen Juden ins Gespräch kommt: „Kondjesch, der Schames, ein bärtiger und gesprächiger Jude [...][,] erzählt von der Plünderung der Stadt durch die Kosaken, von den Demütigungen, die ihnen die Polen angetan haben“ (Isaak Babel: Tagebuch 1920. Hg. von Peter Urban. Berlin: Friedenaer Presse 1990, S. 77).

29 Joseph Roth: Bücher der Revolution. In: ders.: Werke 1, S. 327–329, zit. S. 329.

Ende Oktober 1920 erscheint ein weiteres Zeitungsfeuilleton Roths, in dem das Rußland-Thema wieder aufgenommen wird, der kleine Aufsatz *Sowjetausstellung in Berlin*. Auf diese Präsentation der neuen russischen Kultur und Kunst reagiert Roth allerdings deutlich kritischer, indem er die Ausstellung ungeschminkt eine „Sowjetpropagandaausstellung“ nennt:

Sie zeigt nicht, was in Russland vorgeht, geschaffen wurde, wirkt, zerstört und baut, sondern was in Russland vorgehen soll, nach dem Willen derer, die es befehlen... Dass befohlen wird, spürt man deutlich. Man befiehlt zum Beispiel: Idealismus, Gewissen, proletarisches Bewusstsein, Nächstenliebe. Der Zarismus befahl: Mord, Pogrom, Barbarei. Ein Fortschritt ist also da. *Nur: Es wird eben befohlen*. Der Fortschritt ist anbefohlen. [...] Hat man sich mit der Tatsache vertraut gemacht, dass in Rußland so ziemlich alle Kunst im weiteren Sinn, das heißt alles Können in das Joch peinlicher Tendenzwirkung gespannt ist, so kann man seine Freude an beidem haben: am Ausdruck und an der Wirkung.³⁰

Die wichtigsten Punkte seiner Betrachtungen, die auch für seinen späteren Text *Reise in Russland* (1926) evident bleiben, sind die angestrebte Demokratisierung der Gesellschaft, die Antisemitismusproblematik und das Problem der individuellen Freiheit. Interessant an der Ausstellungsrezension ist vor allem die begleitende politische Kommentierung: Das politische System als „anbefohlen[er] Fortschritt“ wirkt auf ihn doch suspekt, und die Errungenschaften des Systems werden, wenn auch anerkannt, so jedoch nicht als authentische empfunden.

Eine eindeutige Zuschreibung konkreten politisch-ideologischen Engagements erweist sich im Fall von Joseph Roth sohin als problematisch und kaum hilfreich. Roths Gesinnung lässt sich nämlich weniger mit einer bestimmten ideologischen Maxime verknüpfen; vielmehr wurzelt sie in seiner existentiellen Problematik, deren Zentrum die Frage nach der Entfremdung des modernen Menschen bildet. Die Zeit der Massenbewegungen, der „unterschiedlichen Kollektivismen“³¹ zwingt aber das Individuum in die ambivalente Situation, sein Zugehörigkeitsgefühl als Teil einer Masse, eines Kollektivs, einer Partei, einer politischen oder sonstigen Glaubensgemeinde mit seinem Selbstverständnis und Persönlichkeitsgefühl abzugleichen und zu überprüfen. In Deutschland, so Roth, „muß ich auch [...] wenn ich keinen Typus, keine Gattung, kein Geschlecht, keine Nation, keinen Stamm, keine Rasse repräsentiere, dennoch

30 Ders.: Sowjetausstellung in Berlin. In: ebd., S. 387f.

31 Robert Musil: Der Dichter in dieser Zeit. In: ders.: Gesammelte Werke in neun Bänden. Bd. 8. Reinbek b.H.: Rowohlt 1978, S. 1248.

etwas zu repräsentieren suchen“.³² Vor diesem Hintergrund wird verständlich, wenn er in sein russisches Reisetagebuch am 27.9.1926 notiert:

Der Mensch wird zum bewußten Kollektivismus erzogen. Man sagt ihm aber nicht, daß außerdem noch eine Weisheit Platz hat, eine Weltanschauung nicht von einem Punkt aus aufgebaut wird, sondern von vielen tausenden, daß man nicht stehend das Leben begreift, sondern wandernd, immer wieder stehen bleibend.³³

3 R. Müllers Russland-Essay

In die Zeit um 1920 fallen auch mehrere Ausführungen zu Russland und zum Bolschewismus von Robert Müller, der das Russland-Thema am intensivsten in seinen Essays ab etwa 1915 umreißt. Für den Zeitraum von 1915 bis 1924 hat er nicht weniger als 15 Zeitungsbeiträge vorgelegt, die um Russland kreisen, dazu auch den 1920 auch als Buch erschienenen umfangreichen Essay *Bolschewik und Gentleman*.

Müllers erste Hinwendung zum russischen Thema fällt in das erste Kriegsjahr, als er im Januarheft der Zeitschrift *Der Merker* 1915 einen Essay mit dem Titel *Russischer Volksimperialismus* publiziert. Im gleichen Heft ist auch der anti-russische, ja geradezu chauvinistische Aufsatz von Albert Ehrenstein *Der Politiker Dostojewski* erschienen, in dem Ehrenstein unter anderem bekennt, dass er „nie an das Christentum von D. geglaubt“ habe, und den russischen Romancier als den „slawophilen Houlligan“ bezeichnet.³⁴ Bei Müller sind dagegen ganz andere Einschätzungen präsent:

Man kann Rußland nur bewundern. Es ist von einem mächtigen Gemüte, von einer allgemeinen menschlichen Sittlichkeit erfüllt, die nur durch den humanen Maßstab des europäischen Liberalismus nicht erfaßt werden kann. Bei all der Grausamkeit und Verwirrung, die der russischen Seele anhaftet, steht der Russe als Mensch und Kulturtyp höher als der moderne schlenkriige Franzose, dessen Wesen seit hundert Jahren eine immer stärker werdende Verflachung und Entrassung aufweist [...] Die Maßlosigkeit der russischen Seele [...] hat im seelischen Leben dieses Volkes ungeheure sittliche Werte geschaffen.³⁵

-
- 32 Joseph Roth: Reise in Rußland. In: ders.: Werke. Bd. 2: Das journalistische Werk 1924–1928. Hg. v. Klaus Westermann. Frankfurt a.M.: Büchergilde Gutenberg 1991, S. 591–709, zit. S. 675. Dieser Gedanke hat bekanntlich in der deutschsprachigen Literatur eine lange Tradition, von Hölderlin bis Musil und Broch.
- 33 Joseph Roth: Tagebuch-Eintragungen. In: ders., Werke 2, S. 1010.
- 34 Albert Ehrenstein: Der Politiker Dostojewski. In: *Der Merker*, H. 1/1915, S. 736f.
- 35 Robert Müller: Russischer Volksimperialismus. In: ders.: Kritische Schriften I. Paderborn: Igel 1995, S. 193–195, zit. S. 194.

Und er fügt dem die Erklärung hinzu, die eigentlich einer Wiederholung des gängigen Klischees gleichkommt: „Die Maßlosigkeit der russischen Seele [...] hat im seelischen Leben dieses Volkes ungeheure sittliche Werte geschaffen.“³⁶

Müller schließt sich somit der seit der Jahrhundertwende in Westeuropa gängigen Vorstellung von der „russischen Seele“ an. Der Übergang in der Auffassung von Russland als einem antichristlich „Fremden“ zum christlich „Eigenen“ findet Ende des 19. Jahrhunderts sowohl in Deutschland als auch in Frankreich, etwa vermittelt Melchior Vogues Buch *Der russische Roman* von 1886, und in England statt. Die Mythologisierung des „russischen Glaubens“ ist deutlich mit der Rezeption von Fëdor Dostoevskij und Lev Tolstoj's Romanen verbunden. Gemäß diesen Überlegungen gehe es in Russland nicht um Ungebildetheit und dunkle Philosophie, sondern um eine Form von Ur-Grund, der Toleranz, Güte, Menschenliebe gebäre.

Im Essay *Bernhard Shaws Völkerreich*, publiziert in den von Müller im Auftrag des Kriegspressequartiers geleiteten *Belgrader Nachrichten* vom 6.5.1916, wiederholt er die Topoi seines Russlandbildes, indem er das Deutsche dem Slawischen näherbringt – in krasser Gegenüberstellung zum Westeuropäischen:

Würde die Politik nach einem Gesetz der inneren Anlage gemacht, so könnte gegenüber der Shawschen Zusammenstellung geltend gemacht werden, daß neben der westlichen Zivilisation die russische Kultur der Seele, die ethische Tiefe eines Dostojewsky und Tolstoi, die Menschlichkeit eines Gorky es ist, die den deutschen, nicht nur den slawischen Sinn von Mitteleuropa stärker fesseln, als die mehr an der Oberfläche der menschlichen Möglichkeit liegenden Probleme des Westeuropäers.³⁷

Diese mythologischen Russlandbilder und Konstruktionen der „russischen Seele“ haften Müllers Russland-Auffassungen und seinen Reaktionen auf den russischen Bolschewismus auch nach 1917 an. Im Essay *Friedensersatz*, erschienen in der *Österreichisch-Ungarischen Finanzpresse* am 16.2.1918, wird die „neue Diplomatie“ [sic] der Bolschewiki folgendermaßen begrüßt, wenn nicht bejubelt:

Trocky hat ein vollständig neues Diplomatenmittel erfunden: den Abbruch der kriegerischen Beziehungen. Er hat den Frieden einfach erklärt. Was früher ein Wortwitz war, ist jetzt Taternst geworden. Das ist ein ungeheuerliches Novum, etwas noch nie Dagewesenes und leuchtet tief in die Seele Trockys und des russischen Bolschewismus hinein. Des russischen Bolschewismus; denn diese Züge sind echt russisch. Sie erinnern an den Menschen aus den Büchern Dostojewskys, Tolstois und Gorkis, an diese

36 Ebd.

37 Ders.: *Bernhard Shaws Völkerreich*. In: ebd., S. 219–221, zit. S. 221.

Träger des fleischgewordenen Christentums, das zur geschlagenen einen Wange auch die andere bietet.³⁸

Augenscheinlich entwirft hier Robert Müller ein Bild vom Bolschewismus, das sich mit der wirklichen politischen Bewegung kaum deckt. In seinem Essay *Bolschewik und Gentleman* sowie in den 1919 und 1920 erschienenen Aufsätzen *Revolutionäre Typen* (*Das Ziel* III, Leipzig 1919) und *Die Kulturpolitik des Bolschewismus* (*Der Neue Merkur*, September 1920) kommt es zur vollständigen Enthistorisierung des Phänomens „Bolschewismus“. Günter Helmes ist zuzustimmen, wenn er bemerkt: „In eben der Weise, in der er in früheren Abhandlungen vom ‚Germanen‘ oder vom ‚Deutschen‘ sprach, spricht er nun vom ‚Bolschewiken‘.“³⁹ Bei der Darstellung der geistigen Entwicklung des neuen bolschewistischen Staates glorifiziert Müller dessen Kulturpolitik:

In der Tat hat das jetzige russische System zwar die russische Wirtschaft annihiliert [...]. Unbestritten dagegen ist von allen Augenzeugen aller Nationen der außerordentliche kulturpolitische Fortschritt, den die jetzige russische Gesellschaftsordnung mit sich gebracht hat.

Der Grund ist einfach. Staat ist dem Bolschewiken eine ideologische Anstalt. [...] Kulturpolitische Maßnahmen werden gegen die finanzielle Kalkulation durchgeführt. Darum ist Rußland das Dorado aller kulturell interessierten [...] Individuen geworden. Die englischen, besonders die französischen und die deutschen, sogar die amerikanischen Künstler schwärmen für Moskau, Lenin und Lunatscharsky. [...] Das ist die Wirkung einer geistigen Forderung. Sie ist plötzlich, von Geistigen geführt, von Millionen getragen.⁴⁰

Im Unterschied zu Doderer, Roth oder Zweig fehlen Müllers Einschätzungen authentische Russland-Erfahrungen; er war nie in Russland und hatte auch nicht vor, in das bolschewistische Land zu reisen. Vielmehr sind sie aus Texten Anderer sowie aus zeitgenössischen Diskurslagen entlehnt und potenziert. Interessanterweise fallen diese Bewertungen auch mit einzelnen der eher skeptischen Joseph Roths zusammen, in dessen ersten Russland-Reportagen ebenfalls die Hoffnung auf eine „neue Welt“ tonangebend ist: „Denn eine neue Art, zu schaffen und aufzunehmen, zu schreiben und zu lesen, zu denken und zu hören, zu lehren und zu erfahren, zu malen und zu betrachten, ist hier [in Sowjetrußland,

38 Ders.: Friedensersatz. In: ders.: Kritische Schriften II. Paderborn: Igel 1995, S. 41–43, zit. S. 41.

39 Günter Helmes: Robert Mueller: Themen und Tendenzen seiner publizistischen Schriften. Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang 1986, S. 216.

40 Robert Müller: Die Kulturpolitik des Bolschewismus. In: ders.: Kritische Schriften II, S. 473–475, zit. S. 473f.

Anm. A.B.] entstanden“.⁴¹ Diese Hoffnung auf eine geistige Umwälzung, auf „befreite Kritik“⁴² sowie auf den ‚neuen‘ Menschen wird aber ständig durch Beobachtungen Roths relativiert, die den russischen Massen- beziehungsweise Durchschnittsmenschen als Resultat einer totalen Verstaatlichung und gewaltigen Bürokratisierung des Lebens ansehen. Die „geistige Leere“ des russischen beziehungsweise sowjetischen Menschen, der „niemals ganz Privatmensch“ sein dürfe, der zum „Kollektivismus“ erzogen werde und nicht zum geistigen „Kombinieren“, der „das primitive Anfangstadium einer öffentlichen Meinung“ erlebe, „die von oben gelehrt und genährt wird“, – das alles wird von Roth „in der russischen Straße“, in den Zeitungen, in Gesprächen, in der Schule und bei der Jugend besorgt registriert. Doch diese „allgemeine Nivellierung“⁴³ wird in seinen Reportagen letztendlich entschuldigt mit dem leitmotivischen Verweis auf die Zukunft Russlands und die der Revolution: „Es wäre freilich anders kaum möglich. Vielleicht muß die große Masse zuerst durch die Oberfläche der Erkenntnis. Sie ist ja kaum einige Jahre befreit von der tiefsten Blindheit!“⁴⁴ Die „Entschuldigungen“ und „hoffnungsvollen“ Einschübe sind aber nicht dadurch zu erklären, dass Roth sich angesichts der sowjetischen Zensur und ihrer Macht verunsichert fühlte, wie David Bronsen meint.⁴⁵ Es geht Roth eher um seine deutschen Leser, um den Rezeptionshorizont der europäischen Intellektuellen, die er vor Entwicklungsprozessen in der Kultur zu warnen sucht, wie sie sich auch im Deutschland jener Zeit bemerkbar machen: vor der Gefahr einer Parallelisierung von Demokratisierung und Nivellierung.

Robert Müllers *Bolschewik und Gentleman* weist also keine Analyse eines realgeschichtlichen Phänomens auf, obwohl darin das bolschewistische Russland im Zentrum steht: „Der Bolschewismus macht Ernst, das ist es. Das Detail ist unwichtig. Er ist zuerst ein allgemeiner Messianismus östlicher Völker, ein Chiasmus bisher untertaner Schichten, ein Titanismus geistiger Förderer“.⁴⁶ Robert Müller ist hier auf der Suche nach „eine[r] ideale[n] aktivistische[n] Gesellschaftsform“,⁴⁷ deren großes Versprechen er im bolschewistischen Russland zu

41 Joseph Roth: Gespenster in Moskau. In: ders.: Werke 2, S. 596–601, zit. S. 601.

42 Ders.: Die Schule und die Jugend. In: ebd., S. 671.

43 Ebd., S. 656.

44 Ebd., S. 601.

45 Vgl. David Bronsen: Joseph Roth. Eine Biographie. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1993, S. 284f.

46 Robert Müller: Bolschewik und Gentleman. In: ders.: Irmelin Rose – Bolschewik und andere verstreute Texte. Paderborn: Igel 1993, S. 139–208, zit. S. 205.

47 Daniela Magill: Nachwort. In: ebd., S. 209–215, zit. S. 211. Kritisch dazu: Primus-Heinz Kucher: Zwischen „West-östlichem Barock“ und Dämonisierung/Asiatisierung des Ostens.

erkennen meint – im Land, das fast ausschließlich aus präformierten Elementen konstruiert wird, gekoppelt mit seinen Vorstellungen von der „russischen Seele“.

Im „Nachtrag“, einige Monate später geschrieben, unternimmt der Autor einen Versuch, seine „Prophezeiung“ mit dem Verweis auf die geschichtlichen Ereignisse zu bekräftigen:

Rußland unter Lenin kann auf außerordentliche Erfolge in außenpolitischer, militärischer und kultureller Hinsicht hinweisen. Es ist komplett geblieben, erzwingt sich die Anerkennung der westlichen Welt, hat mehrere Feldzüge, zuerst den gegen ein homunkulides Polenreich, das von Klavierstimmern, nicht von Politikern geschaffen worden ist, gewonnen und ist heute der eigentliche Kulturstaat der Welt im seelischen Sinne. Mißlungen ist nur das konkrete marxistische Programm, in den sozialen und wirtschaftlichen Belangen war Rußland nicht so schöpferisch, wie auf den geistigen und aktivistischen Gebieten.⁴⁸

Am 24. August 1924, drei Tage vor dem Selbstmord des Autors, erscheint in der *Prager Presse* Müllers letzter Russland gewidmeter Essay: *Gorki und Lenin*, de facto Müllers Reaktion auf Gor'kij's Lenin-Nachruf: „Am meisten interessieren ihn [Gor'kij] dämonische Menschen, die ebenso groß im Zufügen als im Entgegennehmen von Schmerz sind wie die Dämonen Dostojewskijs oder die Brüder Karamasoff. Ein solcher Mann ist Lenin für Gorki.“⁴⁹

Für Müller hat aber Lenin nicht primär mit dem Dämonischen zu tun, er sei eher „ein erstklassiger, monströs fleißiger Beamter seiner Idee“. Die Verknüpfung des Bolschewismus mit den expressionistisch-aktivistischen Idealen scheint für Robert Müller passé zu sein: „Von der historischen Rolle, die er spielt, [...] erscheint Lenin dem Europäer uninteressant. Er lässt sich mit der kulturellen und stillhaften Ergiebigkeit selbst einer Natur wie Mussolini nicht im entferntesten messen“.⁵⁰ Es geht auch nicht um die von Doderer formulierte Charakterisierung vom bolschewistischen Lenin als dem „treuen Knecht des heiligen Rußland“. „Daß er eine kristallisierende politische Begabung war, das unterliegt doch keinem Zweifel. Aber das ist Hitler auch, sogar sehr, erste Potenz darin“.⁵¹

Strategien literarischer Anverwandlung des fremden Ostens bei Hermann Bahr und Robert Müller. In: Dagmar Lorenz/Ingrid Spörk (Hgg.): *Konzept Osteuropa. Der „Osten“ als Konstrukt der Fremd- und Eigenbestimmung in deutschsprachigen Texten des 19. und 20. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 131–146, bs. S. 140f.

48 R. Müller: *Bolschewik und Gentleman*. In: ders.: *Irmelin Rose*, S. 139–208, zit. S. 207f.

49 Ders.: *Gorki und Lenin*. In: ders.: *Kritische Schriften III*. Paderborn: Igel 1996, S. 203–207, zit. S. 204.

50 Ebd.

51 Ebd., S. 206.

Primus-Heinz Kucher

Zwischen spätexpressionistischer Revolutionsbegeisterung und (neu)sachlichen Berichten: Russlandbilder bei Ernst Weiß, Robert Musil, Leo Lania und Arthur Rundt

Abstract: With regard to Ernst Weiß, Robert Musil, Leo Lania, and Arthur Rundt, the paper emphasizes different approaches of representative authors and critics towards ongoing and radical changes in Russia. Attention is given to Leo Lania in particular as one of the most complex and versatile connoisseurs of Russian realities, who, together with Albrecht Blum realized the first experimental montage-film using cut material for a contemporary filmproject of Dziga Vertov.

1 Ein Drama der Brüderlichkeit?

Am 23.12.1919 wurde am Wiener Deutschen Volkstheater das Drama *Tanja* von Ernst Weiß aufgeführt, das im Oktober 1919 am Prager Deutschen Theater seine Uraufführung erlebt hatte, 1919 in der Zeitschrift *Der neue Daimon* und 1920 bei S. Fischer erschienen war.¹ Weiß, fraglos kein Kernautor des Expressionismus, dem er mit Ambivalenz, später sogar mit Distanz begegnete, obwohl er bis 1920–21 in (spät-)expressionistischen Wiener und Prager Zeitschriften als Beiträger fassbar ist,² verknüpfte darin expressionistische Themen und Ausdrucksformen mit dem seine Gegenwart überschattenden Revolutionshintergrund: „[W]as ich in jener Nachkriegszeit geschrieben habe: expressionistische

-
- 1 Der Erstdruck erschien im Juni 1919 in H. 5–7 der Zeitschrift *Der neue Daimon* (hg. von Jakob Moreno Levy), S. 65–112; ferner: Ernst Weiß: *Tanja*. Drama in drei Akten. Berlin: S. Fischer 1920.
 - 2 Ernst Weiß publizierte 1918–1920 u.a. in den Zeitschriften *Anbruch*, *Daimon*, *Der Friede*, *Die Gefährten*, *Mensch*, *Das Zelt*; vgl. dazu: Armin A. Wallas: *Zeitschriften und Anthologien des Expressionismus in Österreich*. Analytische Bibliographie und Register. München–New Providence u.a.: K.G. Saur 1995, Bd. 2, S. 759. Auch in der wichtigen Anthologie expressionistischer Lyrik war er mit acht Gedichten vergleichsweise stark vertreten; vgl.: E.A. Rheinhardt (Hg.): *Die Botschaft*. Neue Gedichte aus Österreich. Wien–Prag–Leipzig: Strache 1920, S. 241–254.

Gedichte, Hymnen auf die menschliche Güte, vor allem jenes Drama der Brüderlichkeit, von der ich träumte, in russischem Gewande (ein Zeichen der Zeit) mit dem Titel *Tanja*.³ Der Großteil der zeitgenössischen Kritiker, die das Stück im Zuge seiner fünf Wiener Aufführungen sah, rezipierte es als Reflex auf die Veränderungen in Russland, wobei die Breite der Reaktionen wohl auch der Verbindung aus expressionistischer Sprache mit ethischer und politischer Thematik geschuldet war: Von der *Arbeiter-Zeitung* über den expressionistischen *Aufbau* und den (klar links positionierten) *Becsi Magyar Ujsag*, die Satire-Zeitschrift *Kikeriki*, die liberale *Neue Freie Presse*, die katholisch-konservative *Reichspost* bis hin zur *Wiener Zeitung* spannte sich ein bemerkenswerter Bogen, in dem ein entsprechend breites Spektrum an Einschätzungen, darunter auch harsche Verwerfungen, artikuliert wurden.

Während der Kritiker der *Wiener Zeitung* „dieses Stück wildestes Revolutionsrußland“ als „in viel zu viele tönende, hallende Worte eingehüllt“,⁴ das heißt zu expressionistisch eingefärbt wahrnahm, warf das *Neue 8 Uhr Blatt* explizit die Frage auf: „[W]ozu dichtet man so dämonisch-expressionistisch“, um die im Stück identifizierbaren Revolutionssymbole auf den Status von „billigen und geschmacklosen Effekten“ zu reduzieren.⁵ Überraschenderweise lobte der Kritiker des *Kikeriki* das „Problem des Sittlichen im Menschen“, im Besonderen den „endlichen Sieg des Guten durch reine, opferfähige Liebe“ ebenso als gelungen gestaltet wie den Umstand, dass „dieses Thema in eigenartiger Weise (stofflich und Bühnentechnisch) äußerst wirksam gelöst“ worden sei. Zudem sei es von Ida Roland in der Hauptrolle getragen worden, welche eine „neue Glanzleistung“ geboten hätte, weshalb das Stück „tiefen Eindruck“ hinterlassen habe.⁶ Dagegen verwarf es Robert Müller als gleichermaßen „kraß“ sowie als „dramaturgisches Versagen“, wobei das „Russische [...] Seelenkulisse“ [ist].⁷ Von „überragenden

3 Ernst Weiß: Bruchstücke einer Autobiographie. Notizen über mich selbst. Online unter: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/-4406/1> (letzter Zugriff: 26.9.2016)

4 N.N.: Deutsches Volkstheater. In: *Wiener Zeitung* (*Wiener Abendpost*, 24.12.1919), S. 22.

5 –tt–: Deutsches Volkstheater. In: *Neues 8 Uhr Blatt* (24.12.1919), S. 4.

6 N.N.: [o.T.]. In: *Kikeri*, (11.1.1920), S. 6; ähnlich auch in der konservativ-klerikalen *Reichspost* (24.12.1919), S. 6, wo es u.a. hieß: „jedes Bild vollgestopft mit lärmendem, gräßlichem Geschehen“.

7 Robert Müller: *Tanja*. In: ders.: *Neue Wirtschaft*. H. 3 (1919–20), zit. nach: ders.: *Briefe und Verstreutes*. Mit einer unveröffentlichten Gedenkrede auf Robert Müller von Albert Paris Gütersloh. Hgg. von Eva Reichmann in Zusammenarbeit mit Thomas Schwarz. Paderborn: Igel 2997, S. 163–168, bs. S. 164 u. 167.

Leistungen“ im Schauspielerischen sprach auch Raoul Auernheimer in seinem Bericht für die *Neue Freie Presse*, in dem er differenzierter als viele seiner Kollegen auf die russische Einbettung einging und diese in einen über den unmittelbaren Zeitbezug hinausgreifenden, Fedor Dostoevskij als Schlüssel-Referenz aufrufenden Rahmen platzierte:

Alles in dem Stück ist russisch und schmeckt irgendwie nach Dostojewski: der Name und Charakter der Heldin, die eine kleine Tänzerin und eine Dirne ist, die Umwelt, die [Personen]. Tanja tötet bereits im ersten Bild ihr eigenes Kind [...] sie wird ungefähr zur gleichen Zeit die Geliebte eines Bombenattentäters, von dem sich später herausstellt, daß er ihr aus dem Russisch-japanischen Krieg zurückgekehrter Geliebter und Vater des kleinen Ilja ist; sie verliebt sich in den Attentäter, aber zu spät, nachdem dieser bereits den Fürsten Urussow, die Verkörperung des unmenschlichen russischen Militarismus, getötet und sie ihn verraten hat; sie wird wahnsinnig, kommt ins Irrenhaus, stürzt sich aus dem Fenster in den Spitalhof hinab und verscheidet auf einem Misthaufen, von einem ganz im Geist Dostojewskis sprechenden jungen Popen mit Heilandsworten getröstet [...] Die Grobheit dieser in dem gewissen allerneuesten Sturm- und Drangthema sich abwickelnden Vorgänge gipfelt äußerlich in der Entrollung der roten Revolutionsfahne am Schlusse des [...] dritten Bildes. Hier geht das Russische des Stückes in das Zeitgemäße über und erklärt sich innerlich.⁸

Im Kontext der zeitgenössischen expressionistischen Dramenkonzeptionen nahm Weiß mit seiner *Tanja* zwar keine exponierte Position ein – dafür kam es bereits recht spät und präsentierte sich, etwa im Vergleich mit Arnolt Bronnen, Oskar Kokoschka oder Ernst Toller, als formal, thematisch sowie im Hinblick auf die Exposition von Körperlichkeit, Gewalt und De-Personalisierungspotentialen letztlich doch als recht traditionell.⁹ Doch sein Drama bündelte am Ausklang des expressionistischen Jahrzehnts nochmals vor einer nicht bloß von typologischen Wandlungsutopien unterlegten oder begleiteten Realität Elemente, die auf beunruhigend-aufrüttelnde Diskursebenen verwiesen: auf irrationale, abgründig-eruptive Dimensionen und Handlungsentscheidungen, welche festgeschriebene Gender-Rollen aus den Angeln hoben und radikalisierten (wie zum Beispiel jene der Verschränkung von Mutterschaft, Künstlerinnenattitüde und Gewaltphantasien). Nach brutaler Peinigung des Sohnes Ilja durch körperliche Übergriffe bis hin zu dessen Hungertod sowie nach sprachlich wahnartigen Rededuellen im zweiten Akt zwischen Tanja und ihrem Geliebten, dem Revolutionär Wladimir,

8 R.A. [d.i. Raoul Auernheimer]: [o.T.]. In: *Neue Freie Presse* (25.12.1919), S. 18.

9 Zur Geschlechter-Thematik im (Spät-)Expressionismus vgl. bes. die Einleitung zu Themen und Problemen der Forschung in: Frank Krause (Hg.): *Expressionism and Gender. Expressionismus und Geschlecht*. Göttingen: V&R 2010, S. 11–20.

versucht der Text am Schluss durch den Akt der Selbst-Opferung in eine kathartisch wirkende Oh-Mensch-Rettung auszuklingen. Dabei tritt nach ihrem Freitod in einem Irrenhaus der ermordete Ilja in die abschließende Lebensbeichte ein. Die in den Aufführungen kontrovers wahrgenommene revolutionäre Fahnen-Symbolik wird im Text selbst nur in einer knappen Regieanweisung angesprochen, nämlich als Wladimir als Befreier gefeiert und von Soldaten erschossen wird.¹⁰

Es muss hier daran erinnert werden, dass *Tanja* keineswegs das einzige Stück (gewesen) ist, das 1919/20 auf einer Wiener Bühne die Russland- und die Revolutionsthematik aufgegriffen hat. Bereits im Juni 1919 wurde in der Volksbühne *Der Revolutionär* von Wilhelm Speyer aufgeführt, das zwar nicht die Revolution von 1917 primär thematisiert, sondern vielmehr revolutionäre Strömungen im zaristischen Russland, also deren Vorgeschichte, sowie unterschiedliche Vorstellungen revolutionären Agierens unter Emigranten. Im November 1920 ist das Stück auch in Linz mit bedeutend größerem Erfolg als in Wien aufgeführt worden.¹¹ Trotz zurückhaltender Kritiken in den meisten Blättern war es für einzelne, zum Beispiel für das *Interessante Blatt*, „das wertvollste Stück der diesjährigen Spielzeit“, gleichzeitig zu *Eisik Scheftel*, einem Arbeiterdrama des russisch-jiddischen Schriftstellers David Pinski, der bis 1922 in Wien wiederholt gespielt wurde.¹²

-
- 10 Vgl. Weiß, Tanja, S. 81: „Wladimir hat uns befreit, Wladimir, unser aller guter Bruder, der gute Mensch, durch seine Güte hat er die ganze Welt entflammt! Begnadigt ist der Mensch, Wladimir sei unser Zar!“
- 11 Vgl. Wolfgang Storch: Spiegel oder Gemälde mit Silberrahmen. Zu Wilhelm Speyers frühen Stücken. *Er kann nicht befehlen* und *Der Revolutionär*. In: Helga Karrenbrock/Walter Fähnders (Hgg.): Wilhelm Speyer (1887–1952). Zehn Beiträge zu seiner Wiederentdeckung. Bielefeld: Aisthesis 2009, S. 17–36, zu *Der Revolutionär* bs. S. 30–35. Storch spricht von drei Aufführungen in Berlin, Hamburg und München (wo auch Thomas Mann im Publikum saß); d.h. die beiden österreichischen Aufführungen sind ihm entgangen. Die Druckfassung des Dramas, für Storch ein „Kammerspiel, ausgetragen zwischen einem deutschen Geschwisterpaar und zwei russischen Revolutionären“ (ebd., S. 31, n.b. eine davon, Lydia, weiblichen Geschlechts), erschien ebenfalls 1919 bei Kurt Wolff.
- 12 Vgl. dazu die kurze Aufführungskritik von m.n [d.i. vermutl. Mizzi Neumann] in: Wiener Salonblatt (7.6.1919), S. 11, sowie in: Interessantes Blatt (5.6.1919), S. 13. Das Stück wurde vom 18.–21.11.1920 am Linzer Landestheater unter der Leitung von Karl Farkas wieder aufgeführt; vgl. die Besprechung: N.N.: [o.T.]. In: Linzer Tages-Post (19.11.1920), S. 5f. Zu Pinski und seinem bereits 1899 verfassten Drama vgl. die hymnische Besprechung: Josef Luitpold Stern: Eine Tragödie der Arbeit. In: Arbeiter-Zeitung (27.4.1919), S. 9f.

Weit stärkere Präsenz als die Revolutionsthematik hatte im Theaterbetrieb seit Ende des Krieges jedoch ein Autor, der neben Tschechow die klassische Moderne mitverkörperte, nämlich Lev Tolstoj. Insbesondere sein Stück *Der lebende Leichnam* findet sich mehrmals im Repertoire aller bedeutenden Bühnen Wiens bis Mitte-Ende der 1920er Jahre und folglich auch in Anzeigen, Besprechungen oder essayistischen Texten zum russischen Theater. Dessen erste Aufführung fand schon am 15.4.1918 in der Volksbühne statt; eine Rückschau der Neuen Wiener Bühne auf das Spieljahr 1918/19 verzeichnet ebenfalls zwei Tolstoj-Stücke im Repertoire, das heißt neben *Der lebende Leichnam* die deutsche Erstaufführung von *Und das Licht leuchtete in der Finsternis*.¹³ Das Burgtheater nahm den *Lebenden Leichnam* dann im Jänner 1920 in sein Programm auf, das Deutsche Volkstheater im Juni und September 1922; im Rahmen von Vorträgen der sozialdemokratischen Arbeiterbildung, oft im Verbund mit dem Bildungsreferat der Volkswehr, sind zudem zahlreiche Tolstoj-, aber auch Gor'kij-Vorträge nachweisbar. Maksim Gor'kij galt auch in der *Roten Fahne* Anfang der 1920er Jahre beträchtliche Aufmerksamkeit.¹⁴

2 Musils Revolutionstagebuch und Theaterkritik

Von Robert Musil wissen wir aus den Tagebüchern und seinen Kontakten mit Robert Müller, Verfasser der programmatischen Schrift *Bolschewik und Gentleman* (1920), dass die Veränderungen in Russland seit 1918 immer wieder in den Fokus seiner Recherchen gerieten und als Steinbruch für Reflexionen und Skizzen, auch literarischer Natur, dienten. Insbesondere Musils Tagebücher aus den Jahren 1918–23 bieten interessante Anmerkungen unter dem wiederkehrenden Stichwort „Bolschewismus“ („Rußland“ taucht dagegen selten auf). In einem undatierten Eintrag des ersten Tagebuchheftes wird zum Beispiel in groben Umrissen das – unausgeführt gebliebene – Projekt *Der Teufel* skizziert, in dem die Hauptfigur, ein anarchisch denkender Theologe, unter anderem auch im Hinblick auf seine überraschende Haltung in ideologischer Hinsicht vorgestellt wird, nämlich als Figur, die „vom religiösen Standpunkt gar nichts gegen den Bolschewismus einzuwenden“ habe.¹⁵

13 Vgl. dazu: N.N.: [o.T.]. In: Illustriertes Oesterreichisches Journal (1.8.1919), S. 3.

14 In der *Arbeiter-Zeitung* sind zwischen 1920 und 1925 etwa 160 Tolstoj-Einträge gemäß dem ANNO-Suchprogramm abrufbar, zu Gor'kij in allen Zeitungen bis 1927 über 700.

15 Robert Musil: Tagebücher. Hg. von Adolf Frisé. Reinbek: Rowohlt 1976, Bd. 1, Heft 1, S. 319.

Keineswegs voreingenommen, wie dies von einem kaiserlich-königlichen Offizier vielleicht zu erwarten gewesen wäre, beobachtet Musil, so sein „Revolutionstagebuch“ vom 2.11.1918, die „Umsturzstimmung“ und die Formierung von Soldatenräten, um festzuhalten: „K[isch] bemüht sich, da hinein Bolschewismus zu tragen.“¹⁶ Zugleich beharrt Musil auf eine Distanz, die er mit einer sich auferlegten Verpflichtung auf eine radikal individualistische „revolutionäre“ Einstellung unterlegt, die sich nicht von organisierten Bewegungen vereinnahmen lassen dürfe. Eine leise Sympathie klingt dennoch durch, und zwar jene mit dem zeitgenössischen Wiener (aber auch Berliner) Aktivismus, für ihn expliziter als etwa für Kurt Hiller oder Ludwig Rubiner „eine geistige Bewegung“, den er in die Aura der kurzlebigen literarisch-politischen Vereinigung Katakombe taucht sowie mit dem Konzept Jugendlichkeit umgibt. Die Beobachtung eines vierzehnjährigen Mädchens mit langen Zöpfen transferiert Musil etwa in das Bild einer potentiellen Revolutionärin („kleidet sich wie eine russische Revolutionärin“¹⁷).

Auch im Zuge des in Wien aufmerksam verfolgten Experiments der Ungarischen Räterepublik, der Präsenz zahlreicher ihrer Exponenten nach deren Scheitern im August 1919 und der dabei in intellektuellen Kreisen geführten Debatten kommt Musil mehrmals auf den Bolschewismus zu sprechen. Erstaunlicherweise nimmt er im Kontext von Reflexionen über verschiedene ideologische Haltungen – er nennt sie auch ‚Konstitutionen‘ –, welche im Zuge der politisch-sozialen Neu- und Umgestaltung nach 1918 als revolutionär sich verstehende, dann wieder als gegenrevolutionär agierende Bewegungen zutage treten, den Bolschewismus von der „Sturmflut von Schmach, Dummheit, Niedrigkeit und Unglück“, welche diese „über die Welt gebracht“ hätten, aus. Er, das heißt der Bolschewismus, werde nämlich „zuviel verleumdet“.¹⁸ Die Einträge legen ferner auch nahe, dass Musils Interesse an ihm nach der erfolgten Lektüre von *Bolschewik und Gentleman* abzukühlen begann, nicht aber an der russischen Kultur und deren Präsenz in Österreich, die sich zu Beginn der 1920er Jahre im Bereich des Theaters als ausgesprochen vital im Hinblick auf innovative dramaturgische

16 Ebd., S. 343.

17 Musil, Tagebücher, Heft 8, S. 373; zum Aktivismus vgl. ebd., S. 398. Die Affinität von Bolschewismus und Jugendbewegung ist auch in einer weiteren Eintragung zu fassen, wenn es heißt: „Bist du vom Kommen des Bolschewismus überzeugt, brich mir dir, werde jung und beschränkt uneingeschränkt!“ (Ebd., S. 408.) Zu Musil, Müller und dem Aktivismus vgl. auch: Roger Willemsen: Robert Musil. Vom intellektuellen Eros. München–Zürich: Piper 1985, S. 150f. u. 158.

18 Musil, Tagebücher, Heft 19: 1919–1921, S. 542. Dieser Eintrag steht zugleich in unmittelbarer Nähe zur Desillusionierung über die Räteherrschaft in Ungarn.

Konzepte, aber auch im Hinblick auf das Publikumsinteresse präsentierte. Von Musil liegt nämlich eine Reihe von Theaterkritiken aus der Zeit von 1921–23 vor, die eindrücklich dokumentiert, welchen Stellenwert russische Stücke und deren Autoren um 1920 für ihn und wohl auch für den zeitgenössischen Theaterbetrieb hatten. Neben kurzen resümierenden Besprechungen finden sich pointierte ins Grundsätzliche zielende Bilanzierungen. So verknüpft Musil eine kritische rückblickende Einschätzung auf das Jahr 1922, wonach „Theaterbericht [...] also Krankenbericht [ist]“ und Wien sich für eine bedeutende Theatermetropole halte, mit dem interessanten Verweis: „[A]lles Bedeutsame kam aus Berlin oder Moskau“.¹⁹

Als Highlight firmiert dabei zweifellos das Moskauer Künstlertheater, das ihm bereits von der legendären Inszenierung von Gor'kij's *Nachtasyl* in Berlin – 1903 war Musil bekanntlich dorthin zum Studium gekommen – oder der ersten Wiener Aufführung von 1906, „damals noch unter Stanislawski“, in bester Erinnerung wäre.²⁰ Auch 1921, als es im April im Wiener Stadttheater zehn Tage gastiert, scheint dies noch nachzuwirken. Zwar gesteht Musil zunächst, er „zau- derte“ vor dem „Wiederzusammentreffen“, da der Krieg eine Trennung zwischen den Regisseuren Konstantin Stanislawski und Wladimir I. Nemirowitsch-Dantschenko, die in Moskau geblieben waren, und dem Großteil des Ensembles, das aus Russland weggegangen war, nach sich gezogen hatte, unschlüssig, wie er dies bewerten solle. Doch die Eindrücke aus der Aufführung sprechen für sich: „Da ist vor allem die Musik der Stimmen“, und zwar so, wie man dies nur bei Stanislawski lernen könne, sowie die Art, wie „aus der Charakteristik der Figur die Gebärden wachsen, Eigenwert werden“ [MK 1477] – zwei Dimensionen dramatischen Spiels also, die Musik und das Gestisch-Korporale, an sich noch nichts Revolutionäres, für Musil jedoch eine für das moderne Theater unumgängliche Perspektive jenseits der Stil-Debatten aufzeigend:

Es wäre also ein Mißverständnis, ihren Stil für naturalistisch oder impressionistisch zu halten, trotzdem in den Stücken von Gorkij, Tschchow und den Illustrationen zu Dostojewskij die Grundierung nach dieser verleiten könnte, und zu meinen, daß sie

-
- 19 Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 9: Kritik. Hg. von Adolf Frisé. Reinbek: Rowohlt 1981, S. 1542. Relativierend dazu vgl. Musils Einschätzung über die erste Jahreshälfte 1922 unter dem Titel „Zwischensaison“ nach einer Kritik an der gängigen Stücke-Auswahl durch die Theaterrichtoren: „Dennoch darf man die beachtliche Leistungsfähigkeit des Wiener Theaters nicht übersehen. Es fehlt überall bloß der Wille, sie auszunützen.“ (Ebd. S. 1595.)
- 20 Ders.: Moskauer Künstlertheater [24.4.1921]. In: ebd., S. 1476f.; im Text fortan mit der Sigle [MK] zitiert. Die Aufführungen selbst fanden ab 9.4. bis 17.4.1921 statt.

die späte Blüte einer verklungenen Kunstrichtung sind. Was die spielen [...] kommt nicht als eine seit zwanzig Jahren vergehende Kunst zu uns, sondern als die Kunst der Zukunft, sofern eine Zukunft dem europäischen Theater überhaupt noch beschieden sein soll. [MK 1478]

Und doch kontrastieren sie für Musil – wie für einige andere Kritiker – die zeitgenössische (Wiener) Bühnenpraxis ebenso, wie sie „dem üblichen Kritiker- und Schauspielergerede“ widersprechen, dessen abrufbares Vokabular sich einer Melange aus „germanistischem Seminar“ und „Operettenmarkt“ verdanke.²¹ Nichts Geringeres wird in dieser Kritik unausgesprochen mit angesprochen als das Phänomen, das als ‚Entliterarisierung‘ des Theaterspiels firmiert, als „Befreiung des Theaters von den Fesseln der Literatur“, folglich der Beginn der Demontage bürgerlicher HeldInnenkonfigurationen, womit es in die Nähe von Kernforderungen avantgardistischer Theaterkonzepten seit Edward Gordon Craig bis hin zu Wsewolod Mejerchold und Aleksander Tairov gerate.²²

Auch das nachfolgende Gastspiel in der zweiten Novemberhälfte 1921 nützt Musil dazu, weniger die aufgeführten Stücke zu resümieren, als vielmehr neuerlich ins Grundsätzliche auszuholen, das heißt sich mit zeitaktuellen Tendenzen auf der Bühne auseinanderzusetzen. Vor diesem Hintergrund kommentiert er die seiner Meinung nach ambivalente Aufnahme des Moskauer Künstlertheaters in Wien, das zwar akklamiert, dessen eigentliche „neue“ Spielkunst und Idee von einem künftigen Theater jedoch kaum in der ihm zukommenden Weise erkannt werde:

Trifft eine neue Vorstellung von dem, was Theater sein kann, aber auf die alten Kategorien in einem Augenblick, wo Gedankenlosigkeit, eine unternehmungslustige Zeit und Selbstbegeh den Boden gefrieren ließen, so tritt das ein, was den Moskauern gegenüber anscheinend eingetreten ist. Man lobt sie verstockt, mit den alten, unveränderten Gedanken, fühlt, daß diese Lobgedanken irgendwo nicht decken, und nennt das: Exotik [...] Damit ist das Erlebnis dann zum nur ästhetischen degradiert, und aus einer Lebensangelegenheit zu einer des Gesprächs gemacht. Exotik hieß hier „das Russische“ oder auch „ihre realistische Darstellungskunst“. Ich habe, was für einen Dichter nicht schwer ist, gleich zu Beginn vor diesen beiden Mißverständnissen gewarnt [...] Was die Moskauer spielen ist nicht Realismus, sondern es ist das Bühnenwerk als Kunstwerk, und es ist ebendeshalb nicht russisch, sondern europäisch.

Es sollte Europa sein. In der Tat ist aber das europäische Theater einen anderen Weg gegangen.²³

21 Ebd., S. 1480.

22 Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Geschichte des Dramas*. Bd. 2: *Von der Romantik bis zur Gegenwart*. Tübingen–Francke: UTB ³2010, S. 163f.

23 Robert Musil: *Nachwort zum Moskauer Künstlertheater* [25.11.1921]. In: ders., *Gesammelte Werke* 9, S. 1526f.

Während das (west-)europäische Theater Schauspieltheater geblieben oder zunehmend Regietheater mit dem Nachteil einer „gewissen friderizianischen Exerzierplatzöde“ geworden sei, verkörpere das Moskauer Künstlertheater das „Dichtertheater“ in einer Weise, in der es „dem Kunstwerk sein eigenes Leben gibt, das Organische, Gewordene, Unausdrückbare und die Unerschöpflichkeit seiner Wirkungen“.²⁴

Auf das russische Theater, genauer auf eine mit ihm lose verknüpfte Form, kommt Musil dann wieder im Dezember 1922 beziehungsweise im März 1923 zu sprechen: auf die Wilnaer Truppe und das durch sie verkörperte jiddische Theater einerseits sowie auf Kleinkunsth Bühnen rund um den Blauen Vogel andererseits. Über letztere attestiert Musil: „Im ‚Blauen Vogel‘ ist der Geist Stanislawskis und der Moskauer Schauspielergemeinschaft noch am lebendigsten.“ In der Besprechung zur Wilnaer Truppe wird diesem Aspekt ebenfalls Bedeutung eingeräumt, und zwar dergestalt, dass „die schauspielerische Kunst aller dieser Truppen [...] von dem Moskauer Künstlertheater beeinflusst [ist]“. Darüber hinaus gibt Musil zu erkennen, dass er trotz Unsicherheit im Hinblick auf die literarische Verortung der aufgeführten Stücke regelmäßiger Besucher jiddischer Aufführungen gewesen ist und dabei vor allem Ossip Dymow schätze, insbesondere die Aufführung seines *Sch'ma Jisroël* (Mai 1921, Freie Jüdische Volksbühne) als „einem phantastischen Drama“.²⁵ Im Dezember 1922 dürfte er auch dem in der Besprechung nicht explizit genannten *Dorfsjung* im Zuge eines Gastspiels an der Rolandbühne seit Ende November 1922 beigewohnt haben.

3 Loe Lantias Russland-Arbeiten

Mit Russland beziehungsweise der Rezeption verschiedener Aspekte der russisch-sowjetischen Wirklichkeit nach 1917/18 war auch die politische und schriftstellerische Karriere des 1896 in Charkow als Hermann Lazar geborenen, seit 1903 in Wien und in den 1920er Jahren vornehmlich in Berlin lebenden und

24 Ders.: Nachwort zum Moskauer Künstlertheater. In: ebd., S. 1528f.

25 Ders.: Die Wilnaer Truppe in Wien [8.12.1922]. In: ebd., S. 1613–1615, bs. S. 1614. Zum Gastspiel in der Rolandbühne vgl. A.M.: Gastspiel der Wilnaer Truppe. In: Arbeiter-Zeitung 30.11.1922, S. 6. Der erste Auftritt der Wilnaer Truppe noch vor Ende des Ersten Weltkriegs datiert auf den 8.6.1918 im Deutschen Volkstheater mit dem Stück *Nju*. Zur Wilnaer Truppe und ihrer auch in Wien gespielten Stücke vgl. Brigitte Dallinger: Handbuch Jüdische Kulturgeschichte. Online unter: <http://hbjk.sbg.ac.at/kapitel/auffuehrungspraxis/> (letzter Zugriff: 15.10.2016), bzw. Robert Musil: Russische Kleinkunst. In: ders., Gesammelte Werke 9, S. 1615–1617, hier S. 1616.

arbeitenden Leo Lania verbunden. Infolge seiner missglückten Remigration aus dem amerikanischen Exil (seit 1941) und seiner Zuwendung zu biographisch-journalistischer Produktion nach 1945 ist Lania, eine schillernde Figur im Literatur- und Kulturbetrieb der Zwischenkriegszeit, aus dem Blickfeld der Literaturwissenschaft gerückt²⁶ – sehr zu Unrecht, zählt er doch zu jenen Autoren, die an maßgeblichen literar-ästhetischen Debatten der 1920er Jahre hochaktiv beteiligt gewesen sind. Mit manchen Protagonisten ist er auch in engerem Kontakt gestanden, wie zum Beispiel mit Egon E. Kisch und Joseph Roth anlässlich ihres gemeinsamen Engagements im Verlag Die Schmiede sowie in der Debatte über das Verhältnis von Reportage und Literatur. Im Umfeld der Neuen Medien Radio und Film sind Projekte mit Béla Balázs, Bertolt Brecht, W.G. Papst und anderen diskutiert worden und zum Teil auch zustande gekommen; schließlich ist an die Debatte über das proletarische Theater zu erinnern, das er gemeinsam mit Erwin Piscator 1927/28 theoretisch wie dramaturgisch positioniert hat. Sowjet-Russland kam dabei auf der Textebene zwar kein signifikanter Stellenwert zu, allerdings legen schon einige biographische Wegmarken eine gewisse Affinität nahe. Abgesehen von seinen frühen Kindheitsjahren im zaristischen Russland und einem etwa einjährigen Einsatz an der Galizischen Front 1916 zählte Lania 1919/20 kurzzeitig zur Führungsriege der KPÖ und kann zugleich als deren erster Dissident nach einem Zerwürfnis mit Emissären der KPD im Zuge der von Moskau vorskizzierten Parteilinie angesehen werden.²⁷ Nichtsdestotrotz verfolgte Lania neben seiner frenetischen tagesjournalistischen Arbeit aufmerksam verschiedene Debatten innerhalb der sowjetischen Kultur- und Literaturpolitik, so zum Beispiel jene über den Stellenwert der ‚proletarischen‘ Literatur. Im Juli 1924 erschien dazu im *Prager Tagblatt* (und in der Folge auch in mehreren Berliner Zeitungen) ein Feuilleton unter dem Titel „Der Feldherr als Aesthet“.

Lania entwickelt seinen bündigen und gleichwohl komplexen Text in Form einer zufälligen fiktiven Begegnung in einem Berliner Hotel mit Wladimir Majakowski, der als „der bedeutendste Vertreter des russischen Futurismus“ eingeführt wird. Sehr rasch wird dabei die Aufmerksamkeit auf Trotzki gerade in Wien auf Deutsch erschienene Schrift *Literatur und Revolution* (russisch 1923, übersetzt ins Deutsche durch Frida Rubiner) gelenkt.²⁸ Diese auch in der *Roten Fahne* kurz vorgestellte, von „Klarheit, Verständlichkeit und Echtheit“ geprägte

26 Vgl. Primus-Heinz Kucher: Über Leo Lania. In: *Literatur und Kritik*, H. 483–484/2014, S. 97–110.

27 Vgl. Leo Lania: *Today We Are Brothers. The Biography of a Generation*. Boston: H. Mifflin 1942, S. 181f.

28 Ders.: *Der Feldherr als Ästhet*. In: *Prager Tagblatt* (9.7.1924), S. 3.

und daher zu empfehlende Schrift, die sich, so Paul Friedländer, gegen falsche Sympathisanten wie zum Beispiel die Futuristen richte,²⁹ wird bei Lania zu einem Zeitpunkt, als Trotzki als Kulturpolitiker noch außer Streit stand und die Parteilinie mitzubestimmen imstande ist,³⁰ zu einem zentralen Referenztext über die Positionierung der Literatur innerhalb der sowjetrussischen und sozialistischen Kultur. Trotzki's Buch räume „mit den Thesen und Edikten der zünftlerischen revolutionären Literaturhistoriker auf“. Wer und was konkret gemeint ist, wird zwar nicht präzise genannt, doch die als Zitate ausgegebenen Textstellen des Feuilletons erlauben zwei Schlussfolgerungen: zum einen die, dass Lania (beziehungsweise das Ich des Feuilletons) die Ansichten Trotzki's dort teilt, wo von einer Absage an eine bloß „ultraradikale“ proletarische Kultur, welche bürgerliche Traditionen völlig negiere, die Rede ist, um ihr „Achtung vor jeder schöpferischen Kulturleistung“ abzufordern. Nicht die „übertriebene futuristische Ablehnung der Vergangenheit“, in der „ein Nihilismus der Boheme“ stecke, stehe daher zur Diskussion, sondern eine Überwindung derselben nach vorangegangener Aneignung. Daher wäre es verfrüht, Texte „begabter oder talentierter Proletarier [...] als proletarische Literatur“ aufzufassen, da es ja noch keinen „proletarischen Stil“, keine genauere Vorstellung von „Proletkult“ gebe. Zum anderen nehme Trotzki die Kunst und die Literatur vor allzu massiven Eingriffen der Partei in Schutz: „Das Gebiet der Kunst ist nicht das Feld, wo die Partei zu kommandieren berufen ist“, – eine These, die in den nachfolgenden Sätzen unter Anerkennung seiner dialektisch-strategischen Kompetenz eingeschränkt, aber nicht grundsätzlich verworfen wird.³¹ Lania's Fazit, das sich im Grunde mit dem bei Trotzki in seiner Schrift entwickelten deckt, allerdings nicht dessen spezifische Utopie von der Entfaltung eines neuen, von Kultur geradezu durchfluteten, Technik und Natur in sich auf einer höheren Ebene auflösenden Menschentypus in den Blick nimmt,³² schließt mit einer kurzen Replik Majakowski's,

-
- 29 Paul Friedländer: Drei Bücher Trotzki's. In: Die Rote Fahne (16.5.1924), S. 2f.
- 30 Dies wird z.B. aus der Ende Juni 1924 gehaltenen Rede Trocki's vor dem Schriftstellerverband in Moskau deutlich, in der er sich offen gegen Maxim Gorki aussprach; vgl. dazu: N.N.: Aus dem Land der Finsternis. Sie richten Tolstoi. In: Der Arbeiterwille (2.7.1924), S. 4.
- 31 Leo Lania: Der Feldherr als Ästhet. In: Prager Tagblatt (9.7.1924), S. 3: „Es ist grundfalsch, der bürgerlichen Kultur und der bürgerlichen Kunst die proletarische Kultur und die proletarische Kunst entgegenzustellen ...“
- 32 Zur utopischen Dimension von Trotzki's Schrift vgl. Iring Fleischer: Leo Trotzki. Literatur und Revolution. In: Die ZEIT, Nr. 17/1983, online unter: <http://www.zeit.de/1983/17/literatur-und-revolution/seite-2> (letzter Zugriff: 19.10.2016).

die, wiewohl eher unbeabsichtigt, visionär vorausgreift. Indem er ihr einerseits lächelnd zustimmt – letzteres mit Seitenblick auf die bei Trotzki eingeräumte Lehrzeit, „notgedrungen beim [Klassen-]Feind“ –, konstatiert er die Gefährlichkeit dieser Perspektive und stempelt ihn, noch vor dem Einsetzen der Parteikampagne, zu einem Abweichler, zu einem „Rechten“.³³

Eine weitere Ebene der Auseinandersetzung mit Aspekten russisch-sowjetischer Kultur und künstlerischen Entwicklungen bot einerseits die Besprechungstätigkeit Lantias in der *Arbeiter-Zeitung*, andererseits, noch wichtiger, seine Filmarbeit Ende der 1920er Jahre. 1926 und 1928 stellte der russische Avantgardist Dziga Vertov, ein „unermüdlicher Entdecker filmischer Ausdrucksweisen“,³⁴ jene beiden Filme fertig, die das Konzept des ‚Kinoglaz‘, des revolutionären dokumentarischen Kino-Auges, erstmals konsequent durchgestaltet haben: *Sestaja cast mira* (dt. *Ein Sechstel der Erde*) sowie *Odinnadtzky* (*Das elfte Jahr*). Oft als visuelle Symphonie bezeichnet, widmet sich letztgenannter der Industrialisierung der Ukraine durch den Bau der großen Wasserkraftwerke am Fluss Dnjepr. Unter Verwendung von Materialien aus diesem Film sowie ihnen zur Verfügung stehender Archiv- beziehungsweise Schnittmaterialien legten der Dokumentarfilmer Albrecht Viktor Blum und Leo Lania einen als eigenes Werk deklarierten Montagefilm unter dem Titel *Im Schatten der Maschine* vor. Dieser kam 1928, knapp vor der Vorführung von Vertovs Film, als erster Beitrag des von Willi Münzenberg maßgeblich finanzierten Volksfilmverbandes in Deutschland und Österreich in ausgewählten Kinos zur Vorführung.³⁵ In Wien wurde er sowohl von Fritz Rosenfeld als auch von Ernst Fischer als wegweisender Beitrag zur proletarischen dokumentarischen Filmkunst, insbesondere aufgrund einer sichtbar werdenden Dominanz des Maschinellen über die menschliche Arbeit sowie als Vision kapitalistischer Produktionsweisen und zunehmender Entfremdung, aufgenommen, während in Berlin Vertov gegen diese Vorgangsweise der Re-Montage, für ihn ein Plagiat, heftig protestierte.³⁶ Dass die beiden Filme doch

33 Leo Lania: Der Feldherr als Ästhet. In: Prager Tagblatt (9.7.1924), S. 3.

34 Vgl. dazu die Besprechung anlässlich der ersten DVD-Ausgabe, die beide Filme enthält: Dominik Kamalzadeh: Die Wellen einer Revolution. In: Der Standard (12.2.2010), online unter: <http://derstandard.at/1265828190133/Die-Wellen-einer-Revolution> (letzter Zugriff: 30.10.2016).

35 Vgl. Jeanpaul Goergen: Bildschneider und Tatsachenfilmer. Filme von Albrecht Viktor Blum (1928–1930). In: Filmbblatt 16/2001, S. 4–10, online unter: <http://www.filmbblatt.de/pdf/FB16.pdf> (letzter Zugriff: 30.10.2016).

36 Vgl. ebd., S. 4, bzw. Nina Power: Vertov's World. In: Film Quarterly, Nr. 4/2010, S. 65–69; Fritz Rosenfeld: Zwei Filme der Wirklichkeit. In: Arbeiter-Zeitung (17.5.1929),

unterschiedliche Akzente setzen, wird nicht nur im Zuge eines Vergleichs der kürzlich restaurierten Filmversionen deutlich. Die bei Vertov affirmativ akzentuierte und ästhetisierte Perspektive der Industrialisierungsdynamik, sichtbar in gewaltigen Maschinenbildern und beeindruckenden Kameraperspektiven, hat zum Beispiel Fischer anhand des Blum-Lania-Kurzfilms gegenteilig aufgenommen: als subtile Aufforderung zur „Rebellion gegen eine Gesellschaftsordnung, die den Menschen acht Stunden lang an die Maschine kettet und ihn am Ende unter die Räder wirft, die er einst mit großer Geduld bediente!“³⁷ Wie immer man den Umstand des plagiat verdächtigen Umgangs mit bereits verwendetem, aber durch die Re-Montage auch erst zugänglich gewordenen Filmmaterials beurteilen mag, für die Filmgeschichte ergibt diese Konstellation interessante Einsichten: erstens auf der materiellen Ebene die Rettung und somit Kenntnis von Filmsequenzen, die sonst verloren gegangen wären, und zweitens, vielleicht wichtiger, das visuelle Potential dieser Sequenzen, das durch Schnitte und Montagen offenbar unterschiedliche, auch gegenläufige Wirkungen und Intentionen erzielen beziehungsweise bedienen konnte.³⁸ Insofern fügt sich der Film und dessen Zustandekommen in die – wie schon im Fall des Trotzki-Feuilletons – ideologiekritische und im Ansatz subversive Strategie Lantias, auf ästhetisch-politische Grundsatzkonzepte mit eigenwilligen Interpretationen zu reagieren.

4 Amerika-Russland-Konfigurationen

Nahezu zeitgleich zu Lili Körbers Reportage-Bericht *Eine Frau erlebt den roten Alltag* erschien 1932, ebenfalls bei Ernst Rowohlt, das ‚Russlandbuch‘ *Der Mensch wird umgebaut* von Arthur Rundt, der zuvor mit dem Band *Amerika ist anders* (1926) sowie dem ebenfalls gesellschaftliche Aspekte in den USA behandelnden Fortsetzungsroman *Marylin* in der *Neuen Freien Presse* hervorgetreten war.³⁹ Mit Rundt verbanden zeitgenössische Leserinnen und Leser keine ideologischen Vorerwartungen, und sein Amerika-Band ließ sich weder in die Gruppe der durch Technodynamik in Bann geschlagenen Euphoriker reihen, noch in jene

S. 7; Ernst Fischer: Im Schatten der Maschinen. In: Arbeiter-Zeitung (19.5.1929), S. 17f.

37 Ernst Fischer: Im Schatten der Maschinen. In: Arbeiter-Zeitung (19.5.1929), S. 17f.

38 Vgl. Power, Vertov's World, S. 68f.

39 Zu Rundt vgl. Evelyne Polt-Heinzl: Arthur Rundt. Online unter: <http://litkult1920er.aau.at/?q=lexikon/rundt-arthur> (letzter Zugriff: 31.10.2016) sowie Primus-Heinz Kucher: Arthur Rundt (1881–1939). In: Literatur und Kritik. H. 513–514/2017, S. 99–109, bes. S. 100f.

der prononcierten Kritiker, die – wie Brecht und Kisch – an der tayloristischen Arbeitswelt und deren Ausbeutungsverhältnisse Kritik übten oder sich, wie zum Beispiel Stefan Zweig, an der vorgeblichen Nivellierung kultureller Leistungen unter dem Reizwort „Monotonisierung der Welt“⁴⁰ stießen. Vielmehr zielte Rundt in seinen Amerika-Skizzen auf das Erfassen soziologisch-habituelier Verhaltensweisen und erprobte dabei Beschreibungsmuster, die in sachlicher Diktion strukturelle Aspekte in den Blick zu bekommen suchten. Damit knüpfte er an Modelle an, wie sie vor ihm bereits Robert Müller in seinen auf Rassen und Physiognomien abgestellten Essays seit 1912/13 sowie in der Schrift *Bolschewik und Gentleman* ausgelotet hatte.

Schon im ersten Kapitel seines 25 Abschnitte umfassenden Russlandbuches antizipiert Rundt, was ihm als Triebkraft seiner Reise erschien: Nicht einzelne mehr oder weniger überwältigende Eindrücke von industriellen Leistungen, die er genau, aber auch mit ironischer Distanz registriert, sondern vor allem eine ihm zentral erscheinende, teils offen, teils verborgen wirkende „Systematik im Dienst einer neuen Idee vom Menschensein“, die hinter der Fassade des neuen Russlands fassbar werde.⁴¹ Die Elemente, die sich zu jener neuen Systematik im Zeichen des Kollektivs fügen, entnimmt Rundt einerseits aus eher grundsätzlichen Erfahrungen wie etwa der Kenntnis der ‚Arbeitsinstitute‘, die Alexej Gastev kreiert hat, der zugleich für die faszinierende Verbindung aus Techniqueuphorie und Proletkult zu Beginn der 1920er Jahre unter dem Motto „Sei Ingenieur deines Lebens!“ steht [AR 29]. Andererseits verdanken sie sich zahlreichen Alltagsbegegnungen, die Rundt stets mit Grundsatzfragen, mit habituellen Aspekten zu verknüpfen sucht.⁴² Es sind dies Fragen, die den privaten wie den öffentlichen Bereich gleichermaßen tangieren, etwa inwieweit ein religiöser Vergleich als marxistisch oder unmarxistisch gilt, oder welchen Stellenwert die Familie als potenzieller „Schauplatz und Hort jener kleinen sentimentalischen Freuden, die das System als bourgeoises Behagen verachtet“ [AR 58], in der noch nicht kollektiv durchorganisierten (aber angestrebten) Zukunft einnehmen könne. Es sind dies auch Fragen, die an den bis zur Revolution

40 Vgl. Rebecca Unterberger: Monotonisierungsdebatte. Online unter: <http://litkult1920er.aau.at/?q=stichworte/monotonisierungsdebatte> (letzter Zugriff: 31.10.2016).

41 Vgl. Arthur Rundt: Der Mensch wird umgebaut. Berlin: Ernst Rowohlt 1932, S. 15; im Text künftig mit der Sigle [AR] zitiert.

42 Zu Gastjew und dessen Konzepten vgl. Jutta Scherrer: Die Behauptung der Macht: Der Ich-Verlust. In: Der Spiegel Special Geschichte (18.12.2007), online unter: <http://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/54841278> (letzter Zugriff: 1.11.2016).

vornehmlich feudal-agrarischen sozio-ökonomischen Strukturen rühren, Fragen, die Rundt unter Abwägung des Gewinn-Verlust-Kalküls für die Betroffenen wie für den Staat thematisiert:

Leben und Bestehen des Sowjetstaates ist aufs engste mit der Frage verknüpft, ob es gelingt, den russischen Bauern der neuen Staatsform einzufügen und dienstbar zu machen. Es handelt sich nicht nur darum, ihn durch Zwang in die Kollektiv-Landwirtschaft zu pressen, das Problem heißt: 100 Millionen russische Bauerngehirne von den Vorteilen der kollektiven gegenüber der Individual-Wirtschaft zu überzeugen. [AR 65]

Was sich auf dem ersten Blick wie eine Volte gegen Zwangskollektivierung und somit gegen das Sowjet-System anhört, erweist sich auf den nachfolgenden Seiten als abwägende, auf Fallbeispiele gestützte Auseinandersetzung mit Facetten der gerade im Umbruch beziehungsweise Umbau befindlichen Wirklichkeit. Dabei kommen einzelne neue Berufsbilder als Zeichen der Modernisierung gut weg, zum Beispiel das des Traktoristen [AR 72], während die noch im experimentellen Zustand befindlichen Getreide-Sowchosen eher auf skeptische Resonanz stoßen, würden sie doch den Typus des dörflichen Bauern zu sehr jenem des Industriearbeiters annähern [AR 73]. Bei nahezu allen Überlegungen zu diesen Umbau-Prozessen stellt Rundt Vergleiche mit der amerikanischen Wirklichkeit an. Die angepeilte Produktivität als Ausweis sowjet-kollektivistischer Überlegenheit über das Individualkonzept scheint ihm, Rundt, kapitalistisch-amerikanischen Produktionsformen allerdings tief verwandt zu sein.

Auch Veränderungen im Sprachlichen registriert Rundt mit Interesse, begleiten sie nämlich diesen als Modernisierung konzipierten Umbau-Prozess und stellen, mitunter auch in subtiler ironischer Brechung, neue Ausdrucksformen bereit, etwa Wortspiele im Umfeld der Maschine („stanká“) bis hin zu einem „Sowjet-Rotwelsch“ [AR 86]. Im Anschluss berichtet er von der neuen russischen Schule, die weder Drill noch Konkurrenzkampf kenne, sondern nur den Einsatz für „das neue Leben, das aufgebaut werden soll“ [AR 98]; eine Schule, die den Brückenschlag zur Arbeitswelt suche, darauf aus, „die Fesseln der Tradition zu lösen“ [AR 100], weshalb „überall [...] das Prinzip kollektiven Handelns gelehrt [wird]“. Hinter dessen Fassade meint Rundt freilich auch Härte und Erziehung zu „kalter Nüchternheit“ wahrzunehmen: „Es lernt, daß eine technisch hochentwickelte Welt die nächste Stufe ist auf dem Weg zu einer besseren Welt, es denkt mechanisch und materialistisch, es träumt von Fabriken und Traktoren.“ [AR 103] Träumt ‚es‘ auch „unsentimental“, so träumt es immerhin – einerseits eine „Freude auf eine bessere Zukunft“ [AR, 61], andererseits im Sinn eines aufblitzenden letzten Rückzugsraums vor dem allumfassenden Kollektivierungsprogramm, das als „Befreiung der Individuen von den Belastungen

der Selbständigkeit“ ausgerufen wird.⁴³ Zugleich errichtet ‚es‘ gerade durch den Rhythmus der Maschinen im vorgeblichen Interesse für das Ganze neue, despotische Abhängigkeiten, wie es im visionären Schlussbild im Zuge einer Autofahrt durch die mongolische Steppe unter dem bezeichnenden Titel „Asiate – Dein Gott wohnt in Detroit“ anklingt: „Dann wird hier am Westrand des dunkel träumenden Erdteils hinter der roten Flagge und im Zeichen des Sowjetsterns Amerikas glatte Sachlichkeit lärmend und triumphierend einmarschieren.“ [AR 193]

Rundts Einschätzungen und Visionen sind in der zeitgenössischen Presse und Kritik eher auf Skepsis, zum Teil sogar auf offene Ablehnung gestoßen, letzteres etwa bei Edwin Rollett in der *Wiener Zeitung*, der dem Buch einen Mangel an Bescheidenheit und eine „Gebärde letzter Erkenntnis“⁴⁴ vorwarf. In der Wochenzeitung *Der Morgen* lösten Rundts Russland-Prognosen dagegen im Kontext einer ausgreifenden Amerika-Würdigung große Erwartungen aus.⁴⁵

5 Versuch eines Resümees

Die vorgestellten Beispiele aus maßgeblichen kulturell-künstlerischen Feldern der Zwischenkriegszeit – expressionistisches Theater, feuilletonistische Kritik, dokumentarischer Film und Reisebericht – verbindet, so sehr im Einzelnen unterschiedliche Positionen entwickelt und dargelegt werden, einerseits ein grundlegendes Interesse an den Wandlungsprozessen in Sowjet-Russland, andererseits ein weitgehend vorurteilsfreies, im Ansatz sachliches Herangehen an kulturelle Impulse aus Russland selbst. Stanislawski galt seit der Jahrhundertwende als ein wesentlicher Erneuerer dramaturgischer Aufführungspraxis und sollte dies auch nach 1918, flankiert von Tairow ab 1925, weiterhin bleiben, weshalb ihm und dem russischen Theater insgesamt in den 1920er Jahren mit großer Aufmerksamkeit begegnet wurde.

Obwohl in der Wiener und österreichischen Kinolandschaft die russische Filmproduktion nur spärlich präsent war, entwickelte sich spätestens seit Sergej Eisensteins/Ejzenštejns epochalem *Panzerkreuer Potemkin* eine an ihm wie an Vertov inspirierte Montagefilmkunst, für die Leo Lania ein gutes Beispiel ist.

43 Vgl. Simon Huber: Orientierungsfahrten. Sowjetunion- und USA-Berichte der Weimarer Republik. Bielefeld: Aisthesis 2014 (= Moderne Studien, Bd. 17), S. 141.

44 Edwin Rollett: Der Mensch wird umgebaut. In: *Wiener Zeitung* (5.1.1932), S. 8.

45 N.N.: Der Globetrotter prophezeit. In: *Der Morgen* (18.1.1932), S. 5. Unter den linksorientierten Zeitungen hat nur die *Salzburger Wacht* Rundts Russlandbuch im Zusammenhang mit anderen Russland-Berichten Aufmerksamkeit geschenkt, während sich die *Arbeiter-Zeitung* auf die Rubrik „Büchereingang“ beschränkte.

Konnte sie auch nicht mit Debatten im Umfeld der KPD-Filmpolitik Schritt halten, so fand sie doch ein kontinuierliches Echo in Filmrubriken wichtiger Zeitungen, etwa in der Arbeiter-Zeitung (und) in den überaus kompetenten Besprechungen durch Fritz Rosenfeld.

Schließlich fügt sich Rundts Russland-Buch, so gering die zeitgenössische Resonanz auch gewesen sein mag, in ein breites Spektrum von Reisetexten, das bekanntlich einerseits durch Instanzen wie Joseph Roth, René Fülöp-Miller und Stefan Zweig, andererseits durch prononciert parteiliche Texte im Umfeld der KPÖ – man denke nur an Bruno Frei, Otto Heller und Lili Körber – Anfang der 1930er Jahre eine Dichte und eine Perspektivenvielfalt aufweist, die angesichts der sonst kaum greifbaren Präsenz Sowjet-Russlands im öffentlichen Diskurs mehr als erstaunlich ist.

Jürgen Egyptien

Ernst Fischers Auseinandersetzung mit der Oktoberrevolution und der jungen Sowjetunion in literarischen, essayistischen und filmkritischen Texten

Abstract: Ernst Fischer surely has been one of the most accurate observer of the manifold changes in Russia, as documented by numerous articles published first in the *Arbeiterwille* (Graz) and then in the more prestigious *Arbeiter-Zeitung* and *Der Kampf*. Throughout the 1920s, his approach to the new Russian 'spirit' is predominately moved along the artistic progress in film and literature (Eisenstein, Gladkow, Tatlin), whereas Lenin occupied the role of an "organized genius". For the early 1930s, a kind of ideological turning point can be outlined, that emerged in Fischer's enthusiasm regarding Tretjakow's absolutisation of politics and abandonment of aesthetics.

1 Konzert- und Filmkritik

Auf der Suche nach dem frühesten Text von Ernst Fischer über russische Kultur stößt man auf eine Besprechung eines Auftritts der Donkosaken in Graz, über die er am 5. September 1923 in der Rubrik „Theater, Kunst und Literatur“ der sozialdemokratischen Zeitung *Arbeiterwille*, zu deren Redakteuren er gehört, berichtet hat. Bemerkenswert an diesem kleinen Text ist die halb völkerpsychologische, halb kunstphilosophische Deutung der Donkosaken-Darbietung. Fischer hört aus dem Gesang des Männerchores die Stimme eines Slawentums heraus, das, „dumpf in Landschaft und Erde gebunden“,¹ noch einer quasi vorgeschichtlichen Zeit angehöre. Die „große, magische Orgel“ der zusammenklingenden Stimm-lagen, zu denen Fischer synästhetisch konkrete Klangfarben assoziiert (weiße Tenöre, braune Baritone, schwarze Bässe), löst bei ihm die Vorstellung einer Ungeschiedenheit aus: „Alles ist unbestimmt, groß und gestaltlos [...]. Es ist wie Vorzeit, ehe noch das Wort ‚Es werde Licht‘ gesprochen wurde.“ Der Chor der Donkosaken wirkt auf Fischer wie ein „Orchester von Elementarmächten“, wie eine ungestaltete Masse, aus der nur ab und zu eine Einzelstimme dringe und eine

1 Ernst Fischer: Die Donkosaken. In: *Arbeiterwille* (5.9.1923), S. 11.

neue Kulturstufe antizipiere.² Es ist kurios, dass Fischer auf den Tag genau drei Jahre später seine enthusiastische Besprechung des Films *Der blutige Sonntag* mit demselben Bild und fast denselben Worten einleiten wird:

Der ungeheure Rhythmus der Masse pulst in diesem Film, der geduckten, der zermalmten, der zur Revolution erwachenden, der im Aufruhr sich selber erlebenden Masse. Manchmal zuckt Einzelschicksal für Augenblicke auf, [...] wie ein Blitzstrahl nur, der grell die Masse beleuchtet, von deren revolutionärer Erschütterung gefolgt.³

Als eindringliches Beispiel für diese Technik schildert Fischer eine Einzelszene aus dem blutigen Geschehen am 9. Januar 1905, als Zar Nikolaus II. eine Hungerdemonstration vor dem Petersburger Winterpalais niederkartätschen ließ. Ein alter Prolet, dessen unpersönliches Gesicht allein von Hunger und Erniedrigung zeugt, wird niedergeschossen, ergreift als ein „zertrümmerte[s] Stück Masse [...] wankend und einsam“ eine rote Fahne und trägt sie den Linien der Mörder entgegen. Fischer sieht den Film als ein revolutionäres Kunstwerk an, das keiner Ideologie diene, sondern durch seine „brennende Gläubigkeit“ und „als Ausdruck einer fanatischen Überzeugung“ mitreißend wirke. Als wesentliche Aussage begreift er die Kritik an der trügerischen Hoffnung, der Zar ließe sich durch die Tatsache, dass der Aufstand von dem Popen Gapon angeführt worden sei, zu einem christlichen Handeln bringen. Fischer resümiert: „Nicht im Zeichen des Kreuzes, im Zeichen der roten Fahne werdet ihr siegen!“ Das ist der Sinn.⁴ Aus Fischers Perspektive besitzt diese Losung auch für die Gegenwart der russischen Gesellschaft ihre Gültigkeit. Er nimmt daher auch Anstoß am Schluss des Films, der einen Bogen zur Gegenwart schlägt und die Oktoberrevolution als endgültigen Sieg über die Unterdrückung und als die Erfüllung aller Hoffnungen deutet.

In seiner Rezension zeigt sich Fischer zudem an der Machart des Films interessiert. So nennt er die Synchronizität zwischen dem Billard spielenden Zaren und den auf die Menge schießenden Soldaten einen „genialen Einfall des Regisseurs“ Vjačeslav Viskovskij: „Der unbedeutende, nichtssagende Zar [...] spielt Billard. Man sieht ihn spielen – und Reiterregimenter sprengen heran; er zielt

2 Fischer beendet die Besprechung mit dem Eindruck, der Auftritt vermittele das „unheimliche Gefühl, das sich an Dostojewski, an Tolstoi, an Lenin, an alles Russische knüpft, jenes Gefühl, dass der Osten langsam Europa überwächst, dass dort ein neuer Gott und ein neuer Mensch sich erheben.“ (Ebd.)

3 Ders.: *Der blutige Sonntag*. Der zweite russische Großfilm in Graz. In: *Arbeiterwille* (5.9.1926), S. 5.

4 Ebd.

nach dem Ball – und Gewehre werden in Anschlag gebracht; er stößt zu – und die Salve stürzt in die Herzen seiner Untertanen.“⁵ Es ist evident, dass diese Szene über das Massaker von Petersburg im Jahre 1905⁶ in Korrespondenz zu der berühmten Treppenszene in Sergej Ėjzenštejns Film *Panzerkreuzer Potemkin* von 1925 steht, die 1905 in Odessa spielt und ebenfalls ein Massaker schildert. Auf diesen Film Ėjzenštejns geht Fischer in seiner Besprechung des sowjetischen Films *Maschinist Uchtomski* im April 1927 auch explizit ein. Beide Filme zeugen, so Fischer, von einem „zu letzter Konsequenz gesteigerten Weltgefühl“.⁷ Dieses Weltgefühl nennt Fischer Sozialismus und charakterisiert diesen wiederum mit der Unsterblichkeit der Masse, womit zugleich die Idee der Revolution unsterblich sei: „Hunderte fallen, Tausende stürzen, in Millionen erblüht ihr Blut.“ In diesem Film ist es der Maschinist Uchtomski, der aus der Masse der Namenlosen heraustritt, und die „tiefste Pflicht des Proleten, des Menschen der Gegenwart [erfüllt]: *da zu sein, wenn die Masse ihn braucht*.“⁸

Die sowohl an beiden besprochenen Filmen als auch am *Panzerkreuzer Potemkin* von Fischer in den hier zitierten filmkritischen Texten akzentuierte dramaturgische Funktion der Masse ist im Übrigen die zentrale Kategorie des gesellschaftlichen Wandels in der jungen Sowjetunion. Sie wird 1926 zum Beispiel auch von René Fülöp-Miller in seinem kompendiösen Augenzeugenbericht *Geist und Gesicht des Bolschewismus* als prägendes Phänomen in allen kulturellen und politischen Bereichen beobachtet. Fülöp-Miller definiert den Bolschewismus geradezu durch seine Apotheose der Masse:

Alles, was heute in Rußland geschieht, geschieht um der Masse willen; jede Handlung ordnet sich ihr unter. Kunst, Literatur, Musik und Philosophie dienen nur mehr dazu, um ihre unpersönliche Herrlichkeit zu lobpreisen, und allmählich verwandelt sich alles umher zu einer neuen Welt des allein noch herrschenden „Massemenschen“. [...] Mit nie geahnter Kühnheit wird in Rußland versucht, an dem Urbild des Menschen selbst eine Korrektur vorzunehmen, den bisherigen Typus [...] „seelenbehaftete Individual-
kreatur“ auszulöschen und sie durch einen „höheren Typus“, durch eine – wie man

5 Ebd.

6 Der Film hieß im russischen Original *Der 9. Januar*. Er orientierte sich an Maksim Gor'kij's gleichnamiger Erzählung, die er nach seiner eigenen Teilnahme an dieser Demonstration niedergeschrieben hatte (vgl. Viktor Sklovskij: *Ėjzenštejn*. Reinbek b.H.: Rowohlt 1977 (= dnb 55), S. 139–150).

7 Ernst Fischer: *Maschinist Uchtomski*. In: *Arbeiter-Zeitung* (12.4.1927), S. 8.

8 Ebd.

meint – wertvollere neue Spezies lebender Wesen, durch den „Kollektivmenschen“, durch das „Dividuum“ zu ersetzen.⁹

Außer der Hingabe ans Kollektiv gehört zu den Qualitäten des Maschinisten Uchtomski auch seine revolutionäre Umfunktionierung der Technik. Die Durchbrechung der zaristischen Linie mittels einer Lokomotive kommentiert Fischer wie folgt: „[S]o wird die *Maschine*, der schwarze Dämon, zur Freundin des Menschen, [...] so war es im ‚Panzerkreuzer Potemkin‘, so ist es im ‚Maschinisten Uchtomski‘, so wird es sein in einer sozialistischen Gesellschaft.“ Fischer sieht daher in diesem Funktionswandel keinen bloß reizvollen filmästhetischen Einfall, sondern eine „große Wahrheit“. Die stampfenden Kolben gewinnen Symbolkraft. Daraus erklärt sich der hohe Stellenwert der ausgedehnten Szenen, in denen im *Panzerkreuzer Potemkin* (und offenbar auch im *Maschinist Uchtomski*) die Technik autonom agiert. Ihr unwiderstehlicher Rhythmus wird zur Chiffre der historischen Notwendigkeit. Herausgelöst aus den Herrschaftsverhältnissen werden die Maschinen, so der begeisterte Rezensent, zu „Mittel und Magd des Menschen, der Revolution“. Fischer bewegt sich damit in den Spuren des sowjetischen Malers und Architekturtheoretikers Vladimir Tatlin, der mit seiner sogenannten Maschinenkunst die These vertreten hat, die Maschine stehe „mit der industriellen Entwicklung und dadurch mit dem Proletariat selbst in organischer Verbindung; ihre Zweckmäßigkeit und ihr Rhythmus stelle also den wahren Geist des Proletariats dar“.¹⁰

Im Hinblick auf diese Nähe zu Tatlins Ästhetik der Technik finden sich in Fischers Filmkritiken Ansätze zur Ausbildung neuer künstlerischer Kriterien, die er in programmatischen Aufsätzen wie „Die neue Kunst“ oder „Sprechchor und Drama“ auch diskutiert hat. Das Ende von *Maschinist Uchtomski* entspricht Fischers eigener Neigung zur Allegorisierung: Dort baut, so Fischer, „unberührt von Schicksal und Grauen und Blut, der Kaiser ein Kartenhaus. Das Kartenhaus fällt zusammen. Die Revolution ist unsterblich.“¹¹

2 Streit um Lenin

Im Jahr 1927 zog Ernst Fischer von Graz nach Wien und trat in die Redaktion der *Arbeiter-Zeitung* ein. Eine seiner ersten publizistischen Herausforderungen war der Leitartikel über die Ereignisse des 15. Juli 1927, als bei einer

9 René Fülöp-Miller: Geist und Gesicht des Bolschewismus. Darstellung und Kritik des kulturellen Lebens in Sowjet-Rußland. Zürich–Leipzig–Wien: Amalthea 1926, S. 5.

10 Ebd., S. 138.

11 Ernst Fischer: Maschinist Uchtomski. In: Arbeiter-Zeitung (12.4.1927), S. 8.

Arbeiterdemonstration vor dem Wiener Justizpalast von der Polizei 89 Menschen getötet wurden. Es ist gut möglich, dass dieses schockierende Ereignis für Fischer die Frage nach Revolution und revolutionärer Gewalt auf die Tagesordnung gesetzt hat. Jedenfalls fällt auf, dass er im Herbst 1927 sein Lenin-Drama, das er 1924 begonnen hatte, wieder aufgriff und mit Essays über Lenin und Trockij flankierte. Die Motivation, über Lenins Rolle im Zeitraum vom Friedensschluss von Brest-Litowsk bis zu seinem Tod ein Stück zu schreiben, war einem Streit mit dem Chefredakteur der Grazer Zeitung *Arbeiterwille* entsprungen. Nach Lenins Tod waren am übernächsten Tag nämlich höchst unterschiedliche Nachrufe im sozialdemokratischen Zentralorgan *Arbeiter-Zeitung* und dem steiermärkischen Filialblatt erschienen. Während Otto Bauer in seinem (ungezeichneten) Nachruf eine weltpolitische und historisch ausgreifende Perspektive wählte, ließ der Nachruf im *Arbeiterwillen* dem parteipolitischen Resentiment die Zügel schießen. Bauer würdigte Lenins „geschichtliche Größe“,¹² stellte ihn an die Seite von Cromwell und Robespierre¹³ und betonte ungeachtet der Differenzen zwischen Sozialdemokraten und Kommunisten Lenins und der Oktoberrevolution Bedeutung für die ganze europäische Arbeiterklasse.¹⁴ Im *Arbeiterwillen* las man am selben Tag, dass Lenin als Spalter der Arbeiterklasse in die Geschichte eingehen werde, dass, „was er getan, furchtbar, verhängnisvoll und wahnwitzig“¹⁵ gewesen sei und seine „Wahnvorstellung, die Zeit der Weltrevolution sei da“, verriete, dass sich bei ihm Genie und Irrsinn gemischt haben.¹⁶

In seiner 1969 erschienenen Autobiografie *Erinnerungen und Reflexionen* fügt Fischer hinzu, dass es ihn zudem empört habe, dass im *Arbeiterwillen* auf diesen Nachruf ein Auszug aus dem Lenin-Kapitel des Buches *Russische Köpfe* gefolgt sei, das 1923 der menschwistische Exilautor Oskar Blum in Berlin veröffentlicht hatte.¹⁷ Fischers scharfe Distanzierung dürfte daher rühren, dass Blum

12 [Otto Bauer]: Wladimir Iljitsch Lenin. In: *Arbeiter-Zeitung* (23.1.1924), S. 1f.

13 Bauer übernimmt hier den Vergleich, der sich in der frühen bolschewistischen Geschichtsschreibung durch den Historiker Michail Nikolajewitsch Prokowski eingebürgert hat (vgl. Fülöp-Miller, *Geist und Gesicht*, S. 60).

14 Vgl. [Otto Bauer]: Wladimir Iljitsch Lenin. In: *Arbeiter-Zeitung* (23.1.1924), S. 1f.

15 [Moritz Robinson]: Lenin. In: *Arbeiterwille* (23.1.1924), S. 1f.

16 Ebd., S. 2.

17 Fischer irrt, wenn er die Publikation der Artikel im *Arbeiterwille* als Replik auf Otto Bauers Nachruf ausgibt. Sie erschienen alle am 23. Januar 1924. Am 25. Januar gibt es keinen Artikel von Bauer, wie es an dieser Stelle heißt (vgl. Ernst Fischer: *Erinnerungen und Reflexionen*. Reinbek b.H.: Rowohlt 1969, S. 187). Im Folgenden werden Zitate aus Fischers Autobiografie im Fließtext unter Angabe der Sigle [EuR] samt Seitenzahl nachgewiesen.

Lenin „nur noch ein schattenhaftes Dasein“¹⁸ konzidierte. Seine Charakteristik von Lenin als „unpersönlichste und am konsequentesten durchgedachte Verkörperung der letzten Phase der russischen Geschichte“¹⁹ deckt sich nämlich vollständig mit dem Tenor von Fischers Essay „Legende: Lenin“. Er betont darin, dass Lenin kein Privatleben habe und „das lebendige Symbol einer welthistorischen Bewegung“ sei.²⁰ In direktem Gegensatz zum Nachruf im *Arbeiterwillen* bezeichnet Fischer Lenin als „das organisierte Genie“.²¹

Der eigentliche Kerngedanke seines Essays besteht aber darin, Lenin als „die Vereinigung von Tat und Idee in einem einzigen Menschen“²² zu feiern. Damit übernimmt Fischer sinngemäß Otto Bauers Formulierung auf dem Linzer Parteitag der österreichischen Sozialdemokratie von 1926, der Lenin eine „Synthese von nüchternem Realismus und revolutionärem Enthusiasmus“²³ genannt hat. Fischer schließt sich auch an einen historischen Vergleich aus Bauers Nachruf an, wenn er Lenin als Synthese aus Robespierre und Napoleon deutet. Er lässt seine Eloge in die Prophezeiung münden, Lenins Persönlichkeit sei „hinausragend über die Geschichte in die Legende“.²⁴ In seinem Drama *Lenin* setzte Fischer diese scheinbar ideale Synthese der leidenschaftlichen Kritik seiner Kunstfigur Leonid aus, die Lenins Pragmatismus aus der Perspektive einer reinen Idee der Revolution scharf attackiert. Der Konflikt kulminiert in einem Attentat Leonids auf Lenin.

1927 hatte Fischer das fragmentarische Manuskript mit nach Wien gebracht und vollendete es jetzt unter dem Eindruck der vom Justizpalastbrand aufgeworfenen Fragen. Fischer versuchte in dem Stück, die eigene Neigung zum Enthusiasmus einer realitätstüchtigen Disziplin zu unterwerfen. So ließ er das Volk den getöteten Lenin erwecken und Leonid letztlich scheitern. Er gab den Text Otto Bauer zur Lektüre. Als Bauer das Manuskript gelesen hatte, bestellte er Ernst Fischer zu sich und sagte zu ihm: „Sie sind ein Romantiker der Revolution, der ein romantisches Stück gegen diese Romantik schreibt.“ [EuR 188] In seiner Autobiografie stimmt Fischer dieser Deutung zu:

18 Oskar Bluhm: Lenins Persönlichkeit. In: *Arbeiterwille* (23.1.1924), S. 2f.

19 Ebd., S. 3.

20 Ernst Fischer: *Legende: Lenin*. In: *Arbeiter-Zeitung* (6.11.1927), S. 17.

21 Ebd.

22 Ebd.

23 Zit. bei: ebd.

24 Ebd.

Es war ein Lehrbuch gegen mich, gegen den romantischen Intellektuellen Leonid, für den die Revolution nicht Mittel zum Zweck ist, sondern sich selbst bezweckt, als permanente Erschütterung, Reinigung, Befreiung, als Erlebnis der Selbstüberschreitung des Menschen, als Religion. [...] Was viele meiner Generation, meines Jahrhunderts mitriß, was ich in Leonid zu gestalten versuchte, war die „Revolution an sich“. [EuR 193 bzw. 197]

Zwar bezeuge Leonids gewaltsames Ende Fischers „aufrichtige[s] Verlangen, den Bohemien [...], den Anarchisten, den selbstsüchtigen Intellektuellen zu überwinden und [...] in unbedingter Disziplin einer Kampfgemeinschaft anzugehören“, aber zugleich wäre eine Revolution ohne das in ihm verkörperte Pathos eines notwendigen Moments beraubt [ebd.].

Als einen Statthalter dieses Pathos zeichnet Fischer Lev Trockij in dem zwei Wochen nach seinem Lenin-Essay folgenden Artikel „Tragödie: Trotzky“. Fischer interpretiert Trockij's persönliche Tragödie als diejenige der Revolution selbst, das heißt, als den notwendig zwischen der Idee und den Resultaten der Revolution auftretenden Widerspruch. Trockij sei durch seine Rolle als Organisator der Roten Armee zum Heros der Oktoberrevolution aufgestiegen und könne sich nun mit dem „Abfall der Wirklichkeit von der Idee“ nicht arrangieren. So sei er, in dem sich „das ganze Pathos der Revolution verkörpert“,²⁵ in Gegensatz zu Stalin geraten, der die Resultate der Revolution mit „Handwerkerfleiß“ zu sichern vermocht habe. Die Schöpfung, so formuliert Fischer die Pointe des tragischen Prozesses, habe ihren Schöpfer als obsolet, ja gefährlich gewordene Erscheinung verstoßen.²⁶

3 „Russentum und Amerikanertum“

Aus demselben Monat, in dem die beiden Essays über Lenin und Trockij in der *Arbeiter-Zeitung* veröffentlicht worden sind, stammt auch Fischers Text „Wandlung des russischen Geistes“, der im Novemberheft der sozialdemokratischen Monatsschrift *Der Kampf* erschienen ist. Einleitend betont Fischer darin die Faszination, die von der Oktoberrevolution ausgehe, da sie nicht allein ein

25 Ders.: Tragödie: Trotzky. In: *Arbeiter-Zeitung* (20.11.1927), S. 17.

26 In seiner Rezension von Trockij's Autobiografie *Mein Leben*, die Fischer „ein faszinierendes Buch“ nennt, hebt er Trockij's Selbsterkenntnis von seiner Entfernung von den Erfordernissen der sowjetischen Realpolitik hervor (vgl. E[rnst] F[ischer]: Trotzki schreibt Memoiren. In: *Arbeiter-Zeitung* (5.1.1930), S. 5f.).

politisches Ereignis, sondern „ein geistiges Ereignis von welthistorischer Bedeutung“²⁷ sei. Diese Dimension sei noch nicht genügend wahrgenommen worden; einzig der Kulturhistoriker René Fülöp-Miller habe sich in seinem materialreichen Buch *Geist und Gestalt des Bolschewismus* dieser Aufgabe gestellt und versucht, die neue Lebensform zu begreifen, die aus der Revolution resultiert sei. Laut Fischer habe er sie in der „Entpersönlichung des Menschen“ [WRG 500] sowie im „Triumph der Maschine über die Seele“ entdeckt und seinen Befund, „dass die neue Lebensform europäischem Wesen vollkommen fremd sei“ [WRG 499], als Warnung präsentiert.

Fischer geht es darum zu zeigen, dass die neue Lebensform bestimmten historischen Voraussetzungen entspringt. Er vertritt die These, dass eine materialistische Geschichtsschreibung zunächst die extreme Dauer des russischen Feudalismus zum Ausgangspunkt nehmen müsse. Das Fehlen einer bürgerlichen Opposition habe die Intellektuellen dazu gezwungen, sich entweder einer mystischen Romantik oder einem pessimistischen Nihilismus hinzugeben. Dazu seien Fëdor Dostoevskijs „Glauben an eine religiöse Sendung“ [WRG 500] und Lev Tolstojs „Evangelium der Gewaltlosigkeit“ [WRG 501] gekommen. In diese geistige Situation sei die Revolution mit explosiver Gewalt eingebrochen und habe sich der Aufgabe gestellt, die gesellschaftliche Entwicklung zu forcieren. Fischer sieht hierin den Grund für die ‚Vergötterung‘ der USA seitens der russischen Revolutionäre.

Wer in Rußland an den Erfolg der Revolution glaubte, mußte voll Inbrunst an neue technische und ökonomische Formen glauben [...]. Das Bekenntnis zu Amerika, es war das Bekenntnis zu den Voraussetzungen der Sozialisierung, die man in übermenschlicher Arbeit der Geschichte abtrotzen wollte. [WRG 501]

Dieser hohe Stellenwert der Technik spielt denn auch in Fischers auf diese Einleitung folgender Besprechung aktueller sowjetischer Literatur eine entscheidende Rolle. Fischer zeigt an Fëdor Gladkovs Roman *Zement* das Ineinandergreifen von sozialistischer Gesinnung und Hinwendung zur Technik. Erst die Wiederinbetriebnahme der Zementfabrik durch die Arbeiter löse die privaten, politischen und sozialen Probleme der Figuren. Der Roman wird als „der Hymnus der *Arbeit*, der Hymnus der *Revolution*“ [WRG 504] gewertet, in dem sich „das leidenschaftliche Bekenntnis zu der Wandlung des Lebens, zu der Wandlung des Geistes in Rußland“ manifestiere. Fischers weitere Beispieltexte von Vikentij

27 Ders.: Wandlung des russischen Geistes. In: *Der Kampf*, H. 11/1927, S. 499–507, hier S. 499. Im Folgenden im Fließtext unter Angabe der Sigle [WRG] samt Seitenzahl nachgewiesen.

Veresaev und Aleksandr Tarasov-Rodinov dienen vor allem dazu, die ‚glühende‘ Sachlichkeit und unvermeidliche Härte des sozialistischen Aufbaus zu demonstrieren. Fischer legitimiert diese Härten mit der gleichen Gedankenfigur, von der er schon in den zuvor behandelten Texten über die Akteure der Oktoberrevolution Gebrauch gemacht hat: „[D]ie bolschewistische Revolution hat gesiegt, aber sie hat gesiegt um den Preis der Revolution.“ [WRG 502] Die Kunst müsse in dieser Situation ihrer revolutionären Funktion gerecht werden und „eine Waffe in diesem Kampf“ sein. Daher stellt sich für Fischer mit Blick auf Gladkovs Roman auch nicht die Frage nach einer stilistischen Einordnung, denn er ist gar kein „Stück Literatur, sondern ein Stück Leben“ [WRG 504]. An dem Roman sei die Wandlung des russischen Geistes abzulesen; er bekenne sich zu Wirklichkeit, Härte und Präzision, er sei „der Geist des Marxismus, der Geist der Revolution“ [WRG 507].

Kurz darauf veröffentlicht Fischer als Gegenstück zu dem Artikel über Gladkov eine Rezension von John Dos Passos' Roman *Manhattan Transfer* unter dem Titel „Der Geist des Amerikanertums“. Hier konfrontiert er Gladkovs „Hymnus einer neuen Ordnung“ mit Dos Passos' „Hymnus der Unordnung, [...] d[er] Lust an der elementaren Sinnlosigkeit“.²⁸ Fischer deutet die beiden Werke als antithetische Idealtypen: „Russentum und Amerikanertum, Wille zu kollektiver Lebensgestaltung und Wille zu anarchischer Lebenstrunkenheit, Geist des Sozialismus und Geist des Kapitalismus – in diese Formeln kann man die Gegensätze pressen, die sich hier in zwei Büchern konzentrieren.“ Was Fischer an *Manhattan Transfer* so faszinierend findet, ist die Intensität des Romans, dessen „berauschende Unmittelbarkeit“ und das Erzähltempo, das mit dem „Flimmern eines Films“ verglichen wird. Bei der näheren Bestimmung der Erzähltechnik hebt Fischer auch das „Nebeneinander als Zeitgefühl, als Lebensgefühl“ hervor und kommt zu dem Befund, dass hier „die Systemlosigkeit des Lebens [...] zur epischen Form“ werde. Die Haltung des Erzählers nennt Fischer „wunderbar traditionslos“ und sieht in ihm einen „Forscher“, der Experimente zur literarischen Erfassung der sozialen Gegenwart macht. Allerdings „bejaht [der Erzähler] die bestehende Ordnung der Dinge, als sei sie ein Stück Natur“. Bei aller Würdigung von Dos Passos' zeitgemäßer Erzähltechnik erblickt Fischer daher in *Manhattan Transfer* auch die Gefahr, dass durch die fesselnde Kraft des Werks der Kapitalismus „auf einmal zum geistigen Phänomen“ werde.²⁹

28 Ders.: Der Geist des Amerikanertums. In: Arbeiter-Zeitung (15.1.1928), S. 17.

29 Vgl. ebd.

So sensibel und aufgeschlossen Fischer für die Modernität von Dos Passos' Erzählen ist, so hängt doch auch für ihn ihre Legitimität vom authentischen Ausdruck ab. Modernität ist für Fischer keine isolierte ästhetische Kategorie, sondern immer auch ein Indikator für die Gestaltung zeitgenössischer ‚moderner‘ Probleme. Einleitend heißt es im selben Artikel: „Nie zuvor war alles Formale so nebensächlich, nie zuvor alles Stoffliche so wesentlich wie heute.“³⁰ Fischers Denken ist allerdings differenzierter, als seine Neigung zu plakativen Antithesen es manchmal vermuten lässt. Man wird das Verdikt gegen das Formale wohl in erster Linie als eine Ablehnung des Ästhetizismus zu verstehen haben, nicht aber als ein Desinteresse an ästhetischen Verfahrensweisen überhaupt. Die Betonung des Stofflichen sollte umgekehrt nicht mit einer Verabsolutierung des – womöglich ideologischen – Inhalts verwechselt werden, sondern mag eher auf eine für notwendig gehaltene Aktualität der Problemstellung abzielen.

4 Orientierung an *Tret'akov*

Man kann beobachten, dass das Kriterium des künstlerischen Gebrauchswerts in der Spätphase der Ersten Republik bei Fischer einen Politisierungsschub erfahren hat. Dass Werke wie etwa *Manhattan Transfer* von Dos Passos lediglich gesellschaftliche Bewusstseinslagen abbilden, befriedigt Fischer zusehends weniger. Der Maßstab, den er an die Literatur anlegt, verschiebt sich hin in Richtung auf deren Beitrag zum Klassenkampf, wofür seine Auseinandersetzung mit aktueller russischer Literatur eine entscheidende Rolle spielt. In der Besprechung von Il'ja Ehrenburgs Roman *Die heiligsten Güter* etwa interessiert sich Fischer besonders für die Figurenkonstellation: Er zeichnet ausführlich die Porträts zweier konkurrierender kapitalistischer *global player*, deren Zynismus am „Zukunftsfanatismus“³¹ eines russischen Kommunisten zuschanden wird. Fischer begeistert sich am Sieg der großen Idee.

Die tendenzielle Vernachlässigung von Fragen der künstlerischen Gestaltung zeigt ein Vergleich von Fischers Rezension von Ernst Ottwalts Justizroman *Denn sie wissen, was sie tun* mit Georg Lukács' ins Prinzipielle ausgreifender Kritik in der *Linkskurve*, dem theoretischen Organ der deutschen Sektion des Bundes proletarisch-revolutionärer Schriftsteller (BPRS). Für Fischer erfüllt Ottwalt die heute notwendige Aufgabe, „das Dutzendgesicht der mordenden Mittelmäßigkeit“³² zu zeigen. Während Fischer Ottwalts Schreibverfahren, den

30 Ebd.

31 Ders.: Totentanz des Kapitalismus. Ilja Ehrenburgs neues Buch. In: Arbeiter-Zeitung (26.7.1931), S. 15.

32 Ders.: Denn sie wissen, was sie tun. In: Arbeiter-Zeitung (1.1.1932), S. 15f.

deutschen Justizfunktionär zu „photographieren“, als vorbildlich herausstellt,³³ unterzieht Lukács gerade diese Konzentration auf das Faktische einer harschen Kritik. Lukács betrachtet die Reportage als eine Fetischisierung der empirischen Wirklichkeit, die zu einer „mechanisch-einseitige[n] Überbetonung des Inhaltlichen“ führe.³⁴ Er bewertet das Buch von Ottwalt – und mit ihm diejenigen von Ehrenburg und Sergej Tret’akov – als ein untaugliches Formexperiment, „den Roman mit den Mitteln der Publizistik, der Reportage zu erneuern“.³⁵ Die ebenfalls noch 1932 erfolgende, die Reportage als Form rechtfertigende Replik Ernst Ottwalts in der *Linkskurve* dürfte weitgehend mit Fischers Position übereinstimmen. Fischer hatte im Jahr zuvor zustimmend einen Vortrag Tret’akovs im Wiener Architektenverein referiert, in dem Tret’akov die Reportage als zeitgemäße „revolutionäre Form“³⁶ gepriesen hatte. Ottwalt nennt in seiner Replik als positives Beispiel gerade Tret’akovs Buch *Feld-Herren* und rühmt es als „den plastischsten literarischen Ausdruck des Fünfjahresplans“³⁷ in der Sowjetunion. Ernst Fischer feiert Tret’akovs *Feld-Herren* als „das Heldenlied einer neuen Zeit“, in der „der Traktorführer zum Heros“ werde. Fischer sieht hier die Verwirklichung zweier Ideale: Zum einen übertrage Tret’akov die Form des Kollektivromans in seine Reportage, zum anderen erfülle er das Bedürfnis nach „de[m] heroische[n] Mythos [...], der von den Massen gefordert wird“³⁸ und den Fischer auch in seinem Artikel „Kolportage und Heldenmythos“ von 1931 als „das innerste Wesen der Kunst“³⁹ bezeichnet hat. In einer nicht unbedenklichen, latent kunstfeindlichen Diktion schreibt Fischer über *Feld-Herren*:

33 Vgl. ebd.

34 Georg Lukács: Reportage oder Gestaltung? Kritische Bemerkungen anlässlich eines Romans von Ottwalt. In: ders.: Probleme des Realismus I. Essays über Realismus. Neuwied-Berlin: Luchterhand 1971 (= Gesammelte Werke, Bd. 4), S. 35–68. Zuerst in: Linkskurve, H. 7/1932, S. 23–30, und H. 8/1932, S. 26–31.

35 Ebd., H. 7/1932, S. 25.

36 Ernst Fischer: Ein Hymnus auf den Fünfjahrplan. Ein Vortrag Sergej Tretjakovs. In: Arbeiter-Zeitung (8.2.1931), S. 6. Der Titel des Vortrags, den Tret’akov bereits am 21.1.1932 in Berlin gehalten hatte, lautete: *Der Schriftsteller und das sozialistische Dorf*. Er berichtet darin von seinen Erfahrungen auf der Kolchose „Kommunistischer Leuchtturm“. Der Text findet sich in: Sergej Tretjakov: Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze. Reportagen. Porträts. Hg. v. Heiner Boehncke. Reinbek b.H.: Rowohlt 1972, S. 117–134.

37 Ernst Ottwald: „Tatsachenroman“ und Formexperiment. Eine Entgegnung an Georg Lukács. In: Linkskurve, H. 10/1932, S. 21–26.

38 Ernst Fischer: Feld-Herren. In: Arbeiter-Zeitung (13.3.1932), S. 16.

39 Ders.: Kolportage und Heldenmythos. In: Arbeiter-Zeitung (2.8.1931), S. 13.

Alle Iliaden und Nibelungenlieder verblassen vor der kühnen Schönheit des Kollektivheldentums, von dem Tretjakow berichtet, Achilles und Siegfried, die heroischen Ideale der Vergangenheit, erscheinen wie ein Dreck gegen den Kollektivisten Tschebotarjow und den Traktorführer Kossow.⁴⁰

Das Selbstverständnis Tret'akovs steht für Fischer ganz im Lichte einer proletarisch-revolutionären Funktionsbestimmung von Literatur, wie sie Ottwalt definiert hat. „Tretjakow ist mehr als ein Dichter, er ist *der Berichterstatter einer neuen Welt*; [...] er will in seiner Kunst die Welt nicht spiegeln, sondern durch sie mit-helfen, sie zu ändern.“ Dabei rechnet Fischer es Tret'akov hoch an, dass er nicht „mit demagogischer Unverfrorenheit die Sowjetunion als Paradies schildert“, sondern deutlich mache, dass dort „eine ganze Generation um der Zukunft willen geopfert“ werde. Wie schon in dem Essay „Wandlung des russischen Geistes“ betont Fischer auch hier die „Härte und Grausamkeit“ des proletarischen Alltags. In den von Tret'akov geschilderten Landarbeitern der Kolchose „Kommunistischer Leuchtturm“ sieht er „unerbittliche Frontsoldaten einer Idee“, die um dieser Idee willen ihr persönliches Leben ruinieren. Die individuellen Leiden verschwinden für Fischer aber hinter dem Triumph des sozialistischen Aufbaus. Wenn er hier „die Zahlen des Fünfjahresplanes“ als „Symphonie der Revolution“ erklingen lässt,⁴¹ verrät dies das Vorwalten einer objektivistischen Geschichtsphilosophie, die ihre Legitimation in der Statistik findet.

5 Verabsolutierung des Politischen im Zeichen des sowjetischen Fünfjahresplans

Hatte Fischer in seinem Essay „Mathematik der Hölle“ noch 1931 den Zahlenfanatismus als „ideologische[n] Ausdruck der kapitalistischen Welt“⁴² gewertet, so berauscht er sich nunmehr nicht nur in der Tret'akov-Besprechung, sondern auch in dem Artikel „5 Jahre, die die Welt verändern“ an Zahlenmaterial über die Industrialisierung in der Sowjetunion und entnimmt diesem „Pathos der Zahlen“ und Statistiken „Signale aus einer Welt der Arbeit, der Hoffnung und des Aufstieges“.⁴³ Dieser Artikel über zwei Berichte über die Realisierung

40 Ders.: Feld-Herren. In: Arbeiter-Zeitung (13.3.1932), S. 16.

41 Vgl. ebd.

42 Ders.: Mathematik der Hölle. In: Arbeiter-Zeitung (9.8.1931), S. 9.

43 Ders.: 5 Jahre, die die Welt verändern. In: Arbeiter-Zeitung (6.11.1932), S. 14. Rabinbach führt den extrem prosowjetischen Tenor dieses Artikels auch darauf zurück, dass die Ausgabe der *Roten Fahne* zum 15. Jahrestag der Oktoberrevolution konfisziert worden war und Fischer ein Signal der Solidarität mit der UdSSR setzen wollte (vgl. Anson G. Rabinbach: Ernst Fischer and the left opposition in Austrian Social

des Fünfjahresplans weist bereits die rhetorische Machart auf, die für Fischers stalinistische Phase kennzeichnend sein wird. Stalin wird in diesem Text auch erstmals rückhaltlos zustimmend mit seinem „wundervollen Wort“ zitiert: „Die Arbeit wird aus einem schweren Joch zu einer Sache der Ehre, des Ruhmes, des Heldentums.“ Diese Formel wiederholt der Artikel gebetsmühlenartig zwischen langen Zitaten aus den Büchern von Michail Il'in und Julius Haydu über die Produktionsleistungen von Traktorenfabriken und Eisenhütten.

Fischers Auseinandersetzung mit der jungen Sowjetunion ist von einem deutlichen Wandel der Gegenstände geprägt. Befragt er zunächst Filme und Romane nach ihrer Aussagekraft über die Wandlung des russischen Geistes und über die Umwälzungen in der Gesellschaft, so rücken in den letzten Jahren der Ersten Republik Reportagen und wirtschaftliche Statistiken in den Fokus seiner Aufmerksamkeit. Natürlich ist diese Verschiebung auch objektiv bedingt durch die Konfrontation einer „Welt der Arbeitslosigkeit“ mit der ökonomischen Anstrengung des Fünfjahresplans als dem „wunderbarsten Ereignis der Weltgeschichte“.⁴⁴ Dieser Wandel in Fischers Interessen geht einher mit einer Verabsolutierung des Politischen gegenüber allen anderen Aspekten; Ästhetisches, Geistiges, allgemein Kulturelles ist unter dem Primat des Politischen vollständig pulverisiert.

Fischers ästhetisches Denken in der Zeit der Ersten Republik erreicht damit gewissermaßen eine Art Schlusspunkt, den man als eine Selbstaufhebung interpretieren kann. Die ausschließliche Orientierung an der Nützlichkeit im Klassenkampf bei der Bewertung geistiger Hervorbringungen wird von seinem bekenntnishaften Artikel „Diktatur der Idee“ von 1932 ratifiziert. Den Ausgangspunkt bildet für Fischer die Notwendigkeit einer Entscheidung, wie sie dezisionistischer auch Carl Schmitt nicht hätte formulieren können:

Heute gibt es nur Ja oder Nein, heute gilt für uns das Wort der Bibel: „Wer nicht für uns ist, der ist gegen uns.“ [...] Ziehen wir einen Trennungsstrich zwischen uns und allen, die heute noch meinen, ihre höchst komplizierte Individualität und nicht die höchst einfache Forderung nach dem Sozialismus sei die Hauptsache.⁴⁵

Etwa sechs Wochen später erhebt Fischer diesen dezisionistischen Zwang zur Signatur der Gegenwart: „Heute muß man den Mut zur Einseitigkeit haben, heute muß man Partei ergreifen. Es gibt nicht eine Spezialgegenwart für Dichter.

Democracy: the crisis of Austrian socialism 1927–1934. Diss. Univ. of Wisconsin. 1973, S. 219).

44 Ernst Fischer: 5 Jahre, die die Welt verändern. In: Arbeiter-Zeitung (6.11.1932), S. 14.

45 Ders.: Diktatur der Idee. In: Arbeiter-Zeitung (27.3.1932), S. 17.

Es gibt für uns alle nur eine Gegenwart. Das Wesen dieser Gegenwart ist: Sich entscheiden.⁴⁶ Aus dieser Perspektive verfällt alle Kunst, die keine operative Funktion erfüllt, dem Generalverdacht der Ablenkung vom Klassenkampf.

Radikale Erkenntnis tut not, die radikale Erkenntnis, daß wir heute nur *einer* Aufgabe dienen dürfen, der Verwirklichung des Sozialismus. Alles, was nicht unmittelbar dazu gehört, geht uns nichts an, mehr noch: ist zu verneinen. Jede gesellschaftliche und kulturelle Erscheinung, jedes Denkresultat und Gefühlsergebnis ist nur danach zu werten, ob es dem Sozialismus nützt, ob es der Bürgerwelt schadet. Der Luxus einer rein künstlerischen, rein ästhetischen Betrachtung ist bedingungslos abzulehnen: [...] Heute ist die Leistung eines Traktorführers in Rußland, eines Vertrauensmannes in Obersteiermark wertvoller als jede noch so vollkommene „Faust“-Aufführung. Heute ist die Kultur eine Phrase. Außerdem ist die Kultur für manchen Sozialisten eine Gefahr, sie lenkt ab, sie schläfert ein, sie täuscht über Erbärmlichkeiten der Gesellschaftsordnung hinweg.⁴⁷

Die Haltung, die Fischer zur Immunisierung gegen die Gefahr des entscheidungshemmenden Differenzierens empfiehlt, ist der Fanatismus.

Mehr als alle Gescheitheit, die alle Möglichkeiten durchdenkt und vor lauter Möglichkeiten das Notwendige nicht mehr sieht, mehr als alle Begabung, die zu jeder Situation eine neue Theorie liefern kann, mehr als alle Vollkommenheit des Intellekts, der zu jedem Argument das Gegenargument und zu jeder Erkenntnis ihre Bedingtheit weiß, mehr als alle diese fragwürdigen Kultureigenschaften brauchen wir etwas andres: *Fanatismus*. Der Sozialismus wird nicht siegen durch die Ueberlegenheit seiner Argumente, sondern durch den Fanatismus seiner Anhänger.⁴⁸

Im Fanatismus setzt sich unter der Bedingung einer extremen gesellschaftlichen Krise die Haltung der brennenden Sachlichkeit fort. Am Ende dieses Artikels wiederholt Fischer Tret'akovs Gedanken von der Notwendigkeit, eine ganze Generation um des Sozialismus willen zu opfern. Die Gewissheit des historischen Sieges verleihe den todgeweihten Fanatikern aber zugleich „große innere Heiterkeit“.⁴⁹ Man darf darin wohl das beispielhafte Dokument eines *sacrificium intellectus* sehen, das die geistige Disposition für Fischers Weg in den Stalinismus offenlegt.

46 Ders.: Hitlerplakat und Weltanschauung. In: Arbeiter-Zeitung (5.5.1932), S. 3.

47 Ders.: Diktatur der Idee. In: Arbeiter-Zeitung (27.3.1932), S. 17.

48 Ebd. In seiner öffentlichen Aufkündigung seiner Freundschaft mit Stefan Zweig hat Ernst Fischer diesen Gedanken noch einmal in ähnliche Worte gekleidet: „Nicht die geistige Mannigfaltigkeit der Kulturgesättigten, nur der schlichte Fanatismus der namenlosen Proletarier bürgt für den Aufstieg des Menschengeschlechtes.“ (E[rnst] F[ischer]: Lieber Stefan Zweig! In: Neue Deutsche Blätter, H. 3/1933–34, S. 134–136, zit. S. 136.)

49 Ders.: Diktatur der Idee. In: Arbeiter-Zeitung (27.3.1932), S. 17.

Rebecca Unterberger

„... zwischen der nüchternen Phantastik des Ostens und der phantastischen Nüchternheit des Westens“:

Miszellen zum zwischenkriegszeitlichen Amerika-Russland-Diskurs

Abstract: The article addresses a variety of journalistic, essayistic as well as literary texts, for example by Theodore Dreiser, Ernst Fischer, Julius Haydu, and Ann Tizia Leitich that discussed the (dis-)advantages of the Soviet Union and the USA. Both ‘New Worlds’ were screened as possible models for post-war Europe, and especially for the First Republic.

1 Ford – Trotzki: Nur „Nuancen“?

Als eine ungeheure gigantische Frage liegt das russische Riesenreich über die ganze Länge des größten der fünf Kontinente hingebreitet, verlockend, rätselhaft und gewitterndrohend. [...] Die Unklarheit und Neuartigkeit der politischen Zustände, ihre Unberechenbarkeit, die nicht ahnen läßt, [...] was übermorgen an versteckten Unterströmungen aus der geistigen Grundlage des Russentums als repräsentativer Teilbestandteil dieses komplexen Begriffes nach oben geworfen [...] wird, sie zerstreuen vollends jede Hoffnung eines Westländers, das Rätsel zu entwirren,¹

konstatierte Edwin Rollett 1924 in einem literaturkritischen Essay über das im Wiener Eurasia-Verlag erschienene Reisebuch *Schatten des dunklen Ostens*. Das, laut Untertitel, „Stück Sittengeschichte des russischen Volkes“ von Ferdynand A. Ossendowski vermochte den *Wiener Zeitung*-Redakteur, der den ‚dunklen Osten‘ aus eigener Anschauung kannte – erst 1920 war Rollett aus sibirischer Kriegsgefangenschaft heimgekehrt –, nicht zu überzeugen: Ossendowski zeichne darin lediglich „Schattenseiten“ nach und unterschlage für die russischen „Orientalen“ gleichfalls Typisches wie deren „benedenswerte Phantasiebegabung“ oder „poetische Gemühtiefe“. Auch an die ihnen eigene „Geringschätzung des Menschenlebens“ als einer von der „alte[n] russische[n] Regierung“ nur zu gerne instrumentalisierten „natürliche[n] Folge des ewigen Kampfes mit

1 Edwin Rollett: Rußland und wir. In: *Wiener Zeitung* (30.8.1924), S. 1–4.

den Naturgewalten“ erinnerte Rollett: „Der brutale Landbewohner war gleichzeitig ja auch der beste Soldat“.²

Nicht (nur) um die kontrovers geführte Diskussion über das Werk Ossendowskis³ zu skizzieren, wird hieraus zitiert: Rolletts Rezension versprach grundlegendere Einblicke in das Themenfeld, so der Titel seiner Ausführungen, „Rußland und wir“, und bot hierfür ein Arsenal an Stereotypen betreffend „den“ Russen beziehungsweise „das“ Russische auf. Um sich über das „russische Riesenreich“, dortige Licht- und Schattenseiten eines neu Herandämmernden zu informieren, war man auf Augenzeugenberichte angewiesen: Für den in der Zwischenkriegszeit boomenden Sektor „Reiseschreibung“ zählte das bolschewistische Russland zu Destinationen von besonderem Interesse. Gleiches galt für die kapitalistischen USA, und die beiden ‚Neuwelten‘ im Westen beziehungsweise Osten wurden in der reiseschreiberischen Nachbereitung diskursiv auffallend eng geführt. Darauf hat R. Seth Knox in seiner Studie *Weimar Germany Between Two Worlds* von 2006 den Blick gelenkt: Autoren wie Arthur Holitscher, Egon Erwin Kisch, Arthur Rundt, Ernst Toller und Alfons Goldschmidt bereiten sowohl Amerika als auch Russland, die beiden „competing world systems“ der Nachkriegszeit, was ihnen die Möglichkeit bot, Optionen für Deutschlands Zukunft(en) in Augenschein zu nehmen.⁴ „America had projected its military and industrial strength abroad, and Russia had given birth to the world’s first socialist country through revolution.“⁵

Von den vier als kommunistus- beziehungsweise sozialismusnahe zu charakterisierenden Autoren Kisch, Toller, Holitscher und Goldschmidt nahm Kisch laut Knox am dezidiertesten für die Sowjetunion Partei. Revolutionäres Aufbegehren konnte er bei seinem USA-Besuch nicht ausmachen, was die Botschaft seiner Russland-Reisetexte nur intensivierte, und zwar: dass der deutsche Arbeiter sich für eine hoffnungsvolle Zukunft gen Osten orientieren müsse.

2 Ebd.

3 In der *Reichspost* wird er als bolschewikischen Repressalien trotztender Ostasienfahrer gewürdigt (Maria Lang-Reitstätter: Die geheimnisvolle Mongolei. In: *Reichspost* [fortan: RP] (21.9.1924), S. 1–3), während ihn der *Tag* als „Pole[n], dem es im zaristischen Rußland sehr gut ging“ und der „in seinem neuen Buch so eine Art Dankeschuld gegen jenes Rußland abzustatten“ versuche, aburteilt (M.: Schattenbilder aus dem neuen Rußland. In: *Der Tag* (31.10.1928), S. 6).

4 Vgl. R. Seth C. Knox: *Weimar Germany between Two Worlds. The American and Russian Travels of Kisch, Toller, Holitscher, Goldschmidt, and Rundt*. New York u.a.: Peter Lang 2006 (= *Studies on Themes and Motifs in Literature*, Vol. 81), S. 3 bzw. 9.

5 Ebd., S. 1.

Rundt dagegen artikulierte Skepsis gegenüber sowohl dem amerikanischen Kapitalismus als auch dem sowjetischen „Bolschewismus“ als in ihren gegenwärtigen Ausprägungen unzureichenden Gesellschaftsformen.⁶ Mit: „Ford – Trotzki, nur Nuancen! Hier wie dort: Bändigung der Masse zum Gleichsein, obendrauf feste Hand“⁷ resümierte der aus dem polnischen Kattowitz Gebürtige 1926 im Reisebericht *Amerika ist anders* seine Beobachtungen in den USA. *Der Mensch wird umgebaut* lautete der Titel seines 1932 bei Rowohlt erschienenen Russland-Reiseberichts, der in der Weimarer Republik breit diskutiert wurde.⁸ Der Lebensmittelpunkt Rundts lag aber in Wien, wo er regelmäßige Beiträge in der *Neuen Freien Presse* zur Veröffentlichung brachte.⁹ 1931 berichtete er zum Beispiel von einer „Autofahrt durch die wegelose mongolische Steppe“ unter dem programmatischen Titel: „Asiate – dein Gott wohnt in Detroit“. Angesichts des voranschreitenden technischen Auf- und „Umbauwerk[s]“ prophezeite Rundt darin den Triumph von „Amerikas glatte[r] Sachlichkeit“ „im Zeichen des Sowjetsternes“.¹⁰

2 Julius Haydus *Rußland 1932*

Nicht nur ‚Doppelreisende‘ stellen für das Vorhaben, Schlaglichter auf den Amerika-Russland-Diskurs zu werfen, ein lohnendes Sujet dar: Auch deutschsprachige Russland-Reisende führten die beiden Neuwelten als Chiffren für zwei konkurrierende politische resp. wirtschaftliche Systeme im mentalen Gepäck mit. Walter Fähnders hat für deutsche Reiseberichte aus der UdSSR die „Konnotation von ‚Moskau/Russland‘ mit ‚Zukunft‘“ und somit mit einem Attribut, das den USA beziehungsweise metonymisch „Amerika“ zugewiesen worden war, als Diskursmuster definiert.¹¹ Eine solche Konnotation findet sich auch bei

6 Vgl. ebd., S. 132 bzw. 212–214.

7 Arthur Rundt: *Amerika ist anders*. Berlin: Wegweiser 1926, S. 133.

8 Vgl. Matthias Heeke: *Reisen zu den Sowjets. Der ausländische Tourismus in Russland 1921–1941*. Berlin: Lit 2003 (= *Arbeiten zur Geschichte Osteuropas*), S. 615. Zu *Der Mensch wird umgebaut* vgl. auch den Beitrag von P.-H. Kucher.

9 Vgl. Knox, *Weimar Germany*, S. 193.

10 Arthur Rundt: *Asiate – dein Gott wohnt in Detroit*. In: *Neue Freie Presse* [fortan: *NFP*] (29.11.1931), S. 34. Der Beitrag ist dem *Russlandbuch* entnommen; neben z.T. modifizierten Kapiteln aus *Der Mensch wird umgebaut* finden sich in der *NFP* auch Rundt'sche Originalbeiträge über Russland, z.B. der Essay „Gefährliche Verbesserungen“ (9.8.1931, S. 26), in dem gleichfalls die Amerikanisierung der UdSSR Gegenstand ist.

11 Walter Fähnders: „Amerika“ und „Amerikanismus“ in deutschen Russlandberichten der Weimarer Republik. In: Wolfgang Asholt/Claude Leroy (Hgg.): *Die Blicke der*

dem Essayisten und Romanschriftsteller Julius Haydu, der zwar ‚nur‘ die Neue Welt im Osten bereist, dabei aber die USA mit in den Blick genommen hat – vor allem um Sowjetrußland für (ein zukünftiges) Europa plausibel zu machen. Im 1928 erschienenen utopischen *Roman der Sonne* ließ Haydu eine Arbeiterregierung „die Menschheit [...] zu einem neuen, besseren Dasein“ führen, nachdem ein „drohende[r] Krieg zwischen Amerika und den versklavten europäischen Staaten“ abgewendet habe werden können, so Fritz Rosenfeld über „ein antikapitalistisches und vom Bekenntnis zur sozialistischen Zukunft der Menschheit erfüllte[s] Buch“. ¹² Ein solches Bekenntnis überraschte nicht aus der Feder des 1886 im ungarischen Somogyzil geborenen Juristen, Politikers und Schriftstellers, der 1918 Mitglied der ungarischen Räterepublik gewesen war und 1930 zu den Mitbegründern des Bundes der proletarisch-revolutionären Schriftsteller Österreichs zählte.

Haydu hatte die UdSSR in den 1920ern zweimal bereist und über das, was sich bis zu seiner dritten Reise von 1931 geändert hat (beziehungsweise habe), in dem Reisebuch *Rußland 1932* Auskunft erteilt. Mit der Formel: „Propaganda für den Fünfjahresplan“ schloss der Rezensent der *Neuen Freien Presse* sein ablehnendes Urteil darüber kurz. Haydu versuche, „alles in Rußland Werdende als das große Heil hinzustellen“, zeige (auch mit den vom russischen Staatsverlag bereitgestellten Propagandabildern) „lediglich die Licht-, nicht aber die Schattenseiten des großen russischen Planes“. ¹³ Probleme wie etwa Wohnungsknappheit oder die Unterversorgung mit alltäglichen Bedarfsartikeln werden in *Rußland 1932* zwar gestreift, doch mitunter lapidar abgetan. „Gegenrevolutionäre Bewegungen stoßen auf eine gut organisierte politische Polizei“, heißt es da zum Beispiel hinsichtlich der Fama von Rußland als „Riesenzuchthaus“; denn mit all diesen „Schwierigkeiten“ habe Rußland ja „weit weniger die Einführung eines neuen Systems als die Rückständigkeit während des alten zu begleichen“. ¹⁴ Lieber berichtet Haydu ausführlich von voranschreitender Technisierung und Motorisierung und von bereits realisierten Bau-Projekten, die er ohne Einschränkungen seitens des staatlichen Reisebüros Intourist hatte besuchen können. Die USA

Anderen. Paris–Berlin–Moskau (= Reise Texte Metropolen, Bd. 2). Bielefeld: Aisthesis 2006, S. 101–120, zit. S. 101–103.

12 Fritz Rosenfeld: Neue Bücher. In: Salzburger Wacht (2.5.1928), S. 6f.

13 Otto Deutsch: Rußland 1932. In: NFP (2.7.1932), S. 15.

14 Julius Haydu: Rußland 1932. Wien–Leipzig: Phaidon 1932, S. 155f. bzw. 233.

werden dabei immer wieder als negative Kontrastfolie beschworen.¹⁵ Um etwa den ‚Umbau‘ von Zuwanderern in idealtypische Sozialisten zu veranschaulichen, wählt Haydu als Fallbeispiel „Miß Eve“, eine 18-jährige wohlstandsverwahrloste Newyorkerin, die aus Fadesse auf Reisen gegangen, in Russland „in eine Versammlung der Jungkommunisten“ geraten – und geblieben ist. Miß Eve sei nunmehr überzeugte Kommunistin,¹⁶ wie zahllose andere Amerikaner auch: Sie haben die „Hoffnung verloren, das Leben in dem amerikanischen Eldorado weiterfristen zu können“.¹⁷

Um die Durchschlagskraft des Sozialismus hervorzukehren, verschlug es Haydu wohl nicht von ungefähr auf ‚Konvertiten‘ aus den Vereinigten Staaten, in denen ein ‚Red Scare‘ die politische Szenerie mit prägte.¹⁸ Als US-amerikanisches Spezifikum erläuterte Alfred Tyrnauer um 1926 potenziellen österreichischen Auswanderern, dass sich in den USA keine „politische Arbeiterbewegung“ formiert habe; „sogar die schlechtestbezahlten amerikanischen Arbeiter [sind] in europäischem Sinne Kapitalisten“.¹⁹

3 Im „halbasiatischen Märchenland“: Zu Theodore Dreisers travelogues

Dass die US-amerikanische Sozialismus-Skepsis im bürgerlich-liberalen Lager mit Wohlwollen beobachtet wurde, davon zeugen die Erwartungen, die etwa seitens der *Neuen Freien Presse* Theodore Dreisers Russlandreise von 1927 entgegengebracht wurden. Im Oktober 1928 würdigte Felix Salten das Schaffen des US-amerikanischen Romanciers für das bürgerliche Leitorgan Wiens als „längst schon notwendiges Gegengewicht zur zermalmenden, auflösenden Dichtung der Russen“, als Remedium gegen die „Jahrzehnte dauernde Vergiftung der deutschen, der europäischen Seele durch Tolstoi und Dostojewski“.²⁰ In seinen Wortmeldungen über die Reise, die in der ersten Hälfte des Jahres in der *Neuen Freien*

15 Gleich zu Beginn wird das industrialisierte Morden in den legendären Chicagoer Schlachthäusern thematisiert und mit Einrichtungen in Moskau verglichen; vgl. ebd., S. 11f.

16 Vgl. ebd., S. 212.

17 Ebd., S. 214.

18 Darüber wurden „Freunde und Leser in Rußland“ z.B. in einem in der Übersetzung von Hermynia Zur Mühlen veröffentlichten Offenen Brief orientiert von: Upton Sinclair: Rußland und der Krieg. In: Die Weltbühne, Nr. 25/1927, S. 978f.

19 Alfred Tyrnauer: Amerika und seine Einwanderer. Wien–Leipzig: Braumüller 1926, S. 28f.

20 Felix Salten: Ein großer amerikanischer Erzähler. In: NFP (7.10.1928), S. 1–4.

Presse erschienen waren, hatte der Amerikaner selbst sich aber durchaus angetan von Russland, namentlich von einer – in seiner Wahrnehmung – allenthalben ausmachbaren neuen, sehr bürgerlich anmutenden Behaglichkeit gezeigt, etwa in einem Interview mit Ann Tizia Leitich:

„Wenn ich nicht Amerika verfallen wäre, so würde ich unbedingt nur in Moskau leben; der malerische Charakter der Stadt [...] ist ungeheuer stimulierend. Rußland hat die größte Zukunft vor sich, es ist heute ungefähr in dem Status, in dem unser Westen 1849 war [...].“

„Ist es richtig, [...] daß in manchen Gebieten Rußlands Hungersnot herrscht?“

„*Absolutely not*. Es ist genug zu essen da, und wer keine Arbeit findet, bekommt 15 Rubel monatlich.“

„Und wie wirkt sich der Kommunismus in den Menschen aus?“

„Jeder arbeitet, aber es gibt keine Konkurrenz [...]. Es ist eine neue Situation, die natürlich viel mehr der Entwicklung von innerer Kultur zuträglich ist als unser amerikanisches Leben. [...].“

„Ist keine Gefahr vorhanden, daß die Maschine Rußland mechanisiert?“

„Nein, weil man nur immer hofft, durch die Maschine mehr Zeit zum Nachdenken zu erzielen, während man in Amerika daraus Geld und Vergnügen zu gewinnen hofft.“²¹

Stimulierendes (Stadt-)Leben, kommende Zukunft, kein Hunger, dafür soziale Absicherung der Arbeitslosen, kein inhumaner (kapitalistischer) Konkurrenzkampf auf Kosten ‚innerer Kultur‘ und ein ‚vernünftiges‘ Visavis zur Maschinisierung: Etwaige Schattenseiten blieben hier ausgespart, obgleich Dreiser in seinen Reiseessays den Blick sehr wohl auf Problematisches, Prekäres gelenkt hatte. Die erste Folge trug den symptomatischen Titel „Das Land der Gegensätze“, in dem armselige Bauernhütten neben staatlichen Musterlandwirtschaften fortexistieren.²² Dreiser wies auf die „Propagandasintflut“ zum Zwecke der „Einimpfung“ antikapitalistischer Ideen, auf Spionage und Zensur, auf hohe Preise und niedrige Löhne, auf Warenmangel hin – und darauf, dass die „Diktatur des Proletariats“ realiter „eine Diktatur der kommunistischen Partei“ sei.²³ Im Vergleich zu den USA erscheine dieses Land „natürlich grauenhaft, ja hoffnungslos“; nichtsdestotrotz faszinierte Dreiser die „Willensstärke“ der Russen im

21 Ann Tizia Leitich: Gespräche mit berühmten amerikanischen Schriftstellern. In: NFP (8.4.1928), S. 40f.

22 Theodore Dreiser: Das Land der Gegensätze. In: NFP (21.3.1928), S. 2f.

23 Vgl. ders.: Kommunistenpropaganda in Sowjetrußland. In: NFP (23.3.1928), S. 2; ders.: Spionage und Zensur in Sowjetrußland. In: NFP (24.3.1928), S. 2; ders.: Wie die Sowjets die öffentliche Meinung machen. In: NFP (25.3.1928), S. 2f.; ders.: Kommunistenerziehung in Rußland. In: Neue Freie Presse (27.3.1928), S. 1f.

Kampf gegen die „grausamen Klassenunterschiede“ und gegen „den Egoismus“, wovon er sich eine Strahlkraft auf die USA erhoffte:

Roosevelt hat immer gesagt, wir in Amerika müßten der Hinterlist im öffentlichen Leben Herr werden, so wie wir die Habgier gebändigt haben. In Rußland haben die Kommunisten ein System erdacht, um beide niederzuhalten. [...] Es gibt keinen Grundbesitz, kein Eigentum, kein Erbgut. *Jeder Weg zu persönlicher Bereicherung ist durch die Diktatur versperrt.* (Sehr zweifelhaft. Anm. d. Red.)²⁴

Nicht nur die *Neue Freie Presse*-Redaktion zog die von Dreiser aufgezeigten „Lichtseiten der Diktatur“²⁵ wiederholt in Zweifel: Für den sozialdemokratischen Journalisten Karl Sailer, der Dreisers 1929 dann in deutscher Übersetzung bei Zsolnay erschienenen Russland-Reisebuch für die Zeitschrift *Der Kampf* rezensierte, offenbarte sich darin vor allem eine nach seinem Dafürhalten für Amerikaner typische „Naivität“.²⁶ Immerhin ziehe Dreiser aber „das große Erlebnis des Sozialismus“ an,

fühlt er, [...] „... daß unser *eigenes Land schließlich und endlich sowjetisiert* werden kann – vielleicht noch zu meinen Lebzeiten. Es ist kein so großer Schritt von einer Nation der vertrusteten Warenhäuser, Hotels und Zeitungen [...] zu einem sowjetischen Staatstrustsystem unter der Führung einer herrschenden Gruppe, wie dies in Rußland besteht.“²⁷

Sympathien für eine Sowjetisierung der USA hat René Fülöp-Miller²⁸ von Dreiser mitnichten vernommen, dafür aber den Versuch einer unangebrachten Beschönigung russischer Verhältnisse, obschon sich Dreiser der sowjetrussischen Wirklichkeit schlussendlich nicht verschließen habe können:

*Verläßt er [...] die „projektierten“ großartigen Fabriken, Fürsorgeanstalten und Gartenstädte der bolschewistischen Theorie, [...] dann ändern sich wie mit einem Schlag seine Eindrücke und Stimmungen. [...] Wohl gebe es genug der erhabenen Pläne, [...] daneben aber herrschten bittere Armut, Bettelei, Arbeitslosigkeit, Zensur und Terror.*²⁹

Wovon Fülöp-Millers Rezension vor allem zeugt, ist Wehmut über die ‚Entmachtung‘ der Alten Welt: Europa habe aufgehört, das „bewunderte Vorbild“

24 Ders.: Einige Lichtseiten der Diktatur. In: NFP (29.3.1928), S. 3.

25 Ebd.

26 Z.B. wenn er lange Schlangen vor den Geschäften als Ausdruck eines (behaupteten) Wohlstands der Russen deutet; vgl. K.H.S.: Sowjetrußland. In: *Der Kampf*, Nr. 5/1929, S. 241f.

27 Ebd.

28 Zu Fülöp-Miller vgl. ausführlich den Beitrag von K. Plachov.

29 René Fülöp-Miller: Newyork – Moskau. In: NFP (7.4.1929), S. 25f.

für sowohl Russland als auch die USA zu sein. „Amerikanisierung des Sowjetstaates“ laute die Parole der „bolschewistischen Erneuerer“, und die US-amerikanischen Dichter feiern „die kommunistische Wirtschaftsordnung“, womit sie das Lesebedürfnis der finanzpotenten amerikanischen Bourgeoisie bedienen, die nach Berichten über das „halbasiatische Märchenland an der Wolga“ verlange, in dem „Genossen“ „in paradiesischer Eintracht“ leben.³⁰

4 „Dostojewski-Russen“ im Lichte amerikanischer Sachlichkeit

Ein Interesse an dem „eurasischen Riesenreich der unbegrenzten Möglichkeiten“³¹ bestand unleugbar auch in der Ersten Republik, wo man sich von offizieller Seite bemüht zeigte, nicht zu sehr mit dem ‚Roten Osten‘ auf ‚Tuchfühlung‘ zu gehen.³² Eine Entsprechung fand dies in im Feuilleton der bürgerlichen beziehungsweise konservativ-reaktionären Tagespresse lancierten Warnungen vor sowjetverherrlichender ‚Tendenzschreiberei‘ und ‚Propaganda‘.³³ 1928 etwa echauffierte sich der im bürgerlichen Boulevard verankerte Hans Liebstoekl darüber, dass das „Ausland [...] außerordentlich nett zu den Russen“ sei und „waggonweise“ deren literarisiertes „Nationalleid“ importiere, „obzwar man die ganze russische Literatur kennt, wenn man einen davon gelesen hat“.³⁴ In dieser Aburteilung klingen Topoi an, die immer wieder in kritischen Aperçus zur russischen Literatur(-tradition) auftauchen: zum einen, dass es sich hierbei stets um eine, so etwa Fritz Rosenfeld, „politisch mehr oder minder scharf tendierte Literatur“ gehandelt habe (schließlich haben im 19. Jahrhundert Roman, Drama und Gedicht „die verbotene politische Streitschrift ersetzen“ müssen);³⁵ zum anderen, dass ungeachtet dieser gesellschaftskritischen Tendenz bis dato vornehmlich, wie Stefan Zweig es formuliert hat, „Adelsdichter“ wie Lev Tolstoj oder

30 Vgl. ebd.

31 st-g. [d.i. Julian Sternberg]: Globetrotter erzählen über Sowjetrußland. In: NFP (20.5.1931), S. 11.

32 Vgl. dazu den Beitrag von J. Köstenberger.

33 Vgl. Arnold Höllriegel [d.i. Richard A. Bermann]: Der Bolschewismus als Gefahr und als Hoffnung. In: Der Friede, Nr. 51/1919, S. 582; Edwin Rollett: Leonid Leonow. In: Wiener Zeitung (18.8.1926), S. 3; Nikolaus Basseches: Russische Jugend und ihre Ziele. In: NFP (25.12.1927), S. 9f.; L.H.: Vom altrussischen Heldenlied zur bolschewikischen Dichtung. In: RP (31.8.1924), S. 15.

34 Hans Liebstoekl: Russendrama. In: Wiener Sonn- und Montags-Zeitung, H. 38/1928, S. 4.

35 Fritz Rosenfeld: Maxim Gorki. In: Bildungsarbeit, H. 4/1928, S. 79–82.

Fëdor Dostoevskij dem „russischen Volk“ ihre Stimme geliehen haben.³⁶ Doch „[n]ach dem Bilde der russischen Literatur baute der Westen seine Anschauung [...] und erhielt so jenes sentimental-romantische Bild, dem weißer und roter Terror unverständlich und unfaßlich erscheinen“, so Georg Kollmann über jene „Dostojewski-Russen, die Europa vor den Augen seiner Phantasie hat“³⁷ und die, glauben wir Maria Lazar, 1927 noch immer den Blick darauf verstellen, dass

[i]n Rußland [...] vor zehn Jahren [...] *die Sowjetrepublik* gegründet [wurde]. Das bedeutete [...] eine neue Welt für alle und jeden. Auch für den Dichter. [...] Das Leben hatte ein neues Gesicht bekommen. Ein zerschundenes, ein blutiges – aber ein neues und junges Gesicht. ‚Das ist alles Tendenz und Propaganda‘, sagt achselzuckend die europäische Bourgeoisie, wenn von neuer und neuester russischer Literatur die Rede ist. Und sucht die russische Seele [...] in den kindisch bunten Verkleidungen des Blauen Vogels. Und man hat recht. [...] Wer in den ersten Jahren des Selbsterhaltungskampfes der Sowjetrepublik in Rußland hätte sich fernhalten können von Tendenz und Propaganda?³⁸

Als Exponenten einer „Propaganda des Durchhaltens“ porträtierte die Wiener Schriftstellerin in ihrem in der *Arbeiter-Zeitung* veröffentlichten Essay vor allem Il'ja Ėrenburg und Fëdor Gladkov. Dessen *Zement* sei der „größte Tendenzroman der Gegenwart, unerreichbar in seiner wuchtigen Gestaltungskraft“, so Lazar, die einleitend auch die literarische Produktion der USA gestreift hat, und zwar als Komplement zur sowjetrussischen Literatur der Gegenwart. „Die Weltliteratur, die immer der getreueste Spiegel der Weltsituation ist, schwankt derzeit zwischen zwei Extremen: zwischen *Rußland* und *Amerika*, zwischen der nüchternen Phantastik des Ostens und der phantastischen Nüchternheit des Westens“, während die literarische Produktion in Europa sich „in die großväterlichen Formen der achtziger Jahre“ flüchte.³⁹ „Man muß die jungen Russen, die jungen Amerikaner lesen, um dem eigenen Leben ins Antlitz zu sehen“, wird ein Jahr später am selben Ort auch Ernst Fischer klarstellen. Der (bürgerliche) europäische Literat nämlich begnüge sich damit, „Worte, Probleme, Erkenntnisse, die vor 1914 in der Luft lagen“, durchzukauen – scheinbar unbeeindruckt vom Sieg der Revolution in Russland, vom entfesselten amerikanischen Kapitalismus und vom Chaos in Europa, wo „Demokratie, Fascismus, Sozialismus um die Zukunft [ringen]“. Als die beiden „einander ergänzenden, einander widersprechenden Dokumente unserer Seele“, die nach Fischers Dafürhalten die weltliterarische

36 Stefan Zweig: Rede zu Ehren Maxim Gorkis. In: NFP (25.3.1928), S. 31f.

37 Georg Kollmann: Rußlandbücher. In: Die Waage, Nr. 26/1923, S. 804–807, zit. S. 804.

38 Maria Lazar: Tendenz und Propaganda. In: Arbeiter-Zeitung [fortan: AZ] (6.11.1927), S. 21.

39 Ebd.

Vormachtstellung der beiden Neuwelten belegen, werden John Dos Passos' Roman *Manhattan Transfer* und Gladkovs *Zement* genannt.⁴⁰

Mit *Zement* hat sich Fischer bereits 1927 für die sozialdemokratische Zeitschrift *Der Kampf* befasst – als idealtypischem Beispiel für eine vom „Geist des Bolschewismus“ affizierte Literatur, für die nicht länger individuelle Schicksale resp. ein „Ewigkeitswert“, sondern „Aktualität und politische Wirkung“ – eben: Tendenz und Propaganda – zentral stehen, obgleich Gladkov „sachlich und objektiv“ auch „Schwächen und Mängel der bolschewistischen Gesellschaft“ schildere. Der Roman, durchströmt von einem „unromantische[n] Wille[n] zur Lebensgestaltung“, erscheine nur dem „unrussisch“, der lediglich die „Dichter des Zarenreiches“ als „russisch“ gelten lasse: „Das ist nicht mehr die ‚russische Seele‘, die man wie eine rätselhafte Gottheit verehrte“, nicht mehr jener „Schatten Dostojewskis“, der vielen Europäern „als der Inbegriff des ‚Russentums‘ (einer unveränderlichen und undefinierbaren Substanz) gilt“.⁴¹

Mit „Wandlung des russischen Geistes“ hat Fischer seinen Essay überschrieben: Der neue russische „Geist“ erschöpfe sich nicht länger in einem „sentimental-romantischen“ Russentum nach Dostoevskij'scher Fassung, das sich so gar nicht in Übereinstimmung mit revolutionärem „Terror“ bringen lasse;⁴² an der Persistenz dieser Mirages haben vergleichbar auch Fritz Rosenfeld und Paul Hatvani Anstoß genommen.⁴³ Der aus der literarischen Tradition gespeisten Fama der (alt-)russischen „Seele“ hält Fischer einen nachrevolutionären „Geist“ entgegen, den nicht länger „Trägheit, Schwermut und Passivität“ kennzeichnen – sondern vor allem auch ein „Bekenntnis“ zum „kapitalistische[n], mechanistische[n] Amerika“, zu Elektrifizierung, Taylorismus und Technik. Das versteht Fischer – wie vor ihm bereits der für die österreichische Sozialdemokratie maßgebende Politiker (und Theoretiker) Otto Bauer⁴⁴ – als nachvollziehbare

40 Ernst Fischer: Geist des Amerikanertums. In: AZ (15.1.1928), S. 17. Zu Fischer vgl. auch den Beitrag von J. Egyptian.

41 Ders.: Wandlung des russischen Geistes. In: *Der Kampf*, Nr. 11/1927, S. 499–507. Vgl. auch: Paul Wertheimer: „Zement.“ In: NFP (10.6.1928), S. 28f.; Grete Ujhely: „Zement“, oder: Der Leidensroman des neuen Russland. In: *Der Tag* (15.1.1928), S. 21; Leo Lania: Maschine und Dichtung. In: AZ (22.10.1927), S. 3f.

42 Ernst Fischer: Wandlung des russischen Geistes. In: *Der Kampf*, Nr. 11/1927, S. 499–507.

43 Vgl. Fritz Rosenfeld: Russische Erzähler. In: *Bildungsarbeit*, H. 12/1922, S. 94f.; Paul Hatvani: Der russische Mensch. In: *Die Waage*, Nr. 10/1923, S. 296–300.

44 Vgl. Otto Bauer: Der „neue Kurs“ in Sowjetrußland. Wien: Verlag der Wiener Volksbuchhandlung 1921, S. 31–36. Angesichts des „Chaos im Osten“ empfahl Bauer 1919 zudem, den Blick auf die „angelsächsischen Ländern“ zu richten, „in denen sich die Demokratisierung und Sozialisierung ohne Bürgerkrieg, unter dem bloßen Drucke

Reaktion auf Russlands wirtschaftliche Un-Entwickeltheit: „Das Bekenntnis zu Amerika, es war das Bekenntnis zu den Voraussetzungen der Sozialisierung, die man in übermenschlicher Arbeit der Geschichte abtrotzen wollte.“⁴⁵ Auch Fischers ‚Typologie‘ stützt sich auf literarische Quellen, doch der ‚Kanon‘ ist ein anderer, ein aktualisierter. Gleiches gilt für Lazar, aber auch Oskar M. Fontana, der künstlerischen „Dokumenten“ wie zum Beispiel dem *Potemkin*-Film oder Il’ja Ėrenburgs Roman *Michail Lykow* (1927) den Vorzug gibt vor Berichten aus der Feder von Reisenden, die das „russische Leben“ gleich „Kriegsberichterstatern“ nach wenigen Wochen beurteilen möchten.⁴⁶

Ėrenburg, der auch bei Lazar als Prototyp neuer russischer Literatur genannt wird, hat sein autopoetisches Selbstverständnis als Reporter-Literat, dem vor allem an „Objektivität“ gelegen ist, in der Wiener Zeitschrift *Radiowelt* 1930 wie folgt erläutert: „Der junge Mensch, der zwischen den Maschinen aufwächst, kann nicht anders als in seinen schriftlichen Beobachtungen das Spiegelbild seiner Umwelt getreu aufzeichnen. Die Phantasie hat an literarischer Wertschätzung eingebüßt“. Dieser Rapport zur Sachlichkeit wird von Ėrenburg als Facette des Amerika-Kults der russischen Jugend skizziert: „Über Rußland geht heute der Stern Amerikas auf“, die Technik beschlagnahme „die Gedanken der heranwachsenden Generation“, die „den Fußball entschieden dickleibigen Dostojewsky-Bänden vor[zieht]“.⁴⁷

von Streiks, Wahlkämpfen und parlamentarischen Machtverschiebungen“ vollziehe. Über „das Schicksal der kapitalistischen Welt“ werde zukünftig v.a. in den USA entschieden; im „große[n] Weltprozeß der sozialen Revolution“ sei der Bolschewismus „nur eine der vorübergehenden Formen und Phasen“ (Ders.: *Weltrevolution*. Wien: Wiener Volksbuchhandlung 1919 (= Sozialistische Bücherei, H. 11)). Von seinem kritischen „Verhältnis zum Bolschewismus“ hat Bauer auch Zeugnis abgelegt in: ders.: *Acht Monate auswärtiger Politik*. Rede, gehalten am 29. Juli 1919. Wien: Wiener Volksbuchhandlung Ignaz Brand & Co. 1919 (= Sozialistische Bücherei, H. 12), bs. S. 8–10.

45 Ernst Fischer: *Wandlung des russischen Geistes*. In: *Der Kampf*, Nr. 11/1927, S. 499–507.

46 Oskar M. Fontana: *Das heroische und das alltägliche Rußland*. In: *Der Tag* (15.1.1928), S. 17.

47 Ilja Ehrenburg: *Romane – nein, elektrische Kraftwerke*. In: *Radiowelt*, H. 3/1930, S. 75; auch in: Primus-Heinz Kucher/Rebecca Unterberger: *„Akustisches Drama“*. *Radioästhetik, Kultur und Radiopolitik in Österreich 1924–1934*. Bielefeld: Aisthesis 2013, S. 152f.

5 Ohne Amerika geht es nicht?

Bei Èrenburg und Fischer erschien der neue amerika(nismus)affine russische Tatmensch vor allem dank seines Technisierungsenthusiasmus als logische Konsequenz der Revolution plausibel. Joseph Roth dagegen, für den die USA und die Sowjetunion zentrale Pole seiner geopolitischen Orientierung um das (Epi-) Zentrum der untergegangenen Monarchie stellten,⁴⁸ war besorgt im Angesichte eines gleichfalls ‚amerikanisiert‘ daherkommenden „neuen russischen Typ[s]“. Vor den Schaufenstern des „Nep-Mann[es]“, Proponent der seit Beginn der 1920er allmählich durchgesetzten Neuen Ökonomischen Politik (NEP), stehe das Proletariat heute neuerdings, ohne sich die feilgebotenen Waren leisten zu können – wie in einem „kapitalistische[n] Staat“. Der NEP-Mann als Händler und Industrieller ist der „auferstandene Bourgeois“,⁴⁹ den Nikolaus Basseches als Manifestation einer umfassenderen ‚Wandlung des russischen Geistes‘ skizzierte: Der von den Kulturrevolutionären vermeinte „neue Mensch“ sei nichts anderes als „*ein guter Staatsbürger, der die Ordnung liebt*“, und darin vergleichbar dem „idealen Staatsbürger der bürgerlichen Staaten“. Der prototypische „neue Mensch“ ist demnach, so auch der Titel des Leitartikels aus der Feder des *Neue Freie Presse*-Moskau-Korrespondenten, „Der verbürgerlichte Kommunist“.⁵⁰

Die hier feuilletonistisch geleistete ‚Verbürgerlichung‘ der Sowjetunion fand eine Entsprechung in einem immer wieder beschworenen bürgerlichen Habitus der USA. „Es gibt nur amerikanische Bürger“,⁵¹ begeisterte sich etwa der Wiener Mediziner Burghard Breitner, dem mit dem sibirischen Kriegstagebuch *Unverwundet gefangen* 1921 ein Bestseller gelungen war,⁵² in dem USA-Reisebericht

48 Vgl. Gerhard R. Kaiser: *Altes Europa. USA-kritische Bezüge in der deutschsprachigen nichtfiktionalen Paris-Literatur zwischen 1918 und 1933 [...]*. In: Walter Fähnders u.a. (Hgg.): *Berlin, Paris, Moskau. Reiseliteratur und die Metropolen (= Reisen Texte Metropolen, Bd. 1)*. Bielefeld: Aisthesis 2005, S. 71–85, hier S. 77; vgl. auch den Beitrag von E. Voloshchuk.

49 Joseph Roth: *Der auferstandene Bourgeois*. In: *Prager Tagblatt* (24.10.1926), S. 4.

50 Nikolaus Basseches: *Der verbürgerlichte Kommunist*. In: *NFP* (5.6.1928), S. 1f. Basseches, der in Moskau geborene Sohn eines österreichischen Großhändlers, war seit 1922 für die NFP als Korrespondent tätig. Zu Beginn der 1930er Jahre setzte sich Stalin persönlich für die Ausweisung des einzigen österreichischen Pressevertreters ein, provoziert von dessen kritischer Berichterstattung über die Kolchosen; vgl. Heeke, *Reisen zu den Sowjets*, S. 53f.

51 Burghard Breitner: *Mormonen und Medizinmänner*. Wien: Amalthea 1930, S. 151f.

52 1935 erschien im Verlag E. Hofmann (Darmstadt–Leipzig) eine erweiterte Ausgabe u.d.T. *Sibirien. Unverwundet gefangen*, laut deren Vorsatz sich die ursprünglich im Wiener Rikola-Verlag erschienene Ausgabe 11.000 Mal verkauft habe.

Mormonen und Medizinmänner (1930) über die fehlende Durchschlagkraft des Sozialismus in Amerika – im Gegensatz zu Wien, das von „bolschewistischen Pocken“ befallen sei.⁵³ Denn, wie sich hier mit Ann Tizia Leitich anknüpfen ließe, der amerikanische Arbeiter hat es „nicht notwendig, Bolschewist zu werden“. Dank der Lohnpolitik eines Henry Ford sei er nämlich zufrieden, was die aus Wien gebürtige USA-Korrespondentin der *Neuen Freien Presse* 1925 mit folgendem Bekenntnis zu Amerika quittierte: „Ich bin weder Bolschewistin noch Sozialistin, lediglich Amerikanerin – in diesem Sinn – und als solche sage ich: Jeder, wo immer er geboren ist, soll die Möglichkeit haben, sein Leben auszugestalten“.⁵⁴ Den Osten hatte Leitich, ohne Russland aus eigener Anschauung zu kennen, auch als Romanschriftstellerin im Blick, als sie 1930 in dem in der *Neuen Freien Presse* veröffentlichten „Roman einer Frau der Zeit“ *Ein Leben ist nicht genug* die ‚rasende Reporterin‘ Lassa Lumis Amerika und Europa durchmessen ließ. Der Durchbruch als Journalistin ist Lassa mit dem Reportageroman *Als Arbeiterin durch das bolschewistische Rußland*, als – in Anlehnung an Lili Körbers Tagebuch-Roman⁵⁵ – ‚Frau, die den roten Alltag bereist‘, gelungen. Als Starreporterin beim Medienkonzern Transcontinental Press mit Hauptsitz in New York ist sie dann zunächst in Paris als Korrespondentin, dann in Berlin als Leiterin der Propagandaabteilung der Bequi, einer Tochtergesellschaft der Transcontinental, tätig. Das Luftfahrtunternehmen interessiert sich für einen von deutschen Wissenschaftlern entwickelten Flugzeug-Treibstoff; als die Hauptfinanciers dieser Forschungen, die deutschen Sonner-Werke, marodieren und sich nur durch einen Vertrag mit der Sowjethandelsvertretung in Berlin sanieren könnten, wird Lassa beauftragt, den Vertragsabschluss zu verhindern. Doch sie scheitert ganz bewusst: Die Sonner-Werke werden 42.000 Traktoren nach Russland liefern, und Lassa scheidet aus der Bequi aus. Was für eine ‚KARRIERISTIN DER ZEIT‘ die Katastrophe bedeuten müsste, gerät für eine Leitich-Protagonistin zum Happy End, in dem Amerika und Europa, das heißt Lassa und der für Sonner tätige Ingenieur Montanus, endlich zueinander finden.⁵⁶ Dieses Happy End transportiert für das ‚bürgerliche‘ Lager in den 1920er Jahren durchaus typische philo-amerikanistische Sentiments, als deren Sprachrohr Leitich auch mit ihren journalistischen Beiträgen figurierte. Von einer nach amerikanischem Vorbild modernisierten Gesellschaft versprach man sich die ‚Bändigung‘ der Massen durch demokratische Zugeständnisse und damit einen Weg vorbei

53 Breitner, *Mormonen*, S. 143.

54 Ann Tizia Leitich: Ein Wort für Amerika. In: NFP (25.3.1925), S. 1–4.

55 Vgl. dazu den Beitrag von W. Fähnders.

56 Der Roman erschien zwischen 23.8. und 30.10.1930 in der NFP.

an sozialistischer Revolution. Im Roten Wien war eine solche Positionierung transparent nicht nur für antisozialistische Ressentiments, sondern auch für ein kritisches Visavis zur österreichischen Sozialdemokratie.⁵⁷

Ihr philo-amerikan(ist)isches Credo von 1925 formulierte Leitich in Reaktion auf den Essay „Die Monotonisierung der Welt“, in dem Stefan Zweig der von den USA überschwappenden „Welle der Einförmigkeit“ als Pendant den zudem von Russland herandrängenden „Willen zur Monotonie“ und „Uniformität“ an die Seite gestellt hatte; bedrängt von beiden liege Europa in der Mitte als letztes „Bollwerk“ des Individualismus.⁵⁸ Dieses Schema legte auch Franz Werfel seinem „flammenden Aufruf“ *Realismus und Innerlichkeit* (1931) zugrunde. Hatte Werfel unmittelbar nach Ende des Ersten Weltkriegs dem „kapitalistischen“ Kunst-Betrieb die Sowjetkultur noch als Modell entgegengestellt,⁵⁹ definierte er „Amerika und Rußland“ nunmehr als die beiden für Europa „tödlichen Zangenkiefer“, aus deren „radikal-realistische[m] Lebensgefühl“ die Tendenz resultiere, „individuelle[s] Bewußtsein [...] durch ein leichtlenkbares Kollektivbewußtsein zu ersetzen“.⁶⁰ Unter dem Eindruck von „Amerikanismus“ und „Bolschewismus“ als „Verkörperungen desselben materialistischen Nihilismus“ fand Egon Friedell gleichfalls 1931 in seiner *Kulturgeschichte der Neuzeit* zu einer ähnlich alarmierenden Diagnose: „Amerikanisch und bolschewistisch ist die Ausschaltung der Seele aus den sozialen Beziehungen, die infernalische Devise ‚Zeit ist Geld‘ [...] und die restlose Mechanisierung der Arbeit“.⁶¹

Während Friedell noch keine Prognose zu wagen mochte, welches der beiden Systeme künftig reüssieren werde, entwarf Richard Coudenhove-Kalergi 1931 in der Broschüre *Stalin & Co.* eine weit ausgreifende, tendenziell philo-amerikanistische Zukunftsvision. Dem sowjetischen „Übergewicht“ könne nur

57 Vgl. dazu: Rebecca Unterberger: Amerika, du hast es besser? Reiseschreibung aus der Neuen Welt. In: Primus-Heinz Kucher/Julia Bertschik (Hgg.): „baustelle kultur“. Diskurslagen in der österreichischen Literatur 1918–1933/38. Bielefeld: Aisthesis 2011, S. 125–158.

58 Vgl. dies.: Monotonisierungsdebatte. Online unter: <http://litkult1920er.aau.at/?q=stichworte/monotonisierungsdebatte> (letzter Zugriff: 1.10.2016)

59 Vgl. Walter Zettl: Literatur in Österreich von der Ersten zur Zweiten Republik. In: Herbert Zeman (Hg.): Geschichte der Literatur in Österreich von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bd. 7: Das 20. Jahrhundert. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1999, S. 15–220, hier S. 31.

60 Franz Werfel: Realismus und Innerlichkeit. Berlin–Wien–Leipzig: Zsolnay 1931, S. 5 bzw. 17.

61 Egon Friedell: Amerika und Rußland. In: Heribert Illig (Hg.): Das Friedell-Lesebuch. München: C.H. Beck 1988, S. 232–235.

durch einen „Europäischen Bund“ mit gemeinsamer Außen-, Handels- und Verteidigungspolitik beigegeben werden – zunächst, denn: „Die Ergänzung des europäischen bildet der abendländische Zusammenschluß: *Atlantis*. Zwischen *Paneuropa*, den britischen *Dominions* und *Panamerika* muß eine innige Gemeinschaft geschaffen werden“.⁶² Die *Neue Freie Presse* gestand dem Führer der Paneuropa-Bewegung zu, mit seiner Broschüre Stalin richtig als „roten Napoleon“, dessen Diktatur das Versagen der kommunistischen Wirtschaftsmethoden beweise, entlarvt zu haben,⁶³ wohingegen Haydu sich in *Rußland 1932* an Coudenhove-Kalergis Fehlprognosen stieß.⁶⁴ Bereits in dem mit statistischem Material und Aperçus zu aktueller ökonomischer Wissenschaftsliteratur durchwirkten Essay *Ins Chaos?* hatte Haydu die Weltwirtschaftskrise als Beleg für die Dysfunktionalität des kapitalistischen (Welt-)Systems skizziert.⁶⁵ *Ohne Amerika geht es nicht*, gab sich 1930 dagegen auch der aus der Ukraine gebürtige Wiener Schriftsteller Emil Müller-Sturmheim überzeugt, als er angesichts der wirtschaftlichen Instabilität Zentraleuropas für eine „Verschmelzung amerikanischen und europäischen Wesens“ plädierte und als Grund hierfür ins Treffen führte: „Der Durchschnittsrusse hat den Lebensstandard eines besseren Haustieres, während tausende amerikanische Arbeiter mit eigenem Auto zur Fabrik fahren.“⁶⁶

6 Synopsis(n): AMERIKA EUROPA RUSSLAND

Pathogramme, die das Vorwalten von „Amerikanismus“ und „Bolschewismus“ als Menetekel für den Untergang des ‚Abendlandes‘ deuteten, provozierten auch dazu, Perzeptionsmustern nachzuspüren. Eine „falsche Angst vor der Mechanisierung des Lebens“ mache „so verstockte Intellektuelle wie etwa Franz Werfel zu Maschinenstürmern“, polemisierte Béla Balázs gegen Werfels Warnruf vor Hyper-„Realismus“ als zugleich Plädoyer für bürgerliche „Innerlichkeit“: Sie werfen „Amerikanismus und Bolschewismus in einen Topf, weil das russische Proletariat nicht gewillt ist, auch weiterhin in unzivilisierter, tierischer Primitivität zu leben“, und träumen sich „in ihrer dampfgeheizten und elektrisch

62 Richard Coudenhove-Kalergi: Stalin & Co. Leipzig: Paneuropa 1931, S. 32.

63 N.N.: Der gewandelte Bolschewismus. In: NFP (22.11.1931), S. 5.

64 Vgl. Haydu, *Rußland 1932*, S. 235–241.

65 Vgl. ders.: *Ins Chaos? Tragödie der Bauern, der Arbeiter, des Kapitals*. Zürich–Leipzig–Wien: Amalthea 1931.

66 Emil Müller-Sturmheim: *Ohne Amerika geht es nicht*. Wien: Amalthea 1930, S. 5f. bzw. 59.

beleuchteten Wohnung in irgend ein vorindustrielles Paradies zurück“.⁶⁷ Der Wiener Kunsthändler Paul Wengraf schlug Stefan Zweig in seinem 1927 erschienenen Essay *AMERIKA EUROPA RUSSLAND* den gegenwartsfernen „Anwält[e]n und Apostel[e]n des europäischen Geisteslebens“ zu,⁶⁸ als er den bürgerlichen Philo-Amerikanismus als modernistisch gewandete Reaktion entlarvte. Das Bürgertum suche nur deshalb politischen, wirtschaftlichen und geistigen Anschluss an Amerika, weil es sich davon „eine Erstarkung der bürgerlichen Weltordnung und einen Schutzwall gegen den Bolschewismus“⁶⁹ erhoffe:

Amerika schafft ohne Zwang, doch zwangsläufig einen neuen Bürgertypus: den Babbit, der, so frei, so individualistisch er sich dünkt, nichts anderes ist als der Kollektivmensch, von dem Rußland träumt: uniform, schablonisiert, von Sitte, Massenartikeln, Warenhauskultur um jede Individualität gebracht: ein Massenmensch.⁷⁰

Wengrafs Vision dagegen war eine die „bürgerliche Welt“ allmählich ablösende „Kollektivwelt“, die aus der gegenseitigen Durchdringung von Amerika und Russland resultieren sollte, eine „*antikapitalistische, unbürgerliche Gesellschaftsordnung*“: „Schön eröffnet sich am Horizont die ungeheure Perspektive eines bolschewisierten Amerikas, eines amerikanisierten Rußlands“.⁷¹ Eine solche ideale Gesellschaftsform als Kultur(en)symbiose⁷² hatte Robert Müller bereits 1920 in dem Essay *Bolschewik und Gentleman* entworfen: „Im Sibirjaken kündigt sich etwas wie ein slawisch-mongolischer Amerikaner an; Unternehmersmensch, Aktivist“.⁷³

Mit der Frage: „Gibt es eine Synthese, die diese Gegensätze [Rußland und Amerika] eint?“⁷⁴ beschloss Fischer 1928 seinen Essay über den „Geist des Amerikanertums“. *Synthese*: Das ist die Schnittmenge zwischen Wengrafs – und ähnlich Müllers – ‚Kollektivwelt‘ (Zivilisation + Antikapitalismus = Unbürgerlichkeit), der bei Fischer erläuterten ‚richtigen‘ Amerikanisierung der Sowjetunion (Technisierung im Dienste der Revolution), der von Dreiser imaginierten

67 Béla Balázs: Die Furcht der Intellektuellen vor dem Sozialismus. II. In: Die Weltbühne, Nr. 4/1932, S. 131–134.

68 Paul Wengraf: *AMERIKA EUROPA RUSSLAND*. Wien: Zahn & Diamant 1927, S. 59f.

69 Ebd., S. 40.

70 Ebd., S. 45.

71 Ebd., S. 11–15.

72 Vgl. Daniela Magill: Nachwort. In: Robert Müller: Irmelin Rose – Bolschewik und andere verstreute Texte. Paderborn: Igel Verlag 1993, S. 209–215.

73 Robert Müller: *Bolschewik und Gentleman*. In: ebd., S. 139–208, zit. S. 179–181.

74 Ernst Fischer: *Geist des Amerikanertums*. In: *AZ* (15.1.1928), S. 17.

Sowjetisierung der USA (sowjetistisches Staatstrustsystem) und auch des Leitch'schen Philo-Amerikanismus (Evolution mit ‚sozialistischen‘ Zugeständnissen anstelle ‚bolschewistischer‘ Revolution). Dass ein Bedürfnis nach Synthese in Wien scheinbar besonders dringlich gewesen ist, lässt sich wohl mit dem politischen Habitus einer ‚Roten Metropole‘, das heißt den Spannungen zwischen Sozialdemokratie und dem ‚Bürgerblock‘, in Zusammenhang bringen. Und überblickt man die hier konsultierten Dokumente, so hat sich der Wille zur Konsolidierung, zur Synthese, projiziert auf den internationalen Wettstreit zwischen den ‚Systemen‘ Amerika und Russland, seit Ende der 1920er Jahre, zur Zeit der zunehmenden politischen Polarisierung in der Ersten Republik, noch intensiviert.⁷⁵ „Der Bürger kann sich in Wien nicht mehr halten. Sie erwürgen den Kapitalisten auf kalte Manier“: Dergestalt lamentierte ein österreichischer Industrieller bereits 1927 resigniert über die Wiener „Bolschewiki“ – (zumindest) in Ernst Tollers Bericht über eine „Reise ins sozialistische Wien“, die ihm „mit wundervoller Gewalt das depressive Empfinden [zerstört], das der deutsche radikale Sozialist in sich verkrustet trägt“, denn: „Nur Rußland leistet in kulturellem Bezirk Ähnliches“.⁷⁶

Als *Orientierungsfahrten* hat Simon Huber in seiner Studie von 2014 Sowjetunion- und USA-Reiseberichte der Zwischenkriegszeit beleuchtet, für die die Auseinandersetzung mit Modernisierungsphänomenen wie der Infragestellung tradierter sozialer Rollen oder der fortschreitenden Technisierung und Rationalisierung charakteristisch ist. Dabei interessierten die beiden Länder nicht nur als „eigenständige Experimente“, sondern aufgrund ihrer „Orientierungsfunktion“ für die Weimarer Republik.⁷⁷ Dieser Befund lässt sich natürlich auch – nicht zuletzt eingedenk der von Huber bedachten AutorInnen österreichischer Provenienz wie Kisch oder Marta Karlweis – auf die Erste Republik ausweiten. Zudem bedurfte es natürlich nicht der Gattung Reiseschreibung, um sich anhand der beziehungsweise mit Blick auf die beiden ‚Neuwelten‘ mit Facetten der Modernisierung zu befassen: Die „Übereinstimmung“ der beiden „modernsten Staaten der Welt“ war laut Wengraf insbesondere „an der Stellung

75 Vgl. Bruno Frei: Wien liegt zwischen London und Moskau. In: Die Weltbühne, Nr. 44/1927, S. 690f.: Der 15. Juli 1927 hat „die Legende zerstört [...], als ob dieses Land an unheilbarer Gemütlichkeit erkrankt wäre“.

76 Ernst Toller: Das sozialistische Wien. In: Die Weltbühne, Nr. 11/1927, S. 407–409. Vgl. dazu auch den Leitartikel mit dem symptomatischen Titel: N.N.: Bürgertum und Sozialismus. Der große Kampf der Gegenwart. In: NFP (1.1.1930), S. 1f.

77 Simon Huber: Orientierungsfahrten. Sowjetunion- und USA-Berichte der Weimarer Republik. Bielefeld: Aisthesis 2014 (= Moderne-Studien 17), S. 17 bzw. 230.

der Frau“ und „den Methoden der Kindererziehung“ in den USA respektive Russland evident.⁷⁸ Tatsächlich wurden die beiden ‚modernsten Staaten der Welt‘ auch in diesbezüglichen Diskussionen über innerösterreichische Entwicklungen im Feuilleton beleuchtet – je nach ideologischer Positionierung als vorbildliche oder abschreckende Beispiele und oftmals im Verbund. Als „Moralbolschewismus“⁷⁹ im (Roten) Wien ahndeten katholisch-konservative Kreise etwa die „*Revolutionierung* der bisher strengen *moralischen Anschauungen*“,⁸⁰ als deren ‚Urheber‘ sich der „neue Frauentypus der vermännlichten, [...] ‚versachlichten‘ Frau“⁸¹ ausmachen und sich den amerikanischen und russischen Frauen gleichermaßen ‚anlasten‘ ließ.

In Wechselschau zwischen Russland und Amerika wurden in beziehungsweise für Österreich auch Phänomene wie der „rationalisierte Haushalt“⁸² diskutiert und realisiert: Margarete Schütte-Lihotzky entwarf ihre eigentlich für den Wiener Siedlungsbau konzipierte Frankfurter Küche unter Berücksichtigung von Forschungen zur Arbeitseffizienz im kapitalistischen, taylorisierten Produktionsprozess und sowjetmarxistischer Sozialforschung zur Arbeitserleichterung im Dienste der Emanzipation.⁸³ Dass, um abschließend noch auf im vorliegenden Band aufgezeigte Wechselwirkungen hinzudeuten, Max Brand kompositorisch sowohl dem Klang des Ostens als auch dem des Westens ‚lauschte‘,⁸⁴ Wohnbauprojekte im ‚Roten Wien‘ Anleihen an amerikanischer Architektur nahmen⁸⁵ oder Joseph Gregor und René Fülöp-Miller Zwillingspublikationen über das Theater in Russland und den USA als den beiden „Polen der Gegenwartskultur“⁸⁶ vorlegten, belegt zudem die Virulenz des Amerika-Russland-Diskurses zur Zeit der Ersten Republik.

78 Wengraf, AMERIKA EUROPA RUSSLAND, S. 41.

79 Georg Bichlmair: Moralbolschewismus. In: RP (28.9.1930), S. 3f.

80 N.N: Die Frau in Amerika. In: Die Unzufriedene, Nr. 27/1927, S. 3.

81 J[osefine] W[idmar]: Amerika und das neue Frauenideal. In: RP (29.4.1928), S. 17.

82 Rosie Graefenberg: Hausfrau in Moskau. In: Prager Tagblatt (23.12.1928), S. 3f.

83 Vgl. Helmut Weihsmann: Das Rote Wien. Sozialdemokratische Architektur und Kommunalpolitik 1919–1934. Wien: Promedia ²2002, S. 43.

84 Vgl. den Beitrag von M. Hoffmann.

85 Vgl. den Beitrag von V. Faber.

86 Vgl. den Beitrag von K. Ifkovits.

b. Russland-Reisen

Walter Fähnders

Eine Frau erlebt den roten Alltag.
Lili Körbers „Tagebuch-Roman“ über die
Putilow-Werke

Abstract: Lili Körber mainly lived and worked in Vienna from the middle of the 1920th until her forced emigration. In 1932, Körber presented a much-discussed ‘diary-novel’ about her experiences in the Soviet-Russian Putilow factory. The innovative approach of using fictional and factual writing strategies allowed Körber to emphasize aspects of the workflow in Socialist contexts. Contrary to many contemporary Russia books, she succeeded in a montage-synthesis of highly literary and new-objective methods and passages.

Lili Körber (1897–1982) gehörte zu jener Generation schreibender Frauen in Deutschland und Österreich, die bei Ende des Ersten Weltkriegs beziehungsweise zum Zeitpunkt ihrer ersten Veröffentlichungen zwischen zwanzig und dreißig Jahre alt waren.¹ Es war die Generation so markanter deutschsprachiger Debütantinnen wie Veza Canetti, Marieluise Fleißer, Mela Hartwig, Gina Kaus, Irmgard Keun, Ruth Landshoff-Yorck, Erika Mann oder Anna Seghers. Ihre literarischen Karrieren wurden durch die politischen Zäsuren von 1933 beziehungsweise 1938 in der Regel unterbrochen, selten gelang unter den ganz anderen Lebens- und Arbeitsbedingungen des Exils ein Neustart. Auch Lili Körber, die während der zwanziger und dreißiger Jahre in Berlin, Wien und anderswo lebte und publizierte, musste 1938 aus Österreich fliehen. Dass Lili Körbers Schreibinteresse ganz besonders Russland galt, wie nicht allein ihr 1932 bei Rowohlt in Berlin erschienenen Russland-Buch *Eine Frau erlebt den roten Alltag* belegte, hatte biographische und politische Gründe, die zunächst zu skizzieren sind.

1 Zu dieser Generation vgl. die *Einleitung* zu: Walter Fähnders/Helga Karrenbrock (Hgg.): *Autorinnen der Weimarer Republik*. Bielefeld: Aisthesis 2003, S. 7–19; zu Körber vgl. auch das Online-Porträt v. Walter Fähnders unter <http://litkult1920er.aau.at/?q=portraits/lilli-koerber> (letzter Zugriff: 1.1.2017).

1 Lili Körber und Russland

Lili Körber² wurde in Moskau geboren und war die Tochter eines dort ansässigen österreichischen Kaufmanns Ignaz Körber und seiner aus Polen stammenden Frau Jeannette. Nach Beginn des Ersten Weltkriegs verließ die Familie Rußland, nachdem der Vater wegen Spionageverdachts kürzere Zeit inhaftiert worden war, und siedelte über Berlin nach Wien. Lili Körber legte in Zürich ihr Abitur ab, studierte Philologie (Germanistik, Romanistik) und Philosophie in Genf, Wien und Frankfurt am Main, wo sie 1925 ihr Studium mit einer Promotion über die Lyrik des expressionistischen Dichters Franz Werfel abschloss. Einzelheiten ihrer Vita sind insgesamt, und insbesondere aus dieser Zeit, spärlich, auch ihr genauer Weg zur Literatur ist nicht bekannt. Ihre erste Veröffentlichung stammt aus dem Jahr 1927. Sie publizierte zuerst in Wiener Blättern, unter anderen in der *Arbeiter-Zeitung* und in der *Wiener Roten Fahne*, bald auch in linken Berliner Zeitschriften wie *Das neue Rußland* und *Der Weg der Frau*, im *Magazin für Alle* sowie in der *AIZ (Arbeiter-Illustrierte-Zeitung)*.³

In den späteren zwanziger Jahren pflegte Lili Körber in Wien Kontakte zu der ehemaligen Lenin-Mitarbeiterin Anželika Balabanova sowie zu Ernst Fischer. Das angedeutete besondere Interesse an Russland belegen viele ihrer frühen Arbeiten für die Presse. Da sie wegen ihrer Herkunft des Russischen mächtig war, hatte sie gegenüber dem Gros der westlichen Russlandreisenden und Sowjetexperten einen immensen Vorteil – man erinnere sich an Walter Benjamins *Moskauer Tagebuch*, das eindrucksvolle Beispiele für Notwendigkeit und Umständlichkeit des Dolmetschens sogar bei einer Theateraufführung demonstriert. Lili Körber übersetzte dann auch für die *Arbeiter-Zeitung* des Öfteren aus dem Russischen.

-
- 2 Ich beziehe mich im Folgenden auf: Walter Fähnders: „Roter Alltag“ – Lili Körbers Blicke auf Sowjetrußland 1932 und 1942. In: Archiv für die Geschichte des Widerstandes und der Arbeit, H. 18/2008, S. 423–460.
 - 3 Vgl. die Nachweise bei: Ute Lemke: Lili Körber: Von Moskau nach Wien. Eine österreichische Autorin in den Wirren der Zeit (1915–1938). Siegen: Böschchen 1999, S. 257–267; zu ergänzen wären u.a. die bei Herta Wolf nachgewiesenen Artikel aus der New Yorker *Neuen Volks-Zeitung* (vgl. Herta Wolf: Glauben machen. Über deutschsprachige Reiseberichte aus der Sowjetunion. Wien: Sonderzahl 1992, S. 363–364). Lemkes Körber-Bibliographie ist zu vergleichen und ergänzen mit derjenigen von: Viktoria Hertling: Lili Körber. In: John M. Spalek u.a. (Hgg.): Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933. Bd. 4. Bibliographien. Schriftsteller, Publizisten und Literaturwissenschaftler in den USA. Teil 2. Berlin–New York: de Gruyter Saur 1994, S. 956–964.

Trotz schmaler Informationslage wird man sie als oppositionelle, linke Autorin sehen, die sich nicht unbedingt parteipolitisch gebunden hat, jedenfalls nicht auf Dauer, die sich aber in der linken Szene Wiens, Berlins und anderswo ausgekannt hat und literarisch aktiv gewesen ist. Sie gehörte wohl auch zu den Gründungsmitgliedern des Bundes proletarisch-revolutionärer Schriftsteller Österreichs, als deren erste Schriftführerin sie 1930 in den Bundesvorstand gewählt wurde. Als sicher gilt, dass sie später wieder ausgetreten ist – aus welchen Gründen auch immer.⁴ 1933 nahm sie an der konstituierenden Hauptversammlung der Wiener Vereinigung sozialistischer Schriftsteller teil und wurde 1934 in den Vorstand gewählt.⁵

Wohl in ihrer Funktion als Schriftführerin (und Russischkennerin!) des Bundes proletarisch-revolutionärer Schriftsteller nahm sie im November 1930 an der II. Internationalen Konferenz proletarischer und revolutionärer Schriftsteller in Charkow teil, ohne dass darüber bisher nähere Dokumente bekannt wären. Diesen Russlandaufenthalt wusste sie für sich auch privat zu nutzen: Sie blieb fast ein Jahr im Land und arbeitete dort in den Leningrader Putilow-Werken, worüber sie dann, 1931 nach Wien zurückgekehrt, ihren Erstling *Eine Frau erlebt den roten Alltag* schrieb.

Seit 1933 gab es für sie in Deutschland keine Publikationsmöglichkeiten mehr; sie veröffentlichte in Exilblättern wie der *Neuen Weltbühne*. Ihre „sämtlichen Schriften“ landeten auf dem Nazi-Index von 1938.⁶ Lili Körbers nächste Bücher orientierten sich am erfolgreichen Erstling: *Eine Jüdin erlebt das neue Deutschland* (1934) und *Eine Österreicherin erlebt den Anschluss* (1938). 1936 erschien die NS-Parodie *Sato-San, ein japanischer Held. Ein satyrischer Zeitroman*. Nach dem sogenannten Anschluss floh Lili Körber 1938 von Wien nach Frankreich und 1941 von Lissabon nach New York, wo sie sich als Krankenschwester durchschlug und auch bis zu ihrem Tod 1982 lebte. Neben wenigen Zeitungsartikeln konnte sie im US-Exil nur mehr den Fortsetzungsroman *Ein Amerikaner in Russland* in der New Yorker *Neuen Volks-Zeitung* unterbringen. Von sozialistischen Positionen hatte sie sich seit den stalinistischen Säuberungen in den dreißiger Jahren längst verabschiedet, ihren Erstling später sogar

4 Nach einer Notiz in: Die Linkskurve H. 4/1930, S. 32; vgl. Lemke, Lili Körber, S. 76.

5 Vgl. Lemke, Lili Körber, S. 70; auch die Angaben von Hertling bleiben vage (vgl. Viktoria Hertling: Quer durch. Von Dwinger bis Kisch. Berichte und Reportagen über die Sowjetunion aus der Epoche der Weimarer Republik. Königstein/Ts.: Athenäum 1982, S. 91–93).

6 Liste des schädlichen und unerwünschten Schrifttums. Stand vom 31. Dezember 1938. Leipzig: Hedrich 1938, S. 74.

verurteilt. Einige ihrer Romane wurden im Rahmen der Exilliteratur-Forschung der letzten Jahrzehnte wieder aufgelegt.⁷

2 *Eine Frau erlebt den roten Alltag* – Kontext und Werkgeschichte

„Jeder deutsche Verleger, der etwas auf sich hielt, brachte ein Rußlandbuch heraus. Rußland ja und nein, Rußland ja – ja – ja“, lässt Lili Körber 1934 die Titelheldin ihres zweiten Buches, Ruth Gomperz, sagen. Sie spielt dabei auf Hans Siemsen im Rowohlt Verlag veröffentlichtes Buch *Rußland, ja und nein* von 1931 an; wenig später sollte auch ihr Erstling, *Eine Frau erlebt den roten Alltag*, bei Rowohlt erscheinen.⁸

Tatsächlich erreichte in der Weimarer Republik die Zahl der Russlandbücher ihren Höhepunkt 1931.⁹ Bereits Siegfried Kracauer klagte in seiner Rezension von Körbers Buch in der *Frankfurter Zeitung*: „Ohne die begrenzte Nützlichkeit von Reportagen über Sowjetrußland zu verkennen, scheint es mir doch so, als ob sie in der letzten Zeit allzu dicht auf uns niederströmten.“¹⁰ Wollte man

7 Lili Körber: Die Ehe der Ruth Gomperz. Roman. Mannheim: persona 1984 [Neuausgabe von *Eine Jüdin erlebt das neue Deutschland*, zuerst 1934 in Wien und zugleich Zürich erschienen], bzw. Leipzig: Kiepenheuer 1988; dies.: Eine Österreicherin erlebt den Anschluß. Wien: Brandstätter 1988.

8 Dies., Die Ehe der Ruth Gomperz, S. 20.

9 Vgl. die Verlaufskurve im deutsch-französischen Vergleich bei: Eva Oberloskamp: *Fremde neue Welten*. Reisen deutscher und französischer Linksintellektueller in die Sowjetunion 1917–1939. München: Oldenbourg 2011, S. 189; vgl. dazu auch: Bernhard Furler: Augen-Schein. Deutschsprachige Reisereportagen über Sowjetrußland 1917–1939. Frankfurt a.M.: Athenäum 1987, S. 146f. Insgesamt sind zwischen 1921 und 1941 mehr als 900 Berichte über Russlandreisen auf dem deutschsprachigen Buch- und Zeitschriftenmarkt nachgewiesen – leider ohne Kennzeichnung österreichischer Provenienzen; vgl. Matthias Heeke: Reisen zu den Sowjets. Der ausländische Tourismus in Rußland 1921–1941. Mit einem bio-bibliographischen Anhang zu 96 deutschen Reiseautoren. Münster u.a.: LIT Verlag 2003 (= Arbeiten zur Geschichte Osteuropas, Bd. 11), S. 19; vgl. auch: Wolfgang Metzger: Bibliographie deutschsprachiger Sowjetunion-Reiseberichte, -Reportagen und -Bildbände 1917–1990. Wiesbaden: Harrassowitz 1991. Aus Frankreich stammen etwa 400 Berichte (über 200 nichtselbständige eingeschlossen), hier war der Höhepunkt 1936/37, also zu Zeiten der Volksfront-Regierung, nachdem die deutschen Reisen 1933 abrupt abbrachen (vgl. die Tabelle bei Oberloskamp, *Fremde neue Welten*, S. 189).

10 S[iegfried] Kracauer: Aus dem roten Alltag. In: *Frankfurter Zeitung* (24.7.1932, 2. Morgenblatt), S. 5.

auf diesem umkämpften Markt noch reüssieren, musste man also geschickt und innovativ disponieren. Bereits dem Klappentext von *Eine Frau erlebt den roten Alltag* und auch der Anzeige im *Börsenblatt*¹¹ ist dies Bemühen abzulesen, ein ganz besonderes Russland-Buch zu avisieren:

Dieser Tagebuchroman einer Wienerin, die auf ein Jahr in den „roten Betrieb“ der Putilow-Traktorenwerke als Arbeiterin eingetreten ist, enthält mehr als persönliche Erlebnisse und Bekenntnisse und ist reicher als es eine objektive Darstellung des heutigen Leningrad sein könnte. Hier spricht nicht ein kritisch beobachtender Fremder, hier schlägt ein lebendiges Menschenherz. In Werkstatt und Krankenhaus, im möblierten Zimmer und auf der Straße kämpft sie Tag für Tag mit Qual und Lust den schweren Liebesstreit des Einzelwesens mit dem Kollektiv. Immer wieder findet ein Ausgleich statt und immer wieder bricht der Kampf von neuem los. Wir bekommen eine Vorstellung von der unendlichen Kleinarbeit, deren es bedarf, um die Menschen für neue Ideen reif zu machen. Wir erleben mit einer Liebenden und Begeisterten das Dilemma: Fünfjahresplan und Menschenherz.¹²

Der Hinweis auf eine trotz ihrer russischen Herkunft umstandslos als „Wienerin“ etikettierte Autorin, die den „roten Alltag“ erlebe, vermittelt eine geschlechtsspezifische Konnotation, die in besonderem Maße Neugier erwecken soll. Denn Russlandberichte waren bis dato Männerdomäne. Unter den rund 100 deutschsprachigen Russlandreisenden, die Matthias Heeke bio-bibliographisch erschlossen hat,¹³ finden sich gerade fünf Autorinnen für die Zeit bis 1933: Anni Geiger-Gog, Berta Lask, Frida Rubiner, Helene Stöcker und Martha Ruben-Wolf. Aber deren Berichte bedeuteten von Sujet, Machart beziehungsweise Zielsprache her keine Konkurrenz für Körber. Das gilt sowohl für *Der große Strom. Eine unromantische Wolgafahrt* (1930) und die anderen, der KPD-Agitation verpflichteten Texte von Frida Rubiner, die ebenso wie Körber im zaristischen Russland geboren war und russisch sprach,¹⁴ als auch für Berta Lasks zeitgleich mit Körbers *Eine Frau erlebt den roten Alltag* erschienenem Bericht

-
- 11 Der Anfang lautet in der *Börsenblatt*-Anzeige wie folgt: „Eine junge Wienerin, die auf ein Jahr in den ‚roten Betrieb‘ der Putilow-Traktorenwerke als Arbeiterin eingetreten ist, schreibt ihre Erlebnisse auf. Aber was sie schreibt, wird mehr als persönliches Bekenntnis und reicher als es eine objektive Darstellung des heutigen Leningrad sein könnte.“ (Zit. nach: Lemke, Lili Körber, S. 81f.)
 - 12 Klappentext zu: Lili Körber: *Eine Frau erlebt den roten Alltag*. Ein Tagebuch-Roman aus den Putilowwerken. Berlin: Rowohlt 1932. Zitate daraus werden mit der Sigle [RA] samt Seitenzahl belegt.
 - 13 Heeke, *Reisen zu den Sowjets*, S. 561–637.
 - 14 Vgl. Walter Fähnders: Frida Rubiner. In: *Neue Deutsche Biographie* (NDB), Bd. 22/2005, S. 157.

Kollektivdorf und Sowjetgut, das sich im Untertitel ebenfalls als „Tagebuch“, allerdings als „Reisetagebuch“ und nicht als „Tagebuch-Roman“, deklarierte. Das 1933 erschienene *Moskauer Skizzenbuch* von Anni Geiger-Gog, auf einer Russlandreise am Jahreswechsel 1932/33 fußend, wurde in Deutschland kaum mehr wahrgenommen, die sehr viel früheren Berichte von Helene Stöcker und der Ärztin Martha Ruben-Wolf standen im speziellen Zusammenhang der Arbeit für die Gesellschaft der Freunde des neuen Russlands beziehungsweise des Interesses an der Entwicklung der Medizin in Sowjetrußland. Hinzuzufügen wären dieser Liste Ilse Langner, Helene von Watter und Elisabeth Thommen. Ilse Langner fuhr 1928 „als erste deutsche Journalistin“¹⁵ nach Rußland, wie die Zeitung des Scherl-Konzerns *Der Tag* verkündete, publizierte in der Scherl-Presse einige (noch unerschlossene) Reportagen sowie Berichte und konnte sich damit in Berlin als junge Schriftstellerin etablieren. Helene von Watters Bericht *Eine deutsche Frau erlebt Sowjetrußland* von 1932 gehörte eher zum rechten Spektrum, während die 1933 in Zürich erschienene *Blitzfahrt durch Sowjet-Rußland* der Schweizer Autorin Elisabeth Thommen liberal orientiert war.

Auch über den geschlechtsspezifischen Hinweis hinaus verspricht der zitierte Werbetext Außergewöhnliches: eben ein Konzept, das Subjektives und Objektives zu einen suche, weil das traditionell Subjektive allein ebenso wie das traditionell Objektive nicht ausreiche. Wahrheitsgehalt und Authentizitätsanspruch treten als ganz unstrittig auf, da aus eigenem Erleben gespeist – und dies zu einer Zeit, die literarhistorisch gesehen vom Kampf um das Dokumentarische geprägt ist.

Offenkundig reüssierte das Buch. Bereits Anfang 1932 erschien ein Vorabdruck in der Wiener *Arbeiter-Zeitung*, 1933 wurde es in der in Zürich erscheinenden sozialdemokratischen Tageszeitung *Volksrecht* in Fortsetzungen nachgedruckt und umgehend ins Englische, Japanische und Bulgarische übersetzt. Die nicht wenigen Besprechungen waren überwiegend positiv.¹⁶

3 „Fünffjahresplan und Menschenherz“

Eine Frau erlebt den roten Alltag erschien Mitte 1932 mit dem Untertitel: „Ein Tagebuch-Roman aus den Putilowwerken“. Die Auflage betrug beachtliche 6.000

15 Vgl. Ilse Langner: Ich reise nach Rußland, in: *Der Tag* (31.3.1928).

16 Vgl. beispielsweise die unten zitierte ausführliche Besprechung von Siegfried Kraucauer sowie die Rezensions-Nachweise in: Hertling, Lili Körber, S. 963; zur zeitgenössischen Rezeption vgl. auch: Lemke, Lili Körber, S. 95–104.

Exemplare. Den Schutzumschlag entwarf John Heartfield, übrigens seine einzige Arbeit für Rowohlt (siehe Abb. 1).



Abb. 1: Buchumschlag der Originalfassung.

Der zu dieser Zeit sehr bekannte kommunistische Fotomonteur John Heartfield verarbeitete drei Fotografien: Auf der Titelseite findet sich vor einem symbolisch-rötlichen Hintergrund das Schwarz-Weiß-Foto zweier modisch frasierter Arbeiterinnen, die wohl den Arbeitsvorgang verrichten, den auch die Protagonistin des Buches ausübt, nämlich Bohrungen und andere Feinarbeiten an der Werkbank. Der Buchrücken zeigt die Aufsicht auf eine Straße mit regem Publikumsverkehr; die Masse bewegt sich in eine Richtung, zum Beispiel auf ein Betriebstor, hin. Der Rückumschlag präsentiert das Foto zweier von unten gesehener Arbeiter, die einen perspektivisch verzerrten, auf diese Weise sehr dynamisierten Stern beschriften, dessen oberer Teil ein Porträtfoto zeigt, das eindeutig nicht identifizierbar ist, vermutlich aber Stalin darstellen dürfte.

Die kyrillischen Buchstaben erwecken für den deutschen Betrachter den Eindruck des Fremden, auch Authentischen. Für den des Russischen Kundigen lesbar sind die Worte „Est' metall-pervenec“, ein Schnappschuss, der die im

Entstehen begriffene Anbringung einer Fünfjahresplan-Parole wiedergibt: „Es gibt Metall – der Erstling“.

Es handelt sich hier also um eine fotografische Covermontage, die ein wichtiges Rezeptionssignal aussendet, indem sie sich nicht nur als aktuelle, sondern auch als unstrittig authentische, „wahre“ Momentaufnahme aus der Produktion gibt. Diese Frage nach der Wahrheit und diesbezügliche Verfahren der Authentifizierung und Verifizierung sind gerade eben im umkämpften Terrain der Russlandberichte brisant. Die „unsichere Nachrichtenlage“ spielt dabei eine Rolle, aber vor allem die ideologischen Grabenkämpfe: „Häufig thematisierten die Berichte selbst die Unzuverlässigkeit der Informationen, die zu einem strukturierenden Topos im Diskurs über Sowjetrussland wurde“;¹⁷ so Eva Oberloskamp. Das Cover erhebt also unmittelbaren Gegenwartsbezug und Anspruch auf Authentizität, den auch der Titel herstellt: Was eine Frau „erlebt“, sollte doch authentisch sein, und wenn dies per Tagebuch geboten wird, also dem traditionell weiblich konnotierten Medium, erst recht.

Dass im Untertitel freilich von Tagebuch-Roman die Rede ist, relativiert das Authentische – ein literarhistorisch erklärbares Kalkül. Seit etwa 1930 nimmt in der Weimarer Republik die Leselust am Dokumentarischen und an diesbezüglichen ästhetischen Strategien der sozusagen „kalten“ Neuen Sachlichkeit zugunsten „wärmerer“ Ansätze erkennbar ab. Darauf reagiert Körbers programmatisches Mixtum von Faktuellem und Fiktionalem: *Tagebuch-Roman*. Das Dokumentarische wird dabei keineswegs dementiert, denn es folgt empirisch genau der Gegenwart der Leningrader Putilowwerke. Die traditionsreichen Putilow-Traktoren-Werke, „Rußlands Krupp“, wie Egon Erwin Kisch sie 1927 in *Zaren. Popen. Bolschewiken* genannt hat,¹⁸ dürften dem kundigen Leser um 1930 ein Begriff gewesen sein, sodass die Titelei den Hinweis auf Sowjetrussland sogar aussparen kann. Im Text lässt sich die Protagonistin einmal die „Gedenkmappe“ geben, „die 1926 zum 125jährigen Jubiläum der Putilow-Werke veröffentlicht wurde“ [RA 206]. Übrigens ist wenig später, 1933, ein weiteres Putilow-Buch erschienen, und zwar von dem österreichischen Metallarbeiter Leo Weiden, der mit viel Dokumentarmaterial angereicherte Bericht *Turbinen Traktoren Stoßarbeiter. Skizzen aus dem Leben der Roten Putilow-Werke, Leningrad*, von dem noch die Rede sein wird.

Wenn schließlich, wie bereits zitiert, der Klappentext des Buches die Leseanreize spektakulär bündelt zu „Fünfjahresplan und Menschenherz“, so ist darin

17 Oberloskamp, *Fremde neue Welten*, S. 188f.

18 Egon Erwin Kisch: *Zaren. Popen. Bolschewiken*. Berlin: Rowohlt 1927, S. 95.

der Anspruch einer erzählerischen Melange des Faktualen und Fiktionalen wiederholt; dabei scheint das Werk über jeden Verdacht erhaben, etwas Anderes als das wirklich „Erlebte“ zu präsentieren.

4 Innensicht und Authentizität

Die offene Erzählform eines zwei Monate lang geführten Tagebuchs mit fast täglichen, insgesamt knapp 60 Einträgen gestattet ein Panorama von Informationen, Meinungen und Erlebnissen. Diese Innensicht¹⁹ der Protagonistin an ihrem Arbeitsplatz im „Roten Putilowez“, wo sie als „Praktikantin“ [RA 38] einer eher wenig qualifizierten, durchaus anstrengenden Arbeit am Schraubstock nachgeht, markiert das Außergewöhnliche dieses Buchs als einem Produkt teilnehmender Beobachtung. Vergleichbares schufen zu dieser Zeit auch die sozialistische Schriftstellerin Maria Leitner, die sich für ihre Reportagen über Amerika als Hotelmädchen verdingte, oder auch der russische Avantgardist Sergej Tret'akov mit seiner Wiedergabe von authentischen Materialien, der sogenannten Faktographie. Die wachsende Skepsis an dokumentarischen Verfahren in den Literaturdebatten seit Ende der zwanziger Jahre artikuliert sich beispielhaft in Bert Brechts Diktum: „Eine Photographie der Kruppwerke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute.“²⁰ Diese Skepsis beförderte neue Weisen des Schreibens, sei es im Konstrukt eines Tagebuch-Romans oder, wie bei Tret'akov, im Bio-Interview.

Berichtet wird in stets positiver Grundeinstellung und Wertung über den betrieblichen „Alltag“. Strukturen der Produktion im Rahmen des ersten Fünfjahresplanes, den die Putilow-Werke tatsächlich in drei Jahren und sieben Monaten erfüllen, sind ebenso Gegenstand wie das politische Leben im Betrieb. Thematisiert werden Betriebsversammlungen, etwa eine Aussprache über die aktuelle Rede Stalins zur Umstellung von der fünf- auf die sechstägige Arbeitswoche oder das innerbetriebliche Gericht über eine säumige Kollegin. Als die Protagonistin erkrankt, sucht sie die Betriebsklinik auf, was Anlass ist, sich und die Leser unter anderem über die seinerzeit auch in Deutschland heftig diskutierte Abtreibungsproblematik zu informieren. Es geht zudem um Freizeitgestaltung, Besuche bei Kolleginnen, bei der „Roten Studentenschaft“, um

19 Gabriele Kreis spricht von einem „teilnehmenden ‚Ausblick von innen‘“ (Gabriele Kreis: *Vorwort*, zu: Körber, *Die Ehe der Ruth Gompertz*, S. 5–13, zit. S. 7f.).

20 Vgl. Walter Fähnders: „Linkskunst“ oder „reaktionäre Angelegenheit“? Zur Tatsachenpoetik der Neuen Sachlichkeit. In: Primus-Heinz Kucher (Hg.): *Literatur und Kultur im Österreich der Zwanziger Jahre*. Bielefeld: Aisthesis 2007, S. 83–102.

Spaziergänge durch Leningrad, um Theaterbesuche. Ein Ausflug führt zur früheren Zarenresidenz Zarskoje Sjelo sowie zum zaristischen Peterhof.

In der bereits erwähnten Rezension preist Kracauer gerade die Fülle derartigen „Beobachtungen“, wobei er besonders „die Darstellung des Fabrikmilieus aus der Perspektive der Arbeiterin“ hervorhebt:

Man erhält hier wirklich einen inhaltlich erfüllten Begriff von den Veränderungen, die seit Beginn des sozialistischen Aufbaus mit dem Alltag des russischen Proletariats vor sich gegangen sind. Wie sich ein Dasein ohne materielle Existenzangst ausnimmt; wie die Freizeit genutzt wird; wie Schichten, denen der Weg nach oben früher versperrt war, jetzt durch die Ergreifung der staatlichen Macht in Bewegung kommen und ein gewaltiges Streben entwickeln – das alles tritt uns aus der Reportage sinnfällig entgegen.²¹

Kracauer also bescheinigt dem Buch Glaubwürdigkeit und Verlässlichkeit, wofür Lili Körber auch vielschichtig operiert. Sie legt eine Vielzahl von Spuren zur Beglaubigung ihrer tatsächlichen Existenz vor Ort: Sie wird etwa als „ausländische Schriftstellerin“ [RA 84] „aus Österreich“ [RA 86] tituiert, hat Zutritt zum exklusiven „Schriftstellerrestaurant“ und betätigt sich zu dieser Zeit auch literarisch; notiert wird, dass sie für die (bis heute existierende) Zeitschrift *Wokrug Swjeta* (*Vokrug sveta*, deutsch etwa „Um die Welt herum“) eine (bisher nicht ermittelte) Erzählung mit dem Titel *General v. Lynch beehrt uns* geschrieben habe [RA 78]. Eine weitere Kurzgeschichte über den Selbstmord eines Arbeitslosen stellt sie in Aussicht; dabei dürfte es sich um die zuerst 1927 in der *Arbeiter-Zeitung* erschienene Erzählung *Der Schornsteinfeger* handeln.²² Zuletzt ermuntern sie die Kolleginnen beim Abschied, sie möge zu Hause „ihre Buch fertig schreiben“ [RA 231].

Als nicht anzuzweifelndes Beweisstück für ihre tatsächliche Arbeit im Betrieb wird nach der Widmung des Buches an die „Putilowarbeiterinnen“ [RA 5] und noch vor dem ersten Tagebucheintrag das namentlich auf Körber ausgestellte Arbeitsbuch im Faksimiledruck, und zwar in russischem Original und deutscher Übersetzung, abgedruckt (siehe Abb. 2). Auch wenn sich bei Geburts- und Ausstellungsdatum Ungereimtheiten eingeschlichen haben,²³ so verbürgt, genauer: beansprucht dieses Faksimile wie der später gleichfalls im Original und in Übersetzung abgedruckte Lohnzettel über 65 Rubel und 12 Kopeken [RA

21 S[iegfried] Kracauer: Aus dem roten Alltag. In: Frankfurter Zeitung (24.7.1932, 2. Morgenblatt), S. 5.

22 Lili Körber: Der Schornsteinfeger. In: Arbeiter-Zeitung (25.9.1927), S. 18f.; wieder in: Pariser Tageszeitung (25.6.1936).

23 Lili Körber war 10 Jahre älter, die Tagebuchdatierungen stimmen nicht mit denen des Arbeitsbuches überein.

126f.] ein nicht zu übertreffendes Maß an Authentizität und in diesem Fall auch an „Wahrheit“. Es korrespondiert in seiner Funktion mit den häufigen Fotobeilagen in Reisereportagen.

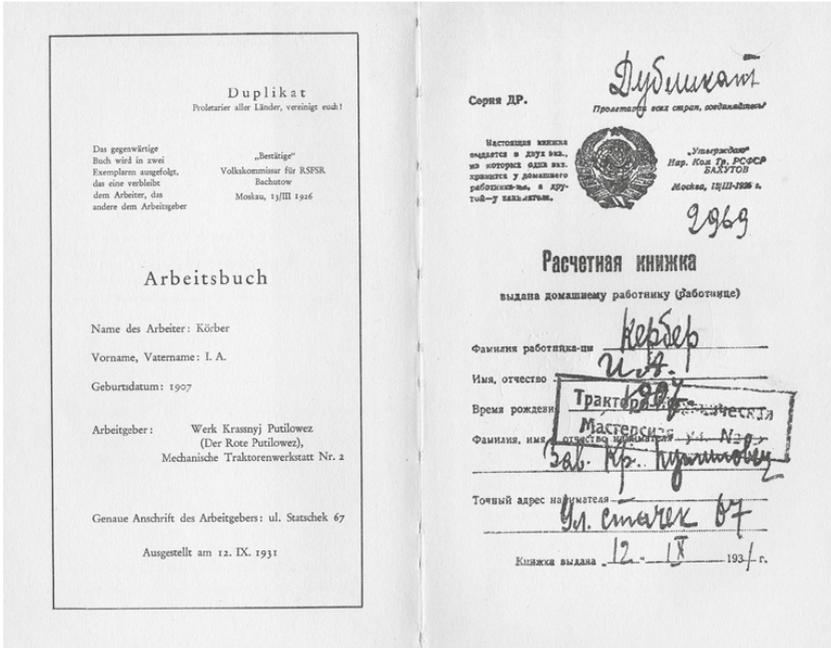


Abb. 2: Arbeitsbuch Lili Körbers.

Genau darum ist es dem Buch zu tun: Glaubwürdigkeit herzustellen und insofern die Rezeption dahin zu steuern, dass man den erzählten Fakten, aber eben auch ihrer Beurteilung, folgt. In dem, wie bereits erwähnt, heftig umkämpften Terrain namens „Die Wahrheit über Sowjetrussland“ – so lauten einschlägige Titel zum Thema in diesen Jahren von links bis rechts²⁴ – sucht Lili Körber zu punkten, und sei es durch die dokumentaristische, trotz aller Kritik an der Neuen Sachlichkeit doch bewährte Methode des Abdruckes von historischen, außertextlich verbürgten und empirisch überprüfbaren Dokumenten.

24 Näheres vgl. Fähnders, „Roter Alltag“, S. 436f.

Das mag dann auch der Glaubwürdigkeit in Sachen Roman dienen. Als man die Heldin fragt, weshalb sie nach Russland gereist sei, antwortet sie ihren Arbeitsgenossinnen: „Ich bin hergekommen, um das Leben des Sowjetarbeiters kennenzulernen“. Dem Tagebuch und nur diesem (und somit auch dem Leser und der Leserin) vertraut die Schreiberin aber den ursächlichen Grund an: „Hauptsächlich aus Sensation und auch ein wenig, weil mein Freund, ein amerikanischer Ingenieur, hier beschäftigt ist. Aber hier darf ich es nie und nimmer sagen, sonst bin ich unten durch.“ [RA 11] Mit ihrer Notlüge positioniert sich die Protagonistin im Betrieb und wird bereitwillig als „Genossin“ akzeptiert. Der amerikanische Freund namens Ralph – „Über seine Ansichten läßt sich streiten, über sein ‚Äußeres‘ nicht.“ [RA 71] – arbeitet bei Putilow als „Spez“, als einer jener vielen ausländischen „Spezialisten“ also, die in der Sowjetunion in technischen Leitungsfunktionen tätig sind. Mit diesem Ralph nun ist die Protagonistin zusammen, ein reichlich naiver *fellow*-Typ, der „die Russen so gern [hat], daß er ihnen auch den Kommunismus verzeiht“ [RA 24]. Bereits am ersten Arbeitstag lernt sie aber den Facharbeiter und Kader Viktor Solowjow kennen, der sie in dem Maße fasziniert, wie ihre Distanz zu Ralph wächst. Die Dreieckskonstellation vermischt sich mit politischen Elementen. Die Heldin trennt sich von Ralph, Viktor aber erklärt, daß er seine kranke Frau, eine ehemalige Partisanin, nicht verlassen und auch kein „Doppelleben“ [RA 203] führen wolle. Schließlich wird Viktor in die Stalingrader Werke abkommandiert. Bei der Ausmalung dieser potenziellen Dreierbeziehung fällt auf, dass Lili Körber Klischees zu umschiffen weiß: Der unhaltbar gewordenen alten Beziehung folgt eben *keine* Romanze mit dem Sowjethelden.

5 „Arbeit“

„Ich bin anders geworden“ [RA 142], lautet ein späterer Tagebucheintrag. Die wachsende Integration in den Betrieb verleiht dem Gefühlschaos zunehmend Ordnung, wobei sich in der Tagebuchreflexion die konkrete Arbeit in eine Art Arbeitsutopie und zur Utopie eines anderen Lebens überhaupt ausweitet:

Nur im Betrieb finde ich mich wieder. Hier hat alles seinen Sinn. Arbeiten, um sich sein Essen zu verdienen? Ja, natürlich, auch. Aber die Hauptsache ist etwas anderes. Man verwirklicht den Traum seiner Kindheit, baut eine Welt auf, nicht aus Schnee oder Sand, sondern eine richtige. [RA 56]

Was auch immer im Einzelnen diese ‚richtige‘ Welt ausmacht – es ist eine Welt der Arbeit. Bekanntermaßen spielt die Darstellung der sozialistischen Produktion und der sozialistisch „befreiten“ Arbeit in den einschlägigen Reiseberichten von Kisch bis Roth, Rubiner und F.C. Weiskopf eine exponierte Rolle – auch und gerade unter dem Aspekt einer Taylorisierung und Amerikanisierung

sowie einer Technikgläubigkeit sondergleichen ausgerechnet im Kontext der sozialistischen Arbeit.²⁵ Annemarie Schwarzenbach, die 1934 zu Gast auf dem sowjetischen Schriftstellerkongress dieses Jahres war, notierte: „Für uns hat der enthusiastische Glaube an die Technik etwas Naives, weil wir ihr Desaster erlebt haben; die Russen hingegen teilen mit den Amerikanern die primitive Freude an der Maschine, am Tempo, am technischen Fortschritt.“²⁶

Bei Lili Körber lautet der erste Tagebucheintrag:

1. Juli

So sieht also eine Sowjetwerkstatt aus.

Durch das gläserne Dach kommen ganz Bündel von Licht, die Kopftücher der Arbeiterinnen glühen wie Lampione. Festbeleuchtung? Jawohl! Blanke Maschinen geben die Spiegel ab und auch die Musik. Das ist ein Brausen um die Wette – so ein mächtiges Orchester hat nicht einmal der Zar gehabt! Die Tänzer – schlanke Stähle – drehen sich mit Blitzesschnelle, stampfen sich ins Eisen hinein, daß Metallfunken nur so aufsprühen, schälen von den Blöcken und Hebeln mutwillig das braune Kleidchen herunter, ihre glitzernden Silberkörper bloßlegend ... [...].

Gegen Mittag ist es als ob der Rhythmus beschleunigt würde – so wie gute Pferde rascher laufen, wenn sie in der Nähe den Stall spüren. Aus der Montage kommt ein Mädels mit ihrem Wägelchen, holt sich die fertigen Stücke – der Wagen ist elektrisch, sie steht vorn und kutschiert mit einer Stange, sieht aus, als fahre sie Karussell. Nun ja eben, es ist ein Fest, und selbst an Konfetti fehlt es nicht – da springt es in kleinen glänzenden Stücken von den Werkbänken herunter. Ein Fest, ein richtiges Fest der Arbeit! [RA 9f.]

Vergleicht man diese Arbeitshymne mit dem bereits erwähnten, gleichzeitig erschienenen Putilow-Bericht des österreichischen Metallarbeiters Leo Weiden, so zeigt sich die besondere Literarizität bei Körbers Bemühen, die Utopie vom „Fest der Arbeit“ ästhetisch zu bewältigen. Leo Weiden verfolgt eine erkennbar andere Erzählstrategie, der es um das Informative, um das Objektive der Arbeitszusammenhänge und nicht um deren subjektive Verarbeitung, geht. Insofern braucht er auch keine ausladende Bildlichkeit, wenn er, wie er es nennt, „die Intensität der Arbeit“ benennt. Das erste Kapitel, überschrieben „Die erste Turbine“, beginnt wie folgt:

25 Vgl. ders.: „Amerika“ und „Amerikanismus“ in deutschen Rußlandberichten der Weimarer Republik. In: Wolfgang Asholt/Claude Leroy (Hgg.): *Die Blicke der Anderen. Paris–Berlin–Moskau*. Bielefeld: Aisthesis 2006 (= Reisen Texte Metropolen, Bd. 2), S. 101–120.

26 Annemarie Schwarzenbach: *Notizen zum Schriftstellerkongreß in Moskau*. In: dies.: *Auf der Schattenseite. Ausgewählte Reportagen, Feuilletons und Fotografien 1933–1942*. Hg. v. Regina Dieterle u. Roger Perret. Basel: Lenos²1995 (= *Ausgewählte Werke*, Bd. 3), S. 35–62, zit. S. 38.

Der Laufkran rollt Tag und Nacht auf seinen Schienen durch die große geräumige Halle. Keinen Augenblick stehen die Transmissionen still. Die mechanischen und die Schlosserwerkstätten kennen keine Ruhe. Das Gedröhne und Gesurre setzt in der ganzen Abteilung nicht eine Sekunde aus. [...]

Zum 1. Mai muß die erste Turbine des „Roten Putilowez“, die Maiturbine, fertig sein. Die Intensität der Arbeit wächst von Tag zu Tag, von Stunde zu Stunde. Ein beispielloser Enthusiasmus hat alle ergriffen und scheint auch in die Maschinen und Werkbänke gedrungen zu sein. Ein Arbeitsenthusiasmus, den man erlebt haben muß, denn beschreiben läßt er sich kaum.²⁷

Genau dieses aber unternimmt Lili Körber. Der letzte Tagebucheintrag beginnt mit dem Versuch, die Fülle von Erfahrungen zu synthetisieren und im Abschied zu bewahren:

Lebt wohl! Lebt wohl! Mein schönes Eisen, ihr Traktoren, du Parteikomitee mit dem kleinen Nowikow, Walja, Warja, Kolka, Subinski, du Bohrer, du Reibahle, ihr Hebel, Werkbanklärm, Ölgeruch, du Schmiede mit Nikola und Mischka, Gießerei, Montage, Färberei, Schleiferei, alte Traktor-Mechanische, Thermische, Reparatur- und Hilfsreparaturwerkstatt! Schlüssel zum Eimerlager! Metallzylinder, mit dem man die Bohrung ausprobiert und die der Meister Kegel nennt! [...] Junger froher Nachwuchs, ihr Mädels mit den roten Kopftüchern, Kultur- und Parteiarbeiter, lebt wohl! [RA 236]

Diese Reihung aus Personenanruf, Allegorie, neusachlich-technischem Fachjargon und politischen Pathosformeln verrät den Versuch, die sowjetische Erfahrung in einer expressiven Montage zusammenzuzwingen. Dass die alte Liebesbeziehung gescheitert ist und die neue nicht gelingen kann, scheint hier keiner Erwähnung wert und somit keine Rolle mehr zu spielen. Im Kontext der Selbstbilder, die Autorinnen Ende der zwanziger Jahre von sich und der Rolle der Frau entworfen haben,²⁸ markiert diese Entscheidung Selbstständigkeit und Selbstbestimmung im Geschlechterdiskurs. Im politischen Diskurs ist es eine Entscheidung für den sowjetischen Weg einer neuen Arbeit: einer Arbeit als Fest, wie es eher utopisch denn apologetisch und fast fourieristisch anmutend hieß. Effektiv endet das Buch mit einem „aus einer alten Wandzeitung“ zitierten Arbeitslied, das von einem Putilow-Arbeiter stammt:

27 Leo Weiden: Turbinen Traktoren Stoßarbeiter. Skizzen aus dem Leben der Roten Putilow-Werke, Leningrad. Anhang: Rechenschaftsbericht der Arbeiter, Ingenieure und Techniker der Leningrader Roten Putilow-Werke. Moskau-Leningrad: Verlags-genossenschaft ausländischer Arbeiter in der UdSSR 1933, S. 7. Es wäre lohnend, die Russland-Berichte österreichischer Arbeiter zu ermitteln und auszuwerten.

28 Vgl. Helga Karrenbrock: „Das Heraustreten der Frau aus dem Bild des Mannes“. Zum Selbstverständnis schreibender Frauen in den Zwanziger Jahren. In: Fähnders/Karrenbrock, Autorinnen der Weimarer Republik, S. 21–38.

Doch am morgigen Tag
 Steh ich wieder bereit
 Die Maschine zur Arbeit zu richten.
 Nur das Schaffen vermag
 Alles bittere Leid
 Von verdüsterter Stirne zu schlichten. [RA 240]

6 Höhlengleichnis

Über das Ziel, das die Protagonistin mit ihrer Tätigkeit verfolgt, räsoniert eine ihrer russischen Arbeitskolleginnen: „Damit du dir alles anschaust und drüben in deiner Heimat erzählst, wie es bei uns ist.“ [RA 129] Dies sei nicht so einfach, erwidert die Tagebuchschreiberin, und zieht zur Erklärung eine „schöne Geschichte“ von dem „Philosophen Plato“, das Höhlengleichnis, heran:

Er verglich die Menschen mit Gefangenen, die in einer Höhle gefesselt sind, mit dem Rücken zum Ausgang. Von den vorübergehenden Tieren und Menschen sehen sie nur die Schatten an der Mauer, die sie für die richtigen lebendigen Wesen halten. Da plötzlich werden dem einen die Fesseln abgenommen, er geht hinaus, ins volle Sonnenlicht, und sieht das wahre Leben. Werden die gefesselten Kollegen ihn verstehen, wenn er ihnen davon erzählt? [RA 129]

Darauf antwortet die russische Arbeiterin:

Ich begreife [...], die Gefesselten, das sind die Arbeiter in den kapitalistischen Ländern, die draußen, das sind wir. Und der Mann, der hinausgeht und dann wieder zurückkommt, ist ein ausländischer Arbeiterdelegierter. Gut hat das dein Plato erklärt. Ist er Kommunist? [RA 129]

Lili Körber hat diese Szene in ihrem Russland-Roman aus dem amerikanischen Exil, *Ein Amerikaner in Russland* von 1942, das viele Motive ihres Erstlings aufgreift, erneut erzählt, mit einer für ihre mittlerweile antikommunistische Position charakteristischen Wendung: Auch hier heißt es, dass es „die Aufgabe von unsereinem“ sei, zu erzählen, „wie die Wirklichkeit ist“, und „die anderen dazu [zu] bringen, sie auch zu sehen“. Aber auf diese Botschaft antwortet nun die im stalinisierten Russland zunehmend kritischer gewordene kommunistische Protagonistin: „Und wenn es noch andere Wahrheiten gibt, als die unsrige, [...] was dann?“²⁹

29 Lili Körber: *Ein Amerikaner in Russland*. Roman. In: Neue Volks-Zeitung (5.12.1942 bis 9.10.1943); zit. nach: Walter Fähnders: „Es geschah in Moskau“ von Arthur Holitscher. In: ders. u.a. (Hgg.): *Europa. Stadt. Reisende. Blicke auf Reisetexte 1918–1945*. Bielefeld: Aisthesis 2006 (= *Reisen Texte Metropolen*, Bd. 4), S. 85–106, zit. S. 85.

Ievgeniia Voloshchuk

Die „schöne neue Welt“ des Sowjetimperiums in Joseph Roths Reportagenreihe „Reise in Rußland“¹

Abstract: The paper investigates and expounds how Joseph Roth's travel to Russia and the experience of Soviet-Russian reality in 1925 contributed to his personal delusion of the Soviet utopia moving him henceforth "beyond the Left-Right-Front". His *Reise in Russland*, first published in the *Frankfurter Zeitung*, presents a disenchantment of most of the Bolshevik myths covered by technological pragmatism on the one hand, and propagandistic efforts on the other.

1 Russland als Magnet?

Im Sommer 1926 unternahm Joseph Roth, damals schon ein bekannter Schriftsteller und Starjournalist der Weimarer Republik, eine Reise nach Sowjetrußland, das im Deutschland der Zwischenkriegszeit nicht nur Gegenstand der öffentlichen Aufmerksamkeit, sondern auch ein maßgeblicher Einflussfaktor auf der politischen Bühne war. Während des fünfmonatigen Aufenthaltes, den er als gut bezahlter Berichterstatter der *Frankfurter Zeitung* in der Sowjetunion genossen hat, ist Roth kreuz und quer durch das Land gefahren: Neben der Metropole Moskau hat er andere bedeutsame Großstädte kennengelernt, russische Kernländer und ukrainische Gebiete besichtigt, die Krim und den Kaukasus besucht und eine Wolga-Schiffahrt unternommen, die als eine Reisetour durch russische Seelenlandschaften traditionell gepriesen wird. Somit hat sich der Schriftsteller ein Bild vom Leben und Treiben im Zentrum und in der Peripherie des bolschewistischen Staates machen können, eines Staates, der sich entgegen der antiimperialistischen Rhetorik seiner ideologischen Väter als ein neues Imperium immer deutlicher herauskristallisiert hat.² Aus diesen Erfahrungen

-
- 1 Der Beitrag wurde im Rahmen des durch die Fritz-Thyssen-Stiftung geförderten Projekts „Die Ukraine als Palimpsest: deutschsprachige Literatur und ukrainische Welt von der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis in die Gegenwart“ (Az. 10.16.2.041 SL) zur Veröffentlichung vorbereitet.
 - 2 Vgl. Wolfgang Müller-Funk: Besichtigung eines neuen Imperiums. Joseph Roths Reiseberichte über Rußland anno 1926. In: Thomas Grob, Boris Previšić, Andrea Zink

entstand Roths umfangreiche Reportagenreihe „Reise in Rußland“ (1926), die als eines der prägnantesten Porträts des jungen Sowjetrusslands anzusehen ist.³

Dieses literarisch-journalistische Projekt lag ganz im Trend der Zwischenkriegszeit, da das damalige Europa und insbesondere die Weimarer Republik eine Konjunktur der Reisen in die Sowjetunion erlebten. Angeregt durch ihre eigene Neugier, das brennende Interesse der Öffentlichkeit und nicht zuletzt durch die utopischen Energien der Epoche, strömten viele westliche Intellektuelle in das bolschewistische Land, das im Mittelpunkt heftiger politischer Diskussionen stand. Aus den schriftlichen Zeugnissen dieser Intellektuellen hat sich eine bunt schillernde Bibliothek ergeben, zu der auch die Texte von Herbert Wells, Alfons Paquet, Alfons Goldschmidt, Arthur Holitscher, René Étiemble, Franz Jung, Walter Benjamin, Egon Erwin Kisch, Franz Carl Weiskopf, Ernst Toller, Armin Theophil Wegner, Heinrich Vogeler, Hans Siemsen, Stefan Zweig, Oskar Maria Graf, André Gide, Lion Feuchtwanger, Lili Körber⁴ oder René Fülöp-Miller⁵ und vielen anderen gehören. Verlockend war das nachrevolutionäre Russland, wie man dieser Liste entnehmen kann, in erster Linie für die Linken, aber auch für bürgerliche Autoren wie Paquet und Zweig. Die Anziehungskraft des „Oktobers weltweiten Zaubers“⁶ (François Furet) bewog viele von ihnen, in der Sowjetunion nach dem kommunistischen „gelobten Land“ zu suchen und das von der bolschewistischen Revolution proklamierte Programm der Erneuerung von Mensch und Gesellschaft enthusiastisch zu begrüßen. Texte dieser Art machen sogar, glaubt man Jacques Derrida, ein spezifisches Genre – nämlich die „Reisen in die Sowjetunion“ – aus, das sich als eine Kombination von „Pilgerfahrt nach dem Heiligen Land“, Zeugenberichten und Autobiografie beschreiben lässt.⁷ Kennzeichnend dafür sind die uneingeschränkte Anerkennung kommunistischer Ideale, die Gleichsetzung der Reisen in die Sowjetunion mit der Idee

(Hgg.): *Erzählte Mobilität im östlichen Europa. (Post-)Imperiale Räume zwischen Erfahrung und Imagination*. Tübingen: Francke 2014, S. 43–58, zit. S. 43f.

- 3 Vgl. dazu: Alexander W. Belobratow: *Joseph Roth in Russland und Russland bei Joseph Roth*. In: Manfred Müller/Larissa Cybenko (Hgg.): *Reise in die Nachbarschaft. Zur Wirkungsgeschichte der deutschsprachigen Literatur aus der Bukowina und Galizien nach 1918*. Wien–Berlin–Münster: Lit 2009, S. 109–133.
- 4 S. dazu den Beitrag von Walter Fähnders.
- 5 S. dazu den Beitrag von Katja Plachov.
- 6 François Furet: *Das Ende der Illusion: der Kommunismus im 20. Jahrhundert*. München: Piper 1998, S. 151ff.
- 7 Жак Деррида: *Back from Moscow, in the USSR*. In: Жак Деррида/Михаил Рыклин: *Жак Деррида в Москве: Деконструкция путешествия* [Jacques Derrida: *Back from Moscow, in the USSR*. In: ders./Michail Ryklin: *Jacques Derrida w*

eines In-die-Zukunft-Reisens und die Auffassung des neuen Staatsaufbaus als eines Probestücks für die künftige Neugestaltung Europas. Ein solches Wahrnehmungsmuster setzt eine konsequente Ausblendung von Themen und Fragen voraus, die den Rahmen des optimistischen Narrativs über die Erreichbarkeit des kommunistischen Paradieses hätten sprengen können und als Leerstellen den Grad ideologischer (Selbst-)Verblendung beziehungsweise der (Selbst-)Zensur der Reiseberichterstatter an den Tag legen.⁸

Roths Reportagenreihe steht im krassen Kontrast zur literarischen Produktion der linken ‚Pilger‘, obwohl sich Roth vor seiner sowjetischen Reise zu den Sympathisanten der sozialistischen Ideen gezählt und diese seine politische Tendenz mit dem Pseudonym „der Rote Joseph“ unterstrichen hat. Und doch ist sein journalistisches Sowjetrußland-Projekt nicht nur durch die Ausstrahlung des roten Sterns im Osten, sondern, wie Klaus Westermann hinweist, durch die eher pragmatische Absicht angeregt worden, mithilfe dieses brisanten Themas seine eigene journalistische Karriere im Westen abzusichern. Bemerkenswerterweise hat der Schriftsteller am Vorabend dieser Reise behauptet, dass es im nachrevolutionären Russland noch vieles außer dem „roten Terror“ gebe und dass ihn zunächst das dortige „menschliche unpolitische Material“ interessiere.⁹

Demgemäß hat Roth, so Wolfgang Müller-Funk, „das zentrale Feld des Politischen, wenigstens im engeren Sinn des Wortes“¹⁰ in seinen sowjetischen Reisereportagen systematisch ausgeklammert, und diese damit als Berichte jenseits der ideologischen Links-Rechts-Front profiliert. Dabei ist freilich nicht zu übersehen, dass Roth sich in den lokalen russischen Verhältnissen vergleichsweise gut auskannte – im Gegensatz zu vielen reisenden Russland-Bewunderern, deren Blickfeld wegen des Mangels an sprachlichem, kulturellem oder mentalem Hintergrundwissen stark eingeschränkt war. Als gebürtiger Galizier, der an der Grenze zum Russischen Zarenreich aufgewachsen war, als Künstler, der den Einfluss der klassischen russischen Literatur in sich aufgenommen hatte, schließlich als Mensch, in dem Stefan Zweig die russische oder sogar die Karamasow'sche

Moskwe: Dekonstrukzija puteschestwija]. Moskau: RIK „Kultura“ 1993, S. 13–82, zit. S. 16.

- 8 Vgl. Anke Gleber: Die Erfahrung der Moderne in der Stadt. Reiseliteratur der Weimarer Republik. In: Peter R. Brenner (Hg.): Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 463–484.
- 9 Klaus Westermann: Nachwort. In: Joseph Roth: Das journalistische Werk 1924–1928. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1990 (= Werke, hg. von Klaus Westermann, Bd. 2), S. 1023–1028, zit. S. 1026.
- 10 Müller-Funk, Besichtigung, S. 49.

Seele zu erkennen glaubte,¹¹ war Roth mit russischen Realien und Phantasien relativ gut vertraut. Mehr noch: Als ehemaliger Untertan des Habsburgischen Imperiums, das mit dem Russischen Zarenreich in zum Teil scharfer Konkurrenz gestanden war und sich stets ideologisch mit ihm gerieben hatte,¹² war er daran gewöhnt, die russische Wirklichkeit kritisch zu betrachten, zwischen ihrem Schein und ihrem Sein zu unterscheiden.

Unter diesen Prämissen hat Roths literarisches UdSSR-Projekt die Konturen einer grundsätzlichen Revision des neuen Russlands durch die kritische Analyse des sozialistischen Alltags, vor allem des sozialen, kulturellen und Privatlebens des Sowjetmenschen im ersten nachrevolutionären Jahrzehnt angenommen. Gerade durch die journalistische Untersuchung dieses Bereiches, und nicht durch die unmittelbare Auseinandersetzung mit der damaligen sowjetischen politischen Landschaft, demontiert Roth sowohl die kommunistische Theorie als auch die Praxis des sozialistischen Aufbaus. Der wichtigste Punkt seiner Kritik sind nämlich die Differenzen und die sich auftuenden Klüfte zwischen der sowjetischen Realität und den Mythen der bolschewistischen Propaganda, die dem neuen Bild Russlands einen Glanz realisierbarer beziehungsweise sich schon entfaltender Utopie verleihen sollen. Dabei werden die Kontraste zwischen dem ideologischen Diskurs und dem tatsächlichen sowjetischen Alltagsleben, gesehen aus der „privaten“ Perspektive eines angeblich „neutralen“ Beobachters, dekuviert, indem dieser sein Urteil über die „schöne neue Welt“¹³ nicht mit den modernen politischen Doktrinen, sondern mit dem traditionellen europäischen humanistischen Wertesystem, das seinem politischen Liberalismus zugrunde liegt, begründet. Diese generelle Absicht prägt die Komposition des Reportagezyklus, der neben typischen Reiseberichten oder analytischen Essays auch kleine eingefügte Novellen oder spontan entstandene Skizzen beinhaltet und zu einer konsequenten Narration mit Vor- und Nachspiel, eigener Entwicklungslogik und dem ganzen Komplex von Leitmotiven, Symbolen und Metaphern stilisiert wird.

-
- 11 Stefan Zweig: Joseph Roth. In: ders.: Zeiten und Schicksale. Aufsätze und Vorträge aus den Jahren 1902–1942. Frankfurt a.M.: S. Fischer 1990, S. 325–339, zit. S. 326.
 - 12 Ausführlicher vgl. Klemens Kaps: Galizische Modernisierungsdiskurse zwischen Subalternität und Dominanz in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Alexander Kratochvil u.a. (Hgg.): Kulturgrenzen in postimperialen Räumen. Bosnien und Westukraine als transkulturelle Regionen. Bielefeld: transcript 2013, S. 33–60.
 - 13 So der Titel des bekannten dystopischen Romans von Aldous Huxley, im englischen Original *Brave New World* (1932).

2 An der Grenze „zwischen Welt und Welt“

Es ist auffallend, dass schon im Rahmentitel der Reportagenreihe das Reiseziel Roths mit dem alten, politisch anscheinend neutralen Namen „Russland“ bezeichnet wird. Während der offizielle neue Name des Staates den Anspruch auf historische Novität und – um wieder mit Derrida zu sprechen¹⁴ – einen präzedenzlosen Bruch mit der eigenen historisch-kulturellen Tradition veranschaulicht, verweist das Toponym auf die Resistenz dieser Tradition und evoziert die gewöhnliche Stereotype des patriarchalen, (im Sinne von Karl Emil Franzos, der das „Halb-Asiatische“ mit dem „Halbbarbarischen“ gerne gleichsetzte, „halb-asiatischen“)¹⁵, von Modernität kaum affizierten zaristischen Russland. Somit werden schon im Paratext die allgemeinen Parameter von Roths Russland-Vision angedeutet, die den neuesten politischen Realien, dem bolschewistischen Diskurs über den Aufbau eines neuen Staates auf den Ruinen des alten Russland und nicht zuletzt dem zukunftsorientierten Mainstream der sowjetischen Reportagen von europäischen linken Intellektuellen die Strategie des Rekurrens auf die vorrevolutionäre Vergangenheit des Landes und sein historisches Erbe entgegenstellt.

Symbolträchtig widmet Roth dem Russland von gestern die erste Skizze seines Reportagenzyklus, in dem er mit bitterer Ironie über das Schicksal der zaristischen Emigranten berichtet, die in Europa oft in die jämmerliche Rolle der lebendigen Splitter des untergegangenen Reiches schlüpfen:

Lange bevor man noch daran denken konnte, das neue Rußland aufzusuchen, kam das alte zu uns. Die Emigranten trugen den wilden Duft ihrer Heimat, der Verlassenheit, des Bluts, der Armut, des außergewöhnlichen, romanhaften Schicksals. Es paßte

-
- 14 „[S]elbst der Name ‚die UdSSR‘“, so Derrida, „ist der weltweit einmalige Staatsname, der keinen Bezug auf die Gegend oder die Nation nimmt, somit auch der einmalige Staatsname, der kein Eigenname im üblichen Sinne dieses Wortes ist [...] Beim Entstehen hat sich der Staat einen durchaus künstlichen, technischen, konzeptuellen, abstrakten, konventionellen und verfassungsbegrenzten Namen, einen allgemeinen ‚kommunistischen‘, ausgesprochen politischen Namen gegeben“ (Derrida, *Back from Moscow*, S. 15).
- 15 Eine interessante Analyse der Beziehungen zwischen Roths Kartierung von Osteuropa und dem damaligen Europa-Diskurs, für den Franzos' Werk „modellbildend war“, bietet Telse Hartmann in seiner Monografie *Kultur und Identität. Szenarien der Deplatierung im Werk Joseph Roths* (Tübingen: Francke 2006, S. 66–90). Zu den mentalen Karten Osteuropas vgl. auch Frithjof Benjamin Schenk: *Mental Maps. Die Konstruktion von geografischen Räumen seit der Aufklärung*. In: *Geschichte und Gesellschaft*, H. 3/2002, S. 493–514.

zu den europäischen Klischeevorstellungen von den Russen [...]. Europa kannte die Kosaken aus dem Variete, die russischen Bauernhochzeiten aus opernhaften Bühnenszenen, die russischen Sänger und die Balalaikas. Es erfuhr (auch nachdem Rußland zu uns gekommen war) niemals, wie sehr französische Romanciers – die konservativsten der Welt – und sentimentale Dostojewski-Leser den russischen Menschen umgelogen hatten zu einer kitschigen Gestalt aus Göttlichkeit und Bestialität, Alkohol und Philosophie, Samowarstimmung und Asiatismus [...]. Je länger die Emigration dauerte, desto näher kamen die Russen der Vorstellung, die man sich von ihnen gemacht hatte.¹⁶

Zwar hat die erste postrevolutionäre Emigrationswelle eine ganze Plejade bedeutender russischer Denker und Künstler in ihrem Sog mitgezogen, doch nivelliert Roth die Figuren der Vertriebenen der Oktoberrevolution in einem karikaturhaften kollektiven Porträt der durch Ressentiment und Nostalgie verkrüppelten Stiefkinder der großen Geschichte. Wie Gespenster des untergegangenen Zarenreiches spuken sie „mit krummen Türkensäbeln, die auf dem Flohmarkt [...] erworben waren“, in „großen Bärenmützen aus echten Katzenfellen“ [RW 591] herum. Wie lebendige Anachronismen speisen sie sich aus ihren obsessiven Erinnerungen an das ehemalige Russland, die mit dem realen Land schon lange nichts mehr zu tun haben. Wie die vom Baum abgefallenen Blätter lassen sie sich durch Europa treiben, ohne Hoffnung, in die Heimat jemals zurückzukehren, und unfähigt, in der Fremde Wurzeln zu schlagen. Indem sie, Roth zufolge, ihren Adel, ihr Russentum, ja selbst ihr tragisches Schicksal im Exil verpulvert haben, sind sie zur Selbstparodie und somit zum lebendigen Beweis für die kitschigsten westeuropäischen Russen-Stereotype geworden [RW 591].¹⁷

Das Porträt der zaristischen Emigranten, die das alte Russland verkörpern, bildet eine symbolische Präambel zur Beschreibung des neuen Russlands, in dessen Bild der Schriftsteller dieselben Elemente von Kitsch, trügerischem Glanz, gespensterhafter Existenz, gefälschter Europäizität und getarntem Asiatentum integriert. Dadurch wird in Roths Narrativ jene Kluft überbrückt, die nach dem Epochenbruch das zaristische Russland und die bolschewistische Sowjetunion zu trennen scheint. Dieser Zusammenhang wird im nächsten Artikel deutlich, in dem Roth von seinem Übertritt der sowjetischen Grenze berichtet. Hier taucht eine westliche Grenzübertrittsstelle auf: das weißrussische Dorf mit

16 Zitiert wird nach der Ausgabe: Joseph Roth: Reise in Rußland. In: ders., Das journalistische Werk 1924–1928, S. 591–699, zit. S. 591. Fortan wird die Sigle [RW] im Fließtext verwendet.

17 Zu Russland-Stereotypen vgl. Hans-Henning Schröder: „Tiefste Barbarei“, „höchste Civilisation“. Stereotypen im deutschen Russlandbild. In: Osteuropa, Nr. 10/2010, S. 83–100.

dem exemplarischen Namen Njegoreloje (wörtlich: „ungebrannt“), das weniger durch die Roth'sche, vielmehr durch eine historische Sinnbildlichkeit den Brandgeruch der Katastrophen, Revolutionen und Kriege erahnen lässt.

Die Grenzstelle in Njegoreloje fokussiert sich im Bild des düsteren braunen, mit Holz verkleideten Saals, der den europäischen Ankömmling aufgrund der unbehaglichen Ordnung, der Eintönigkeit der Uniformen und der heuchlerischen Bürokratie verblüfft. Auf Schritt und Tritt spürt der Gast eine Bedrohung, die ihm Vernichtung oder wenigstens Demütigung verspricht. Ihm wird der Pass und damit die Identität ab- beziehungsweise weggenommen, sodass er Gefahr läuft, im Chaos der Grenze mit jemand anderem verwechselt zu werden. Er wird von den gegen jede Kontrolle immunen Diplomaten abgesondert und fühlt sich dadurch zu einem Menschen zweiter Klasse, womöglich nur zum Begleiter seines eigenen Koffers heruntergestuft. Er sieht, wie die grobe Hand eines Beamten Spielsachen und Damenkleider aus dem inspizierten Gepäck herausfischt und schaudert vor deren Devaluation unter dem Blick eines den Luxus verachtenden Prüfers, aber auch vor der Gebrechlichkeit jeglichen Privatlebens angesichts der Staatsgewalt. Grauerregend wirken auf ihn sogar die eckigen Buchstaben in den Plakataufschriften, die geschliffenen Beilen ähneln.

Das bedeutet etwas mehr als eine banale Grenzneurose, die in der Zeit der Weltkriege und Revolutionen zu einer Alltagserfahrung geworden ist. Hier geht es vor allem um einen traumatischen Eintritt in die andere Welt, die zwar noch hinter dem Schleier der nasskalten russischen Nacht verborgen bleibt, doch in jedem Detail gegenwärtig ist. Diese Welt ist dem Europäer völlig fremd und in mancherlei Hinsicht ihm gegenüber sogar feindselig. Zugleich steht sie dem Roth'schen Bild des Russischen Zarenreichs nahe, dessen Wesensmerkmale zivilisatorische und kulturelle Rückständigkeit, verwerflicher Byzantinismus, despotische Macht sowie die unifizierten und jedweder Rechte beraubten Völkermassen sind. In diesem „nicht-europäischen“ und „halb-asiatischen“ Staat sieht Roth das Gegenstück zum „echt europäischen“ Habsburgerreich, das er später als Ideal eines liberalen, toleranten, humanen Imperiums rühmen und zum Vorbild für ein zukünftiges Europa erheben wird.¹⁸ Dass die Sowjetunion, allen

18 Vgl. u.a. Joseph Roth: Lemberg in Düsseldorf. In: ders.: Das journalistische Werk 1915–1923. Hg. v. Klaus Westermann. Bd. 1. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1989, S. 1084–1086; ders.: Munkacs, die brave Stadt. In: ders.: Das journalistische Werk 1929–1939. Hg. v. Klaus Westermann. Bd. 3. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1991, S. 869–870; ders.: Huldigung an den Geist Österreichs. In: ebd., S. 792–795; ders.: Totenmesse. In: ebd., S. 795–798; ders.: Vae Victis. In: ebd., S. 802; ders.: Heute früh kam ein Brief. In: ders.: Romane und Erzählungen 1916–1929. Hg. v. Fritz

Deklarationen zum Trotz, in diesem Sinne als Nachfolger des russischen Zarenreiches wirkte, war für Roth ein Zeichen für ihre „nicht-europäische“ historische Weiterentwicklung, die von diesem Gesichtspunkt aus gesehen den neuen Staat bloß zur Modifikation des untergegangenen Imperiums machte. Darum erlebt der Roth'sche Erzähler seine Einreise in die Sowjetunion als eine Überschreitung der Grenze „zwischen Welt und Welt“ [RW 595]. Daneben kommen in dieser Szene jene Merkmale zum Vorschein, an denen die neueren bolschewistischen Mutationen des Codes und des Genoms des alten Imperiums erkennbar werden. Als eine unheimliche Metapher der Erlebnisse an der sowjetischen Grenze lässt sich das Bild der bei der Visitation herausgezogenen Stehaufmännchen interpretieren, deren Gesichter zugleich „grinsen, lachen und weinen“ [RW 595].

3 Wohin geht das neue Russland?

Indem Roth über seine Reise durch die Sowjetunion eingehend berichtet, kartiert er das Land als ein alt-neues Imperium, das zwar in seinen regionalen Unterschieden als ein heterogenes Staatsgebilde erscheint, in seinem Geist jedoch einheitlich ist. Diese Einheitlichkeit impliziert allerdings eine bizarre Kombination von Rudimenten des patriarchalen Zarenreiches und Keimen der bolschewistischen Moderne. Die unterschiedlichen Gesichter dieses Imperiums kommen in verschiedenen Regionen zum Vorschein. So tritt im europäischen Westen des Landes, wie es die Erfahrung mit der Grenze in Niegoreloje bezeugt, das bolschewistisch-bürokratische Gesicht des Staates in den Vordergrund, das sich durch eine Mischung aus zum Dogmatismus degenerierter revolutionärer Energie und der von der klassischen russischen Literatur angeprangerten Vorschriftenbesessenheit des zaristischen Russlands auszeichnet. In der sowjetischen Hauptstadt werden dann Züge eines aggressiven militaristischen Imperiums sichtbar, wovon Roths detaillierte Schilderung der berühmten Militärparade am Roten Platz deutlich Zeugnis ablegt („Der neunte Feiertag der Revolution“). Dieser Platz, voll von paradiierenden Massen, wirkt hier als offizielle Fassade der sowjetischen Hauptstadt. Es fällt sofort auf, dass als Hauptgebäude des Roten Platzes das Lenin-Mausoleum hingestellt wird, das der Autor als eine Symbiose von Denkmal und Rednertribüne darstellt. Mit dieser symbolischen Charakteristik bringt Roth die nachrevolutionären Transformationen der sowjetischen Gesellschaft auf den Punkt, vor allem die Erstarrung des revolutionären Eifers, der in Rhetorisierung der Revolution und blinde Verehrung der Revolutionsführer

mündet. Außerdem veranschaulicht das Lenin-Mausoleum in Roths Darstellung eine Neigung des Sowjetstaates zum ideologischen Drill, dessen zentrales Element das Zusammenwachsen der Kulte von toten und lebenden Götzen der Revolution ist. In ihrer Zusammenführung bilden das Hauptdatum (der Feiertag der Revolution) als der Gründungstag des neuen Staates, die Militärparade als „wichtigster“ Festanlass, die Hauptstadt und deren zentrale Repräsentationsräume, der „Hauptplatz“ und die „Haupttribüne“, einen „sakralen Kern“ des Sowjetimperiums. Dabei erhebt der Schriftsteller die Parade, die er als „das stärkste militärische Schauspiel der Gegenwart“ kennzeichnet, zu einem plakativen sowjetischen Eigenbild,¹⁹ dessen Quintessenz die perfekte Bewegungsmechanik der restlos entindividualisierten Masse ist:

Das ist die einzige Parade, die nichts Überflüssiges hat, keinen glänzenden Knopf, keinen Theaterblitz, keine eitle Geste. Sie hat nur einen einzigen Traditionsfehler: Die Soldaten rufen – zum zweiten Mal – „Hurra“, wenn sie am Kommandeur vorbeigehen. Stehende Massen sollen, marschierende dürfen nicht den Mund öffnen [...] Breite Reihen marschieren, lebendige Wände. [...] Obwohl sie immer dasselbe bleibt, ist sie spannend. Man blickt jeder Abteilung entgegen wie einem neuen Dramen-Akt — und weiß doch schon, was man sehen wird: grau-gelb, grau-gelb, grau-gelb, Mäntel, Gewehre, Mützen. Bis die letzten Abteilungen eine unerwartete Abwechslung bringen: nämlich Gesichter. Es sind Elitetruppen: Eisenbahner, Sappeure, Techniker, Sicherheitstruppen. Die Mützen werden bunt, die Gesichter individuell[.] [RW 627f.]

Während sich die Militärparade auf dem Roten Platz als Muster der neuen, im Wesentlichen vortotalitären sowjetischen Gesellschaft lesen lässt, bieten Roths Reportagen über die Wolga-Schiffahrt, die als eine Reise in die Vergangenheit geschildert wird, ein völlig anderes Russland-Bild. Das Wolgagebiet mit seinen patriarchalen Lebensweisen, seiner unverdorbenen Natur und zivilisatorischen Rückständigkeit kommt Roths Erzähler wie eine getreue Kopie der alten russischen Provinz vor, die weder von der Oktoberrevolution noch vom technischen Fortschritt erfasst wurde. Als eine Reinkarnation der althergebrachten Sünden des zaristischen Russlands tauchen hier die Lastträger auf, deren Vorgänger der russische Maler Il'ja Repin mit seinem Gemälde *Die Wolgatreidler* (russ. *Burlaki*) noch in den 1870er Jahren zum weltweit bekannten tragischen Symbol des Zarenreiches erhoben hatte.²⁰ Wie in den Zeiten „der Zaren und Kapitalisten“

-
- 19 Zur Ästhetik der Parade auf dem Roten Platz vgl. Karl Schlögel: Festplatz und Richtstätte: Der Rote Platz. In: ders.: Terror und Traum. München: Carl Hanser 2008, S. 280–286.
- 20 Auf seinem Bild *Die Wolgatreidler* (*Burlaki*) (1872–1873), eines der Meisterwerke der russischen realistischen Malerei, zeigt Repin elf Männer, die unter größter Anstrengung ihrer Kräfte und in tiefer Verzweiflung einen Lastkahn an der Wolga ziehen. Die

heben die sowjetischen Burlaki untragbare Lasten, trinken Wodka und singen ihre ewig traurigen Lieder, und in ihren Städten herrscht weiterhin eine Atmosphäre jahrhundertelangen Stillstands. Die unerschütterliche Rückständigkeit, der das exotische Lokalkolorit ein „nicht-europäisches“ Gepräge gibt, verblüfft den Fremden mit zahlreichen alltäglichen Seltsamkeiten, die der Autor sarkastisch als die besten touristischen Attraktionen dieser Gegend bezeichnet.

Als einen Ort, der dem Reisenden eine besonders breite Palette von solchen „Wundern“ bietet, rühmt Roth die Stadt Astrachan. In deren Beschreibung spitzt Roth krasse Anachronismen zu, die den ideologischen Diskurs über den sich rapid modernisierenden bolschewistischen Staat subvertieren. Eines der markantesten Beispiele dafür ist die Darstellung einer Droschkenfahrt – eine kleine Szene, in der solche Anachronismen durch sorgfältig gewählte Assoziationen und Details zu den prägnanten „barbarischen“ Elementen umgedeutet werden:

Die Droschkensitze sind schmal, ohne Rückenlehne, lebensgefährlich, ohne Dach, die Pferde tragen lange weiße Ku-Klux-Klan-Gewänder gegen den Staub – als gingen sie zum Turniere. Die Kutscher verstehen sehr wenig Russisch und hassen das Pflaster. Sie fahren durch die sandigen Straßen, weil ja das Pferd bekleidet ist. Der Fahrgast, der in einem dunklen Anzug abfährt, kommt in einem silbernen an. Wer einen weißen angezogen hatte, trägt am Ziel einen taubengrauen. Die für Astrachan ausgerüstet sind, tragen wie die Pferde lange Staubmäntel mit Kapuzen. In der spärlich beleuchteten Nacht sieht man, wie Gespenster von gespenstischen Pferden gefahren werden[.] [RW 610]

Eine Anspielung auf das „unzivilisierte“, „halbbarbarische“ Russland ist wohl auch die satirische Beschreibung der „Insektenwelt“ von Astrachan, die die impliziten, für Roths Prosa charakteristischen Parallelen zwischen Fliegen und vorrevolutionären russischen Verhältnissen²¹ miteinbezieht:

Die Fliegen, nicht die Fische, machen achtundneunzig Prozent der Astrachaner Fauna aus [...] In dicken schwarzen Schwärmen lagern sie auf Speisen, Zucker, Fensterscheiben, Porzellantellern, Überresten, auf Sträuchern und Bäumen, auf Kotlachen

harte monotone Arbeit veranschaulicht die unmenschliche Ausbeutung der sozialen Unterschichten im russischen Zarenreich und spricht ein vernichtendes Urteil über dessen Gesellschaftsordnung aus.

21 Zu diesen Parallelen vgl. Ольга Козонкова: Образ Росії в оповідній творчості Йозефа Рота [Olga Kosonkova: Das Bild Russlands im erzählerischen Werk von Joseph Roth]. In: Факт як експеримент. Механізми фікціоналізації дійсності у творах Йозефа Рота / за ред. Тимофія Гаврилів [Тymofiy Havryliv (Hg.): Fakt als Experiment. Die Mechanismen der Wirklichkeitsfiktionalisierung im Werk von Joseph Roth]. Lwiw: WNTL-Klasyka 2007 (= Студії австрійської літератури [Studien zur österreichischen Literatur], Bd. 3), S. 218–244.

und Misthaufen und selbst auf kahlen Tischtüchern, auf denen ein menschliches Auge nichts Nahrhaftes sehen kann [...] Auf den weißen Hemdblusen, die hier die meisten Männer tragen, sitzen Tausende Fliegen, sicher und versonnen, sie fliegen nicht auf, wenn sich ihr Wirt bewegt, sie sitzen zwei Stunden auf seinen Schultern, sie haben keine Nerven, die Fliegen von Astrachan, sie haben die Ruhe großer Säugetiere, etwa der Katzen, und ihrer Feinde aus der Insektenwelt, der Spinnen... Es wundert mich und ich bedauere es, daß diese intelligenten und humanen Tiere nicht in großen Scharen nach Astrachan kommen, wo sie nützliche Mitglieder der menschlichen Gesellschaft werden könnten. Zwar leben acht Kreuzspinnen in meinem Zimmer, stille, kluge Tiere, freundliche Genossen durchwachter Nächte [...] aber wie gering ist der Lohn! Tausend Fliegen summen im Zimmer, ich wünsche mir zwanzigtausend giftige Spinnen her, eine Armee von Spinnen! Bleibe ich in Astrachan, ich würde sie züchten und ihnen mehr Sorgfalt zuwenden als dem Kaviar.[.] [RW 611]

Die Aufzählung der „Wunder“ von Astrachan gipfelt in einer lakonischen Lobrede auf die Bettler, an denen diese Stadt besonders reich sein soll. Der ironischen Bemerkung des Autors zufolge sind diese Gespenster des untergegangenen zaristischen Russland, in deren Namen die Revolution durchgesetzt wurde, das erstaunlichste Wunder von Astrachan, da sie ein Leben lang von nur einer Kopeke leben können [RW 612].

Als die einzige Region, in der nach der Oktoberrevolution eine sichtbare Erneuerung stattgefunden hat, zeigt sich bei Roth der Kaukasus. Unter den wichtigsten positiven Ergebnissen der Revolution in diesem Teil des Sowjetimperiums werden – allerdings nicht ohne Vorbehalte – die Lösung der nationalen Autonomiefrage kaukasischer Völker und die rasche Modernisierung der Petroleumgebiete genannt. Gleichzeitig weist Roth auf die Schattenseite des beeindruckenden industriellen Fortschritts hin. In den futuristischen Landschaften mit Bohrtürmen und Arbeitersiedlungen erblickt er eine ferne Ähnlichkeit zum Bild des vom Goldrausch besessenen Amerika mit seinem Drang nach technischer Innovation, seinem nachgerade epidemischen Städtebau, seiner Sucht nach Abenteuern und Sensationen. Dies interpretiert Roth als Symptom einer paradoxen Annäherung des sowjetischen an das amerikanische Zivilisationsmodell, das die bolschewistische Propaganda, bei allem Interesse an wissenschaftlichen und technischen Errungenschaften in den USA, dem Projekt des sozialistischen Staates entschieden entgegengesetzt hat.²² Roth nimmt in den heftig geführten Amerika(nismus)-Debatten eine ausgesprochen kritische Position ein. Im Unterschied zu jenen Intellektuellen, die die technische Modernisierung in

22 Vgl. Simon Huber: Orientierungsfahrten. Sowjetunion- und USA-Berichte der Weimarer Republik als Reflexionsmedium im Modernediskurs. Bielefeld: Aisthesis 2014.

US-Amerika enthusiastisch begrüßt und als Vorbild menschlichen Fortschritts gepriesen haben, hat er im amerikanischen Modell eine Mischung aus Technizismus, Pragmatismus und primitivem Optimismus gesehen. Auf Roths politischer Karte der Zwischenkriegszeit bildet Amerika einen Gegenpol zu Europa, das von ihm als der einzige Bewahrer des humanistischen Geistes wahrgenommen wird.²³

„Russland geht nach Amerika“ lautet, wie auch der Titel einer der Reportagen, Roths politische Diagnose, die auf den antieuropäischen Weg beziehungsweise Irrweg hindeutet, der den Sowjetstaat von jenen Zielen abbringen werde, die seine glühenden Ideologen proklamiert haben:

[M]an verachtet „Amerika“, das heißt den seelenlosen großen Kapitalismus, das Land, in dem Gold Gott ist. Aber man bewundert „Amerika“, das heißt den Fortschritt, das elektrische Bügeleisen, die Hygiene und die Wasserleitung. Man will die vollkommene Produktionstechnik. Aber die unmittelbare Folge dieser Bestrebungen ist eine *unbewusste* Anpassung an das geistige Amerika. Und das ist die geistige Leere. Die großen Kulturleistungen Europas, das klassische Altertum, die römische Kirche, die Renaissance und der Humanismus, ein großer Teil der Aufklärung und die ganze christliche Romantik – sie alle sind bürgerlich. Die alten Kulturleistungen Rußlands: der Mystizismus, die religiöse Kunst, die Poesie, die Slawophilie, die Romantik des Bauerntums, die gesellschaftliche Kultur des Hofes, Turgenjew und Dostojewski: sie alle sind selbstverständlich reaktionär. Woher also geistige Grundlagen für eine neue Welt nehmen? Was bleibt übrig? – Amerika! Die frische, ahnungslose, gymnastisch-hygienische rationale Geistigkeit Amerikas – ohne die Hypokrisie der protestantischen Sektiererei: aber dafür mit der Scheuklappenfrömmigkeit des strengen Kommunismus[.] [RW 631f.; Hervorhebung im Original]

Alle Gesichter des Sowjetimperiums setzen sich zu einem kuriosen Bild eines amerikanisierten Riesenbaus zusammen, der zwischen den Ruinen des zaristischen Russlands hochwächst. Über dieser Baustelle wacht ein millionenarmiger seelenloser bürokratischer Apparat, der die Tradition der Alleinherrscherdespotie zwar hinter sich, die Perspektive der totalitären Macht dagegen vor sich hat. Die ganze Bevölkerung, die von ihren „Führern“ für den Aufbau des neuen Staates mobilisiert wird, ist auf dem Baugerüst anzutreffen: „Jeder Greis, jedes

23 Vgl. Reiner Frey: *Kein Weg ins Freie: Joseph Roths Amerikabild*. Frankfurt a.M.: Peter Lang 1982; Kosonkova, *Das Bild Russlands im erzählerischen Werk von Joseph Roth*, S. 238–240; Alexander Ritter: *Über das „Gleichgewicht zwischen der Tischplatte und ihrer künstlichen Verlängerung“*. Zur kulturkritischen Antithese „Amerika“ und der Lebensbalance in Joseph Roths *Hiob*. In: Johann Georg Lughofer/Mira Miladinović Zalaznik (Hgg.): *Joseph Roth: europäisch-jüdischer Schriftsteller und österreichischer Universalist*. Berlin–Boston: De Gruyter 2011, S. 87–101.

Kind ist beteiligt und verantwortlich [...] alle Menschen klettern auf Gerüsten, stehen auf Leitern, steigen auf Treppen, reparieren, bauen ab, schütten zu. Noch steht niemand frei und souverän auf der Erde“ [RW 624]. Trotz ihrer ironischen Färbung trifft die Roth'sche Metapher der Baustelle ein zentrales sowjetisches Ideologem, das sich durch die ganze Geschichte des Landes zieht: von Lenins These über „den Bau des Kommunismus in einem Einzelland“ über das letzte Allunion-Projekt, die als „Bau des Jahrhunderts“ gepriesene Baikal-Amur-Magistrale (BAM), bis hin zu Michail Gorbačëvs Perestroika, also hin zur „Umgestaltung“, die das nachfolgende Ende des Staates ausgelöst hat.

4 Hinter der Maske der Utopie

Das seltsame Gemisch aus kulturellem Verfall, technisch-pragmatischer Modernität und kommunistischem Drill, das Roth zum Kern des nachrevolutionären Sowjetrußlands erklärt, findet er überall, das heißt im öffentlichen wie im privaten Leben der Sowjetmenschen, wieder. Dadurch unterminiert er die sowjetische Propaganda, die alle Fehlschläge und Entstellungen des sozialistischen Aufbaus in einem rosigen Licht erscheinen ließ und sich dabei durch präzedenzlose Verlogenheit²⁴ hervorgetan hat. Der desillusionierende Umgang mit der sowjetischen Realität wird zu seiner wichtigsten Darstellungsstrategie. Aus diesem Blickwinkel analysiert Roth die Politik der kommunistischen Partei in den Bereichen Religion, Bildung, Kunst, Presse, öffentliche Meinung und Geschlechterverhältnisse. Dabei entlarvt er nicht nur die Schattenseiten der nachrevolutionären Umwandlungen, die die bolschewistische Ideologie als große Errungenschaften der Sowjetmacht verherrlicht hat, sondern auch jene Methoden und Mittel, derer sich diese Ideologie bedient hat. So mokiert sich der Schriftsteller über die brutale atheistische Propaganda, die gegen die religiöse Lehre mit groben, antiquierten „Beweisen“ ins Feld ziehe, etwa mit Verweis darauf, dass

Donner und Blitz [...] Erscheinungen der Elektrizität [sind]; die Welt [...] billionenmal älter [ist], als die Bibel glaubt; die Welt [...] nicht in sechs Tagen, der Mensch nicht aus Staub erschaffen worden [ist]: Er kommt vom Affenmenschen her. Besonders über diese Entdeckung herrscht in Rußland eine unwahrscheinlich naive Freude. Die Menschen sind stolz darauf, mit dem Pithekanthropus verwandt zu sein, als hätten sie eine

24 Dieses Urteil des von der bolschewistischen Revolution enttäuschten Europäers Pierre Pascal führt François Furet neben ähnlichen Beispielen an in: Furet, *Das Ende der Illusion*, S. 178.

Erbschaft von ihm zu erwarten und als hätten wir dieses Erbe nicht schon längst aufgezehrt[.] [RW 639]

Eine ähnliche Rhetorik wird auch in den atheistischen Broschüren verwendet, die unter dem Deckmantel der Aufklärung eher primitivste Propaganda betreiben:

In einer Broschüre „Antireligiöse Propaganda im Dorf“ von E. Feodorow, die für Dorf-Agitatoren bestimmt ist, stehen folgende Definitionen: „Das Peter- und Paulsfest gehört zu jenen Feiertagen, *die den Zweck haben, die Ausbeutung der arbeitenden Massen durch die Kapitalisten zu rechtfertigen* und jeden Versuch, einen Aufstand zu erheben, durch eine Berufung auf die göttliche Autorität zu unterdrücken.“ Oder: „Alle unsere Seelenerscheinungen – Ärger, Freude, Angst, die Fähigkeit, zu denken und zu rasonieren – sind Folgen der Arbeit des Zentralhirns und der Nerven“. Der zwanzigste Juni alten Stils, der Tag des Elias, der nach dem Glauben der Bauern über Donner und Blitz zu verfügen hat, wird im neuen Rußland auch offiziell gefeiert, und zwar als „Elektrifikationstag“. Und manchmal protestiert eine Broschüre gegen das Läuten der Kirchenglocken, weil es denerviere und weil in – Zürich das Glockenläuten verboten ist. Ich weiß nicht, ob es stimmt – aber: Zürich! Zürich! Welch ein Muster für Revolutionäre! ... [RW 639; Hervorhebung im Original]

Die Konsequenzen der Täuschungen und Vortäuschungen, die die sowjetische Propaganda dem Bewusstsein der Massen aufoktroiyert hat, beobachtet Roth an verschiedenen Lebenspraktiken. Er attackiert etwa die sowjetische Presse, die durch den harten Zensurdruck und den vorgetäuschten direkten Kontakt mit dem Lesepublikum desinformierend wirke; ferner die politische Landschaft, in der sich trotz proklamierter demokratischer Prinzipien die Zwangsherrschaft der kommunistischen Partei etabliere; die Mann-Frau-Beziehungen, die durch die Einbuße der „spießigen“ Romantik und „dekadenten“ Erotik zur pragmatischen Begattung geworden seien; die Frauenemanzipation, die die sowjetische Frau auf einige wenige soziale Funktionen reduziere,²⁵ oder das Erziehungssystem, das im

25 „Sie [die russische Frau] lebt in einer Atmosphäre der politischen Sachlichkeit, der öffentlichen Tätigkeit, der allgemeinen Notwendigkeit, der sozialen Ethik, der kollektiven Pflicht“, so Roth in seiner Reportage „Die russische Frau von heute ...“: „Sie ist kein erotischer Mensch mehr, sie ist ein sozialer Mensch – wie alle Menschen in Rußland. Die repräsentativen Typen der heutigen Frauen sind: die Politikerin, die Büroarbeiterin, die soziale Funktionärin, die Fabrikarbeiterin, die geistig produktive Arbeiterin, also Schriftstellerin und Künstlerin [...] Die ‚Frau bei der Arbeit‘ ist ein Lösungswort, eine Propaganda, ein moralisches Gebot und eine materielle Notwendigkeit [...] Ich wünsche ihr, sie verlöre über der großen Ehre, ein ‚sozialer Faktor‘ zu sein, nicht das Vergnügen, eine Frau zu sein“ [RW 648–650].

Endeffekt bloß Objekte für ideologische Manipulationen produziere. Hinter der roten Hochglanzfassade des Sowjetstaates sieht er das Grau und das Grauen der entprivatisierten Existenz, die der Ideologie des Aufbaus der „schönen neuen Welt“ restlos unterworfen ist. Sogar im trivialen Alltagsleben stößt Roths Erzähler auf tendenziell Kurioses: Einmal ist es ein Ziegenbock, der den Eingang zum modernen Hotel blockiert, dann die Serviette, gefertigt aus Einschlagpapier, ein anderes Mal die europaweit besten Busse, die auf dem weltweit schlechtesten Pflaster dahinrollen.

Konsequenterweise entwickelt sich in der Reportagenreihe das Motiv des Illusorischen, Phantomhaften oder Scheinbaren. Wie Gespenster aus der Vergangenheit erscheinen neben den zaristischen Emigranten die im nachrevolutionären Russland übrig gebliebenen Vertreter der vorrevolutionären Welt: die ehemaligen Bourgeois, die altmodischen liberalen Intellektuellen und nicht zuletzt die alten Bolschewisten oder „Helden der Revolution“. Gespenstisch wirken aber auch die Repräsentanten der neuen Welt: Männer ohne individuelle Freiheit, Frauen ohne erotischen Reiz, Kinder ohne Phantasie. Diese Bilder sind für Roth die großen und kleinen Beweise für das vollständige Scheitern der bolschewistischen Revolutionsidee, die seines Erachtens die Kluft zwischen Russland und Westeuropa nur noch vertieft hat. Die versprochene „schöne neue Welt“ hat sie nicht zu etablieren vermocht, ist stattdessen zum platten sowjetischen Biedermeier, etwa in Form von Tintenfässern mit Lenin-Porträts oder von mit Lassalle-Porträts geschmückten Kaviarbüchsen, verkommen. Den infolge dieser Revolution gegründeten Staat tut Roth als Land der gescheiterten Hoffnungen ab, das unter dem falschen Glanz das wahre Elend und hinter der Maske des Ideenfanatismus seine historische Niederlage verberge. Im Tagebuch, das Roth während der sowjetischen Reise geführt hat, formuliert er sein schonungsloses Urteil über das bolschewistische Experiment wie folgt:

Ich habe mich endgültig vom Osten losgesagt. Wir haben nichts von ihm zu erwarten, als eine Blutauffrischung, eine Muskelerneuerung, eine Lyrik vielleicht und eine Bereicherung der Traumwelt – keineswegs Gedanken, Tag, geistige Kraft und Helligkeit. Das Licht kommt vielleicht vom Osten, aber Tag ist nur im Westen. Zwischen der französischen und der russischen Revolution ist ein Unterschied wie zwischen Voltaire und Bucharin, zwischen Katholizismus und Byzantinismus, zwischen Paris und Moskau[.]
[RW 1019]

Offensichtlich entwirft Roth aus seiner kulturskeptischen Perspektive ein teils tendenziöses, teils karikaturhaftes Russland-Bild, in dem Erfolge der frühen UdSSR in den Bereichen Wirtschaft, Sozialleben, Wissenschaft oder Kunst keinerlei Niederschlag finden.

Nicht außer Acht zu lassen sind aber die Gründe für dieses vernichtende Urteil über das neue ‚Proletarierreich‘. Entscheidend war hier wohl, dass Roth in Sowjetrußland nach keinem Heiligen Gral von persönlicher oder gesellschaftlicher Bedeutung suchte. Deswegen wollte und konnte er dem neuen Rußland aus einer allgemeinmenschlichen, humanistischen Perspektive ins Gesicht blicken, ohne hierzu ein die Wirklichkeit verzerrendes Okular zu benötigen. Eine solche Perspektive erhob ihn nicht nur über die politisch-ideologischen Scharmützel seiner Zeit, sondern auch über seine eigenen linken Sympathien. Seiner Revision des neuen Rußlands lag das Paradigma der Entlarvung zugrunde, das sowohl die persönliche Enttäuschung über das bolschewistische Projekt als auch eine generelle Entzauberung der sowjetischen Wirklichkeit und Ideologie umfasste. Diese Revision wurde im Lichte von Eurozentrismus, europäischem Individualismus und europäischem Humanismus durchgeführt. Kein Wunder also, dass Roth seiner „Reise in Rußland“ einen Roman (*Flucht ohne Ende*, 1927) hat folgen lassen, dessen Hauptfigur ein Europäer ist, der sich im postrevolutionären Rußland verliert und nach gescheiterten Versuchen, sich der sowjetischen Lebensweise anzupassen, am Ende nach Europa flüchtet.²⁶

Die Reportagenreihe Joseph Roths wird mit einer kurzen Geschichte über die Bahnreise des Erzählers in Gesellschaft einer zwar verlockenden, doch äußerst unerquicklichen Dame abgeschlossen. Diese Novelle, die in keinem direkten Bezug zum übrigen Textkorpus zu stehen scheint, zieht einen Schlussstrich unter Roths Reisebericht über die Sowjetunion. Denn die Figur dieser Dame, die bei dem Erzähler zuerst falsche Erwartungen weckt, um ihm dann mit ihren Manieren Ärger zu bereiten, lässt sich als ein allegorisches Bild für Sowjetrußland auslegen, das in den Köpfen westeuropäischer Intellektuellen mit großen Erwartungen und – nicht selten – bitteren Enttäuschungen eng verknüpft gewesen ist. Entscheidend ist hier vor allem die finale Stimmungslage des Erzählers, nämlich seine heimliche Freude darüber, dass diese auf den ersten Blick anziehende, doch in Wirklichkeit ziemlich lästige Dame ihre Aufmerksamkeit endlich auf ein anderes Objekt gerichtet und den Erzähler in Ruhe gelassen hat [RW 696].

26 Zu Korrespondenzen zwischen Roths Prosawerken und den journalistischen Texten mit russischem Fokus vgl. Matjaž Birk: „Der Heroismus der Intellektuellen – Der liquidierte Heroismus“. Fremd- und Selbstbilder in Joseph Roths und Stefan Zweigs Reisefeuilletons. In: Lughofer/Miladinović Zalaznik, Joseph Roth, S. 101–119.

Katja Plachov

Geist und Gesicht des Bolschewismus – Deutungsmuster und Rezeptionslinien in René Fülöp-Millers Reisereportage von 1926

Abstract: Based on two travels through Russia, René Fülöp-Miller's *Geist und Gesicht des Bolschewismus* (1926) constitutes one of the landmarks in literary and cultural surveying of post-revolutionary Russia. Contrary to expectations, Fülöp-Miller is less interested in political and economic developments, than rather in what he calls a "spiritual moment" of contemporary Russia investigated in phenomena such as experimental theatre (Mejerchold), Tatlin's machine art or concepts of the collective human and the mass.

„Der Bolschewismus ist bisher fast stets nur als ein politisches Problem angesehen worden; ihn dieser verfälschenden und flachen Beurteilung zu entreißen, ist der Zweck dieses Buches.“¹ Mit diesem einleitenden Satz zu seinem monumentalen, 500 Seiten Text und 500 Abbildungen umfassenden Werk *Geist und Gesicht des Bolschewismus* formuliert René Fülöp-Miller (1891–1963) nahezu ein Jahrzehnt nach der Machtübernahme durch die Bolschewiki den ehrgeizigen Anspruch, seiner Leserschaft eine neue Perspektive auf die Geschehnisse in der Sowjetunion eröffnen zu können. Die „Darstellung und Kritik des kulturellen Lebens in Sowjet-Rußland“, wie der Untertitel präzisiert, ist 1926 im Wiener Amalthea-Verlag in einer Erstauflage von fünftausend Exemplaren erschienen und zeitgenössisch breit rezipiert worden. Darauf weisen die verlagseigene Werbung, zahlreiche Besprechungen, eine zweite Auflage bereits im Jahr 1928² sowie

-
- 1 René Fülöp-Miller: *Geist und Gesicht des Bolschewismus. Darstellung und Kritik des kulturellen Lebens in Sowjet-Rußland*. Wien: Amalthea 1926, S. I. Zitate daraus werden nachfolgend mit der Sigle [GG] samt Seitenzahl belegt.
 - 2 „Das erste authentische, objektiv-kritische Buch über das heutige Rußland [...] war 14 Tage nach dem Erscheinen im ersten Tausend vergriffen. Der Band [...] erschien eben im Amalthea-Verlag [...] in zweiter Auflage.“ (N.N.: *Neue Bücher und Zeitschriften*. In: (Linzer) *Tagespost* (24.6.1926), S. 13.) Die Zahl der ersten Auflage leitet sich ab aus der Angabe der Auflage von 1928, in der eine Stückzahl von „5.–9. Tausend“ angegeben ist (vgl. René Fülöp-Miller: *Geist und Gesicht des Bolschewismus. Darstellung und Kritik des kulturellen Lebens in Sowjet-Russland*. Wien: Amalthea ²1928).

Übersetzungen, etwa ins Englische, Portugiesische und Italienische, hin.³ In den USA ist das Werk zuletzt 1965, also drei Jahre nach der Kubakrise, in Westberlin dann im Jahre 1978 – in stark gekürzter Fassung unter dem Titel *Fantasie und Alltag in Sowjet-Rußland. Ein Augenzeugenbericht* – erneut herausgegeben worden.⁴

Die Tatsache, dass Fülöp-Millers Werk im Europa der Zwischenkriegszeit stark rezipiert worden ist und dass seine Deutungslinien auch in Zeiten des Kalten Krieges noch gültig schienen, zieht einige Fragen nach sich: Welche Einschätzungen und Erklärungen zur aktuellen Lage in der Sowjetunion werden in dem Text vermittelt? Auf welche Themen hat sich Fülöp-Miller konzentriert und welche rhetorischen Strategien angewendet, um diese für sein Lesepublikum schlüssig aufzubereiten? Für die Untersuchung ist zudem Fülöp-Miller in seiner Rolle als Akteur zwischen dem deutschsprachigen Westeuropa und Russland und den damit verbundenen pragmatischen Faktoren zu betrachten. Welche Kontakte stehen ihm bei der Recherche zur Verfügung? Warum hat er sich ausgerechnet dieser Thematik angenommen? Die seit dem kommunistischen Umsturz und nach Ende des Ersten Weltkriegs nahezu unüberschaubar gewordene Zahl an Russland-Publikationen im deutschsprachigen Raum hatte ihren

3 René Fülöp-Miller: *Mind and face of bolshevism: An examination of cultural life in Soviet Russia*. Translated from the German by F.S. Flint and D.F. Tait. London-New York: G.P. Putnam's Sons Ltd. 1927; ders.: *The mind and face of bolshevism*. New York: Alfred A. Knopf 1928; ders.: *The Mind and Face of Bolshevism. An Examination of Cultural Life in Soviet Russia. With a new epilogue „Changes in Soviet life and culture during the last decades“ and a new bibliography*. New York: Harper & Row 1965 [diese letzte Auflage des Werks erschien zwei Jahre nach dem Tod Fülöp-Millers]; ders.: *Il volto del bolscevismo*. Milano: Bompiani 1930; ders.: *Espirito e fisionomia do Bolchevismo: descrição e critica da vida cultural da Russia Sovietica*. Pôrto Alegre: Ed. da Livraria do Globo 1935.

4 In seinem Vorwort benennt Siepmann die Bedeutung von *Geist und Gesicht* wie folgt: „Spannend und wertvoll ist Fülöp-Millers Veröffentlichung durch die akribische Schilderung des sowjetrussischen Alltags, durch Beschreibungen, die vor allem von detailbezogener Sachlichkeit und oft fast kindlichem Staunen geprägt sind. Ganz anders die politisch-philosophische Begleitmusik, mit der der Autor seinen Bericht auf den ersten und letzten Seiten verziert. Hier [...] hört man die Eltern und Lehrer tönen, hier tritt uns der Anti-Kommunismus noch in seinem alten gedrechselten, vor-springer'schen Kostüm entgegen.“ (Eckhard Siepmann (Hg.): René Fülöp-Miller: *Fantasie und Alltag in Sowjet-Russland. Ein Augenzeugenbericht*. Berlin (West): Elefant-Press 1978, S. 6.)

vorläufigen Höhepunkt bereits im Jahre 1924, dem Todesjahr Lenins, gefunden.⁵ Fülöp-Miller stand folglich vor der Herausforderung, dem deutschsprachigen Europa – vorrangiges Absatzgebiet seines Werks – ein im Verhältnis zu den bestehenden Russlandberichten innovatives Deutungsangebot zu machen, da er mit der Veröffentlichung von *Geist und Gesicht* nicht zuletzt auch finanzielle Interessen verfolgte.

Nachfolgend soll die unleugbare Durchschlagkraft von Fülöp-Millers Opus Magnum zudem in Zusammenschau mit der Theorie der „Entgegenkommenden Strömung“ des russischen Literaturtheoretikers Aleksandr Veselovskij (1838–1906) perspektiviert werden. Veselovskij stellte bereits Mitte des 19. Jahrhunderts fest: „Der Einfluss eines fremden Elements ist immer durch seine innere Affinität zu der Ebene bedingt, [auf] die es [wirkt]“.⁶ Fülöp-Miller ist mit seinen Schilderungen über Facetten der sowjetischen Ideologie, von sowjetischen Kunst- und Kultur Tendenzen eindeutig auf eine solche „Affinität“ gestoßen, das heißt auf ein Informationsbedürfnis in der Ersten Republik und in der Weimarer Republik.⁷ Die in Anlehnung an die Überlegungen Veselovskijs erstmals in den 1980er Jahren von den Germanisten Michel Espagne und Michael Werner formulierte Kulturtransfertheorie⁸ geht noch einen Schritt weiter, indem sie nach

-
- 5 Vgl. Gerd Koenen: Blick nach Osten. Eine Gesamt-Bibliographie der deutschsprachigen Literatur über Rußland und den Bolschewismus 1917–1924. In: ders. u.a. (Hgg.): Deutschland und die Russische Revolution 1917–1924. München: Fink 1998 (= West-östliche Spiegelungen, Reihe A: Russen und Rußland aus deutscher Sicht, Bd. 5), S. 827–934.
- 6 Sergej P. Taškenov: Aleksandr Nikolaevič Veselovskij. Diskursbegründer der Historischen Poetik. In: Dirk Kemper u.a. (Hgg.): Die russische Schule der historischen Poetik. München: Fink 2013, S. 43–58, zit. S. 52. Das Originalzitat lautet: „Влияние чуждого элемента всегда обуславливается его внутренним согласием с уровнем той среды, на которую ему приходится действовать“, s. *Žurnal ministerstva narodnogo prosvješćenija. Čast' CXX, Dekabr. 1863, Abt. II. S. 557–558* (zit. bei: S. I. Suchich: *Istoričeskaja poetika A.N. Veselovskogo. Iz lekcij po istorii ruskogo literaturovedenija. Nižnij Novgorod: KiTizdat 2001, zit. S. 40*).
- 7 Vgl. hierzu auch den Beitrag Jürgen Dolls in diesem Band, der ausführlich auf die große Bedeutung von *Geist und Gesicht* als Textvorlage für die praktischen Theaterkonzeptionen sozialdemokratischer Gruppen im Wien der Zwischenkriegszeit eingeht.
- 8 Vgl. Michel Espagne/Michael Werner: Deutsch-französischer Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert. Zu einem neuen interdisziplinären Forschungsprogramm des C.N.R.S. In: *Francia, H. 13/1985, S. 502–510*; Matthias Middell: Kulturtransfer, Transfers culturels. In: *Docupedia-Zeitgeschichte. Begriffe, Methoden und Debatten der zeithistorischen Forschung, 28.01.2016*. Online unter: https://docupedia.de/zg/Kulturtransfer#artikel_inhalt_zitation (letzter Zugriff: 22.11.2016).

den pragmatischen Gründen und Bedingungen der Selektion, Distribution und Rezeption eines fremdkulturellen Elements – sei dies ein gedankliches Konzept, ein technisches Objekt oder aber ein Text – in der aufnehmenden Kultur fragt. Grundannahme ist hierbei, dass für die Übertragung „fremder“ Elemente Akteure und Vermittler eine zentrale Rolle spielen, da sie, neben dem Faktor der Kontingenz, deren Aneignung und die damit einhergehende Bedeutungstransformation in der aufnehmenden Kultur maßgeblich mitlenken sowie den dortigen Diskurs mitgestalten.⁹ Vor diesem theoretischen Hintergrund werden im Folgenden, nach einem Aufriss zum Entstehungskontext von *Geist und Gesicht*, exemplarisch die Einleitung, das erste Kapitel sowie die Sektion über bolschewistische Kunst, Kultur und Literatur und zuletzt die zeitgenössische Resonanz auf Fülöp-Millers Reisereportage analysiert.

1 Entstehungskontext

Für das Verständnis des Hintergrunds, vor dem Fülöp-Miller den deutschsprachigen Lesern Informationen und Interpretationen zur Sowjetunion liefert, sind die konkreten Entstehungsbedingungen der Reisereportage von zentraler Bedeutung: Was waren die Umstände und Absichten, die Fülöp-Millers Reisen in die Sowjetunion bestimmten und welche Auswirkungen auf die Gestaltung von *Geist und Gesicht* hatten sie?

Fülöp-Miller, als Sohn einer Apothekerfamilie 1891 in Caransebeș im heutigen Rumänien geboren, reiste von seinem langjährigen Wohnsitz Wien aus zwei Mal in die Sowjetunion: 1922 und 1924.¹⁰ Offenbar verfügte er während seiner rund zweijährigen Aufenthalte in der kurz zuvor gegründeten Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken (UdSSR) über schlechte bis keine Russischkenntnisse, sodass er bei der Beschaffung von Text- und Bildmaterial vor Ort wahrscheinlich auf die Hilfe von Übersetzern angewiesen war.¹¹ Historisch fielen seine Reisen in die Phase des beginnenden Ausländertourismus sowie in eine von den Auswirkungen des Bürgerkriegs und der anschließenden Hungersnot geprägten

-
- 9 Vgl. Thomas Keller: Kulturtransferforschung. Grenzgänge zwischen den Kulturen. In: Stephan Moebius u.a. (Hgg.): Kultur. Theorien der Gegenwart. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2011, S. 106–119, zit. S. 109f.
- 10 Vgl. hierzu einer der wenigen ausführlicheren Beiträge zu Fülöp-Miller: Franz-Joseph Wehage: René Fülöp-Miller. In: John M. Spalek (Hg.): Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933. Bd. 2.1. Bern: Francke 1989, S. 202–216, zit. S. 204.
- 11 Darauf weist unter anderen ein Brief des Amalthea-Verlagsleiters hin: Heinrich Studer an Fülöp-Miller (12.12.1929), Amalthea-Verlagsarchiv [ohne Signatur].

Sowjetunion, in der gleichzeitig die 1921 initiierte Neue Ökonomische Politik zu einer Stabilisierung des Landes führen sollte.¹² In Folge der Hungersnot waren es vor allem Hilfsorganisationen, die durch die Versorgung der betroffenen Gebiete erste Kontakte zwischen der UdSSR und dem Ausland herstellten und damit die späteren institutionellen Strukturen der Gesellschaft für die kulturelle Verbindung der UdSSR mit dem Ausland (*Vsesojusnoe obščestvo kul'turnoj svjazi s zagranicej*, kurz: VOKS) vorbereiteten.¹³ 1925, im Jahr deren Gründung, hatte Fülöp-Miller die Sowjetunion jedoch bereits zweifach bereist, weshalb anzunehmen ist, dass er sich noch ohne fest ausgebildete Überwachungsstrukturen vor Ort verhältnismäßig frei bewegen hatte können. Laut Gerd Koenen konnte die Gruppe früher Reisender grundsätzlich sogar in Kontakt zu Mitgliedern der sowjetischen Führung treten: „Einmal in Moskau, bewegte man sich erstaunlich leicht und ungezwungen im inneren Zirkel dieser jungen Macht, die noch ganz improvisiert und unzeremoniell wirkte und viele Züge eines etwas bohémehaften Feldlagers trug.“¹⁴ Es ist nicht belegt, ob oder mit welchen Persönlichkeiten der politischen Führung Fülöp-Miller tatsächlich Kontakt gehabt hat, auch wenn solche Kontakte durch originäre Aussagen von Lenin und Trockij in *Geist und Gesicht* zum Teil suggeriert werden.¹⁵ Mit mehreren zentralen Kulturakteuren jedoch stand er vor Ort nachweislich in Austausch, wovon unter anderem eine Korrespondenz mit dem in Westeuropa bereits populären Theaterregisseur Vsevolod Mejerchol'd zeugt.¹⁶

-
- 12 Vgl. Matthias Heeke: *Reisen zu den Sowjets. Der ausländische Tourismus in Russland 1921–1941*. Münster: Lit Verlag 2003, bs. S. 15–17; Dietmar Neutatz: *Träume und Alpträume. Eine Geschichte Russlands im 20. Jahrhundert*. München: Beck 2013, S. 170–193.
 - 13 Vgl. Julia Köstenberger: *Österreichisch-sowjetische Kulturkontakte im Überblick*. In: Verena Moritz u.a. (Hgg.): *Gegenwelten. Aspekte der österreichisch-sowjetischen Beziehungen 1918–1938*. St. Pölten: Residenz 2013, S. 231–249, hier S. 232; Matthias Heeke: *Reisen nach Moskau: Organisierte Trampelpfade der Fremdwahrnehmung?* In: Walter Fähnders u.a. (Hgg.): *Berlin, Paris, Moskau. Reiseliteratur und die Metropolen*. Bielefeld: Aisthesis 2005 (= *Reisen Texte Metropolen*, Bd. 1), S. 169–190, hier S. 170f.
 - 14 Gerd Koenen: „Indien im Nebel“. Die ersten Reisenden ins „neue Rußland“. Neun Modelle projektiver Wahrnehmung. In: ders. (Hg.): *Deutschland und die Russische Revolution*. München: Wilhelm Fink 1998, S. 557–615, zit. S. 558.
 - 15 Etwa durch Aussagen wie: „Hörte man Lenin sprechen, so vernahm man Worte, [...] die [...] vielleicht sogar banal gewesen wären, hätte nicht eben er sie angewendet.“ [GG 37]
 - 16 Fülöp-Miller traf Vsevolod Mejerchol'd offenbar mehrmals in Moskau und blieb auch nach seiner Rückkehr nach Wien mit ihm in Kontakt, u.a. um eine Theatertournee

Drei Jahre nach der Ersterscheinung des Werks und ein Jahr nach der zweiten Auflage¹⁷ äußerte sich Fülöp-Miller in einem Interview mit der konservativen Wiener Tageszeitung *Reichspost* über die von ihm beabsichtigte Ausrichtung seiner Studie und die Motive seiner Reise wie folgt:

[I]ch [habe] aus eigenem Antrieb das Land bereist, die Provinzen besichtigt. Mein Augenmerk war dabei nicht sosehr auf die politische oder volkswirtschaftliche Seite des neuen Systems gerichtet. Ich suchte vielmehr das seelische Moment, das geistige Antlitz des Bolschewismus. Diese meine Erfahrungen habe ich dann nach bestem Gewissen in dem genannten Buche niedergelegt.¹⁸

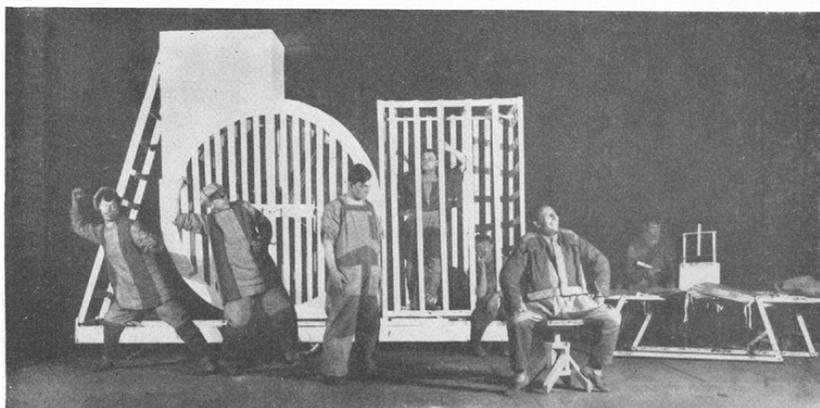
Möglicherweise hat Fülöp-Miller die Reise aus eigenem Antrieb, das heißt aus einem persönlichen Interesse heraus bestritten, nicht aber auf Grundlage eigener Mittel, da zahlreiche Reiseabrechnungen in seinem Nachlass eine Fremdfinanzierung seines Unternehmens belegen.¹⁹ Da er während seiner beiden Aufenthalte journalistisch tätig ist und aus Moskau und Leningrad Beiträge für österreichische Tageszeitungen verfasst, ist *Geist und Gesicht* sicher auch als Ergebnis von Textproduktionen für diese Presseorgane mit einem spezifischen Zielpublikum zu betrachten. Im Jahr 1924 erscheinen beispielsweise in der *Neuen Freien Presse* zahlreiche Texte mit explizit markiertem Urheberrecht, die thematisch den späteren Unterkapiteln von *Geist und Gesicht* in Teilen entsprechen und Fotografien enthalten, mit denen Fülöp-Miller etwa die Entwicklungen der russischen Bühnenkunst illustriert.²⁰ Es liegt nahe, diese journalistischen Arbeiten als Grundlage für *Geist und Gesicht* zu betrachten.

für den Regisseur und sein Ensemble durch Europa zu organisieren. Einige deutschsprachige Briefe darüber befinden sich im Nachlass des Theaterregisseurs in Moskau (vgl. z.B. René Fülöp-Miller an Mejerchol'd (28.7.1924), Rossijskij archiv literatury i isskustva (RGALI), Fond 963, opis' 1, delo 84).

- 17 Die Angaben des Amalthea-Verlags „1.–4. Tausend 1926“ und „5.–9. Tausend 1928“ sind vor dem Inhaltsverzeichnis der zweiten Auflage zu finden (vgl. Fülöp-Miller, *Geist und Gesicht* [2. Auflage]).
- 18 Rochus Kohlbach: „Ich glaube an die Gnade ...“. Gespräch mit René Fülöp-Miller. In: *Reichspost* (25.12.1929), S. 9.
- 19 Material Abteilung für Handschriften und Alte Drucke, Bayerischen Staatsbibliothek, Signatur: Ana 373, Schachtel 11. Weitere Hintergründe der Reise Fülöp-Millers in die Sowjetunion werden im Rahmen des laufenden Dissertationsprojekts erforscht.
- 20 Vgl. u.a. René Fülöp-Miller: Russische Kunst und russische Künstler. In: *Neue Freie Presse* (5.4.1924), S. 1f.; ders.: Originalaufnahmen aus Sowjet-Russland. In: Illustrierte Wochenendbeilage der *Neuen Freien Presse* (5.4.1924), S. 23: Bei erstgenanntem Beitrag steht „Copyright 1923 by René Fülöp-Miller, Nachdruck verboten“, bei letztgenanntem fotografischen Beitrag „Spezialkorrespondent der *Neuen Freien Presse*,

Für die Veröffentlichung des groß angelegten Werks, das umfangreiche Bildmaterial eingeschlossen, sind schließlich die editorischen Möglichkeiten eines Verlagshauses wie Amalthea von entscheidender Bedeutung gewesen: Der Wiener Amalthea-Verlag produzierte vornehmlich für ein „Elitepublikum“²¹ und, so das *Jahrbuch der Wiener Gesellschaft* von 1929,

nimmt weit über das deutsche Sprachgebiet hinaus durch seine vorbildlich ausgestatteten und inhaltlich wertvollen Werken aus den Gebieten der Kunst, Literatur, Lebensgeschichte, Politik und Philosophie eine führende Stellung ein. Weltberühmt sind seine prachtvollen, großen Lichtdruckausgaben und seine Standardwerke.²²



Die „konstruktivistische“ Bühne im Mayerhold-Theater
Szene aus „Tarelkins Tod“. An Stelle der alten Dekorationen — „rationelle“
Konstruktionen aus Holz

Abb. 1: Die „konstruktivistische“ Bühne im Mayerhold-Theater. In: GG, S. 172, Tafel 94.

Copyright by René Fülöp-Miller, Wien“. Das hier abgebildete Foto wurde nach seiner Veröffentlichung in der genannten Ausgabe der *Neuen Freien Presse* nochmals in *Geist und Gesicht* verwendet. Für eine systematische Bibliographie von Fülöp-Millers Beiträgen in der Tageszeitung in den Jahrgängen 1923 und 1924 siehe: <http://litkult1920er.aau.at/?q=dokumentation> (letzter Zugriff: 22.11.2016).

- 21 Vgl. Murray G. Hall: *Österreichische Verlagsgeschichte 1918–1938*. Bd. 2: Belletristische Verlage der Ersten Republik. Wien: Böhlau 1985, S. 22.
- 22 Eintrag „Studer, Dr. Heinrich“, in: Franz Planer (Hg.): *Das Jahrbuch der Wiener Gesellschaft*. Biographische Beiträge zur Wiener Zeitgeschichte. Wien: Planer 1929, S. 383.

Zweifelsohne war *Geist und Gesicht* aufwendig gestaltet: Hochglanzfotografien und teilweise mehrfarbige Illustrationen machten das Werk zu einem teuren Produkt.²³ Das Absatzgebiet des Verlags beschränkte sich dabei freilich nicht auf den österreichischen Markt, sondern berücksichtigte auch das deutsche Lesepublikum. Verlagsgründer Heinrich Studer konnte sich daher trotz seiner politisch konservativen Haltung²⁴ nicht der konjunkturellen Nachfrage zum Thema Sowjetunion verschließen: „Das Werk fügte sich damals gut in mein Verlagsprogramm, das sich besonders in künstlerischer Hinsicht gegen die nivellierenden und die Menschen in ihrer Persönlichkeit entkleidenden Tendenzen der Kunst- und Staatspolitik Moskaus richtete.“²⁵ Die Aussage des Verlagsdirektors verdeutlicht die diskursive Verortung des Werks, die sich, wie noch zu zeigen ist, auch rhetorisch niederschlägt.

2 Deutungsmuster und Argumentationsstrategien

Im Folgenden ist zu untersuchen, welche thematischen Aspekte Fülöp-Miller selektiert, wie er diese aufbereitet und gestaltet hat. Sein Werk ist 1926 – nahezu ein Jahrzehnt nach der Oktoberrevolution – in einer Landschaft bestehender Deutungsmuster erschienen: In Deutschland und in Österreich wird die Sowjetunion zum einen als revolutionäre politische Gefahr, zum anderen als „Land der Zukunft“, das Europa spirituell erneuern könne, wahrgenommen.²⁶ Wie Fülöp-Miller sein Werk zu diesen Diskursen positioniert, wird nachfolgend anhand der Einleitung zu *Geist und Gesicht*, des ersten Kapitels mit dem Titel „Der kollektive Mensch“, sowie anhand einer der insgesamt drei Groß-„Abteilungen“ in den Blick genommen. Nicht geleistet werden kann im Rahmen dieses Beitrags eine Tiefenanalyse von Fülöp-Millers Kompendium aufgrund dessen Umfänglichkeit, die anhand des hier abschließend wiedergegebenen Inhaltsverzeichnisses auch deutlich wird.

23 Der Preis des Werks lag bei dreißig Reichsmark (vgl. Heinrich Studer an Fülöp-Miller (12.12.1929), Amalthea-Verlagsarchiv).

24 Vgl. Hall, Verlagsgeschichte, S. 13–15.

25 Heinrich Studer an Fülöp-Miller (12.12.1929), Amalthea-Verlagsarchiv.

26 Vgl. Iver B. Neumann: Russland positionieren: Nördlich oder östlich der Mitte? In: Karl Kaser (Hg.): Europa und die Grenzen im Kopf. Klagenfurt: Wieser 2003, S. 35–64, zit. S. 45f.

2.1 Einleitung

Mit dem bereits eingangs zitierten Satz, demzufolge Fülöp-Miller den Bolschewismus nicht nur als „politisches Problem“ betrachtet wissen will, beginnt die kurze, zweieinhalbseitige Einleitung. Inhaltlich wie formal, etwa durch den nachstehenden Namen des Verfassers sowie die Angabe „Wien, im April 1926“, gleicht sie eher einem Vorwort. Fülöp-Miller betont hier die Brisanz seines Betrachtungsgegenstands: Die gegenwärtigen Geschehnisse in Russland seien „zu schicksalhaft und bedeutsam“, als dass deren Bewertung „einer Kaste von Politikern“ überlassen werden dürfte, die ihr Urteil von taktischen Erwägungen abhängig machten. Fülöp-Miller vermittelt dem Leser hier, ihm mit seiner Publikation ein von Ideologien und Interessen befreites und zu den vorherrschenden Elitendiskursen alternatives – und somit implizit wahrheitsgetreueres – Deutungsangebot zu machen. „Das Problem des Bolschewismus wächst über den engen Horizont politischer Sympathien oder Antipathien hinaus; seine Bejahung oder Verneinung ist gleichzeitig jene der europäischen Kultur überhaupt“ [GG I]. Über sein Verhältnis zum Bolschewismus bestimmt Europa also, so der Umkehrschluss zu dieser Aussage, die kulturelle Grundlage seiner zukünftigen Existenz. Die beiden ‚Welten‘ Russland und Europa werden damit in enger Wechselwirkung gezeichnet.

Nur die „sinnliche Nachgestaltung von Erlebtem“, wie Fülöp-Miller im Anschluss daran seine Betrachtungsmethode erläutert, könne zu einem „anschauliche[n] und wahre[n]“ [GG II] Bild der sowjetischen Verhältnisse verhelfen. Objektivität ist laut Fülöp-Miller eine Unabdingbarkeit bei der damit in Aussicht gestellten Wahrheitsfindung:

Unter Objektivität wird hier die Wahrhaftigkeit schon in der Art des Schauens verstanden, die Unbefangenheit des persönlichen Eindrucks [...]: was wirklich groß ist, wird auch dort als groß anerkannt [...], das Hohle und Unzulänglich-Anmaßende aber spöttisch belächelt, auch wenn es sich noch so pathetisch gebärdet[.] [GG II]

Paradigmatisch für das Vorwort ist der wiederholt formulierte Anspruch auf Authentizität und Objektivität: Nur jene Äußerungen von „Anhängern und Feinden des Bolschewismus“, die „der Kontrolle durch den Augenschein [Fülöp-Millers] standgehalten“ haben, seien berücksichtigt worden [GG II].

Dass Fülöp-Miller seine Leserschaft einleitend der Wahrhaftigkeit seiner Aussagen versichert, korrespondiert mit den Beglaubigungsstrategien in anderen zeitgenössischen Russlandreiseberichten, die Bernhard Furler analysiert hat: Indem sie als faktografisch inszenierte Texte ein der ideologisch aufgeladenen Presseberichterstattung entgegengesetztes Deutungsangebot bereitstellen, befriedigen sie das „allgemeine [...] Bedürfnis nach [...] gesicherter Information“

seitens der Leserinnen und Leser.²⁷ Die Einleitung zu *Geist und Gesicht* offenbart somit zum einen das Selbstverständnis Fülöp-Millers als Verfasser und spiegelt zum anderen die Erwartungshaltungen des Lesepublikums wider, die für Autoren von Texten mit Bezug zur Sowjetunion wohl zu berücksichtigen waren; „schließlich ist auch der Konkurrenzdruck innerhalb der Reportageliteratur nicht zu unterschätzen, beanspruchte doch jeder der vielen Russlandreisenden, die Wahrheit gesehen und beschrieben zu haben.“²⁸

Im Gegensatz zu anderen Russlandreiseberichten, etwa zu Alfons Paquets *Im kommunistischen Rußland* (1919) oder Arthur Holitschers *Drei Monate in Sowjet-Rußland* (1921), wählt Fülöp-Miller weder in der Einleitung noch im Haupttext die Ich-Perspektive für seine Darstellungen und verzichtet auf direkte Adressierungen seiner Leser. Durch die Vermeidung eines „autoptischen“ Erzählprinzips, bei dem die Verfasser formelhaft ihre Augenzeugenschaft beteuern („Ich habe es gesehen und erlebt“) und damit die Leser in den Stand zweiter Augenzeugen erheben,²⁹ grenzt sich Fülöp-Miller formal von vielen zeitgenössischen Reiseberichterstatern ab. Der Text scheint eher einen wissenschaftlich-komplexen Stil imitieren zu wollen und enthält gleichzeitig auch viele Redundanzen sowie stark wertende Passagen.

Fülöp-Miller nutzt die einleitenden Bemerkungen zudem, um auf die Fotografie als konstitutivem Bestandteil der Publikation hinzuweisen, die mit „unbeirrbar[e] Verlässlichkeit [...] als dokumentarische Unterlage für das Gesagte“ diene.³⁰ Viele Momente, die fotografisch festgehalten worden seien, kehren nie mehr wieder und seien daher als „kostbare historische Dokumente“ zu betrachten.³¹ Fülöp-Miller verleiht den Abbildungen damit eine dokumentarische sowie den Wahrheitsgehalt des Gesagten legitimierende Funktion und reklamiert dadurch für sein Werk eine nachhaltige historische Qualität. In der bereits erwähnten Studie über deutschsprachige Reportagen zu Sowjetrußland hat Bernhard Furler bereits den „Glaube[n] an die alles überzeugende Beweiskraft des Bildes“³² an den auch Fülöp-Miller in seiner Einleitung appelliert, in

27 Bernhard Furler: *Augen-Schein. Deutschsprachige Reportagen über Sowjetrußland 1917–1939*. Frankfurt a.M.: Athenäum 1987, S. 18.

28 Ebd., S. 33 und 36. Hier wird Bezug genommen auf die Vorworte in: Alfons Paquets *Im kommunistischen Russland* (1919) und Arthur Holitschers *Drei Monate in Sowjet-Russland* (1921).

29 Vgl. ebd., S. 30.

30 Fülöp-Miller, *Geist und Gesicht*, S. II.

31 Ebd.

32 Furler, *Augen-Schein*, S. 63.

Rede gestellt. Aufgrund der damaligen Bildeuphorie – Furler verweist hier auf die Rolle der neuen Massenillustrierten in den 1920ern – sei die Authentizität von Abbildungen kaum angezweifelt worden,³³ obgleich John Heartfield mit seinen Fotomontagen in der *Arbeiter-Illustrierten-Zeitung* sehr wohl das Manipulationspotential von Abbildungen aufzeigt hat, und sich auch Siegfried Kracauer, Bertolt Brecht und Walter Benjamin kritisch mit der wahrnehmungssteuernden Wirkung der „photographische[n] Konstruktion[en]“ auseinandergesetzt haben.³⁴

2.2 Erstes Kapitel: Der kollektive Mensch

Eine alte Volkslegende, die lange vor der Revolution schon unter den russischen Bauern verbreitet gewesen, kündigt das Herannahen einer Zeit, da das „Tier ohne Namen“ die Herrschaft über Rußland antreten werde, jenes Tier, das darum namenlos sei, weil es aus unzählbaren Vielen bestehen werde. Nun ist es da, [...] und hat sein Reich aufgerichtet: die unpersönliche Masse ist der Herr über Rußland, sie ist die wichtigste neue Erscheinung, welche der Bolschewismus vorgebracht hat[.] [GG 1]

Die zu Beginn des Kapitels bemühte Metaphorik einer tierähnlichen Masse, die im heutigen Russland herrsche, verdichtet sich im Verbund mit dem Rekurs auf eine nicht näher ausgeführte Volkslegende zu einem bedrohlichen Szenarium: Ein neuer Menschentypus ist durch die Abschaffung seiner inneren Seele entstanden [vgl. GG 2ff., 14]. Mit Blick auf die äußere Erscheinung dieses „Massewesens“ entwirft Fülöp-Miller eine surreal anmutende, endzeitliche Prognose für Sowjetrußland: Der Einzelne werde durch den Kollektivkörper, der einem Urtier gleiche [vgl. GG 3], vereinnahmt und damit ausgelöscht. „Unwillkürlich muß man sich fragen, ob dieser ‚Massemensch‘ wohl auch einmal über das organisierte Gehen und Brüllen, über das Losschlagen hinaus, ein höheres Wesen zu werden verspreche, ob er wirklich dazu bestimmt sei, neue Werte in die Geschichte zu tragen.“ [GG 4]

33 In Bezug auf die Fotografie der Zwischenkriegszeit hebt Furler die Rolle der Massenillustrierten hervor, wo Abbildungen bis Ende der 1920er Jahre durch ihren „[p]rägenden Einfluß auf die Gestaltung moderner Illustrierten“ durch das Abbildungsprinzip „des Schocks und der Sensation“ Millionenauflagen verzeichneten (vgl. ebd., S. 57).

34 Ebd., S. 58.

Zur Untermauerung seiner Anschauung verweist Fülöp-Miller auf den Sozialpsychologen Gustave Le Bon, dessen *Psychologie der Massen* (frz. *Psychologie des foules*) von 1895 europaweit enorme Popularität erlangt hatte und auch in der Zwischenkriegszeit noch breit rezipiert wurde:

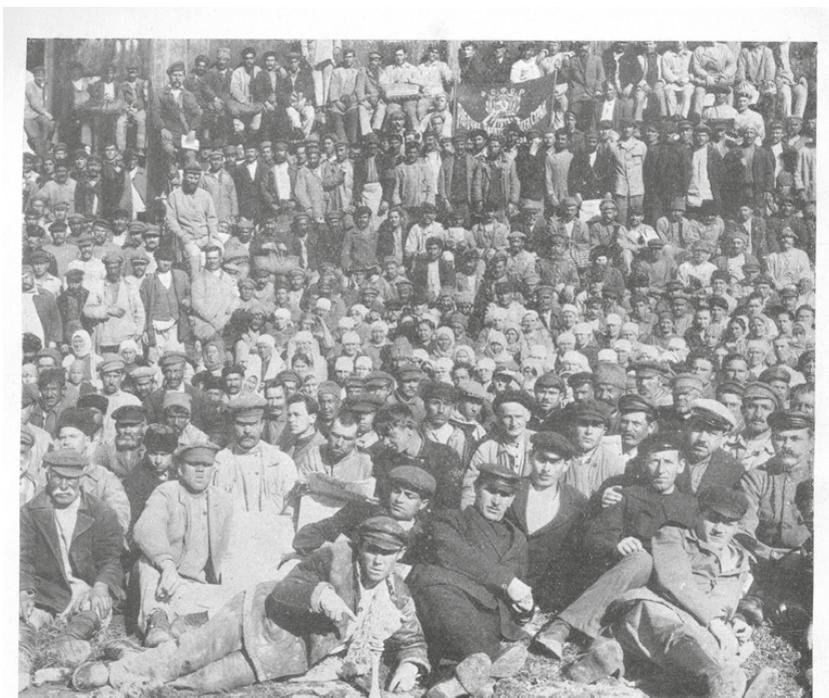
In der Weimarer Republik bilden Le Bons Ideen einen Steinbruch, aus dem Kulturkonservative wie Oswald Spengler, Karl Jaspers, aber auch Literaten wie Hugo von Hofmannsthal und Stefan George ihre Argumente herausschlagen. Was die durchaus unterschiedlichen Denker und Dichter verbindet, ist ihr Fortschrittspessimismus.³⁵

Dass der Mensch durch die Zugehörigkeit zu einer Masse auf der Stufenleiter der Zivilisation herabsteige, da seine bewusste Persönlichkeit verschwinde und das Unbewusste vorherrsche [vgl. GG 6], zitiert Fülöp-Miller als Le Bons zentralen Gedanken. Als zweiten Kronzeugen für seine Ausführungen führt er Sigmund Freud ins Treffen: Freuds Studie über *Massenpsychologie und Ich-Analyse* (1921) findet Erwähnung, als Fülöp-Miller „[g]anz im Gegensatz zu diesen Ansichten westeuropäischer Forscher“ die Dichter des Bolschewismus, etwa Dem'jan Bednyj, positioniert, die „in apokalyptischer Begeisterung das kommende Reich des Massemenschen“ feiern [GG 6].

Fülöp-Miller präsentiert die Geschehnisse in Sowjetrußland somit durch das transformierende Prisma der massenpsychologischen Konzeption Le Bons und aktiviert durch diese Bezugnahme die Deutungen des nach wie vor populären Autors. Die Vorstellung, die er daran anschließend über den Zustand der Kunst und Kultur in Sowjetrußland entwickelt, fällt dementsprechend aus: Alles in Rußland geschehe um der Masse willen, und Kunst, Literatur, Musik und Philosophie dienen vor allem dazu, sie zu lobpreisen [vgl. GG 5]. Diese Vorstellung von Sowjetrußland wird auch visuell transportiert: Im ersten Kapitel von *Geist und Gesicht* dominieren Fotografien von Demonstrationen und anderen Menschenansammlungen, gezeigt aus der Vogelperspektive oder in der Totale. Teilweise wirken die Abbildungen collagenhaft verzerrt, etwa wenn über die Fläche eines ganzen Fotos nahezu gleichgroße Personen angeordnet sind und die natürliche Tiefendimension fehlt.³⁶

35 Falko Schneider: Filmpalast, Varieté, Dichterkreis. Massenkultur und literarische Elite in der Weimarer Republik. In: Rolf Grimminger (Hg.): *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*. Reinbek b.H.: Rowohlt 1995, S. 453–478, zit. S. 456.

36 S. die Bildtafeln 4, 5, 7, 8, 10 sowie die Einträge unter „Masse“ im *Schlagwort-Register der Illustrationen* in: [GG 474].



Die Masse lagert sich

Abb. 2: Die Masse lagert sich. In: GG, S. 7, Tafel 5.

Fülöp-Miller bescheinigt der Sowjetunion im einführenden Kapitel eine pervertierte, das heißt falsche Rezeption und Anwendung von ursprünglich westeuropäischen Prinzipien des Marxismus. Die kulturhistorische Bedeutung des Bolschewismus für das russische Geistesleben sei bereits im zaristischen Russland in „falschen Ideenverbindung“ entwickelt worden und werde nunmehr in Form des „Vulgär-Marxismus“ ad absurdum geführt.³⁷ Im gegenwärtigen Russland sei die westliche Grundidee, derzufolge der Sozialismus als ein stetig wirkendes ökonomisches Gesetz begriffen werde, mit „naiv-magischen Formeln“ vermengt worden.³⁸ Die hier von Fülöp-Miller aktivierte Auffassung, Russland

37 Vgl. ebd., S. 20f.

38 Vgl. ebd., S. 22.

bringe keine selbstständige Philosophie hervor, sondern greife lediglich westliche Gedankenmodelle auf, um sie dann zu pervertieren, transferiert die Vorstellung eines kulturellen West-Ost-Gefälles. Das seit der Aufklärung dominante Deutungsmuster, das Russland im Vergleich zum westlichen Europa zivilisatorisch abwertet, dient, wie Larry Wolff in seiner grundlegenden Studie³⁹ gezeigt hat, westeuropäischen Intellektuellen noch im 20. Jahrhundert dazu, „Osteuropa nach ihren eigenen politischen Phantasievorstellungen zu erfinden“.⁴⁰ Die dabei stattfindende Verquickung von Raum- und Zivilisationsdiskursen zur Vergewisserung darüber, „dass man [im Westen] in einer besseren Welt lebte“,⁴¹ bildet nach Wolff eine diachrone Konstante westeuropäischer Identitätsbildung mithilfe des Kontrastbilds Osteuropa.⁴² Diese hier auch von Fülöp-Miller implizierte Denkfigur setzt sich paradigmatisch in den folgenden Kapiteln von *Geist und Gesicht* fort.

2.3 II. Abteilung

Es ist bemerkenswert, mit welcher thematischen Bandbreite der Leser in der zweiten und umfangreichsten Sektion von *Geist und Gesicht* mit aktuellen Erscheinungen der sowjetischen Realität in Berührung kommt. In dem Kapitel *Der bolschewikische Monumentalstil* etwa widmet sich Fülöp-Miller ausführlich den Werken Vladimir Tatlins, dessen Modellturm des *Monumentes für die III. Internationale* von 1919 auch abgebildet ist.⁴³

39 Vgl. das Kapitel „Imagining Eastern Europe: Fiction, Fantasy, and Vicarious Voyages“ in: Larry Wolff: *Inventing Eastern Europe. The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*. Stanford: Stanford University Press 1994, S. 89–143.

40 Ders.: *Die Erfindung Osteuropas: Von Voltaire zu Voldemort*. In: Kaser, Europa und die Grenzen im Kopf, S. 21–34, zit. S. 28.

41 Dubravka Ugrešić: *Kultura laži* [1999], zit. bei: Wolff, *Erfindung Osteuropas*, S. 29.

42 Ebd., S. 24.

43 Vgl. [GG 137–144] bzw. die Bildtafeln 66 und 67 ebd.



Projekt für ein Denkmal der Dritten Internationale von
Tatlin (Vorderansicht)

Abb. 3: Projekt für ein Denkmal der Dritten Internationalen von Tatlin
(Vorderansicht). In: GG, S. 140, Tafel 66.

Die Deutung von Tatlins „Maschinenkunst“ jedoch fällt nach einer Detailbeschreibung wiederum tendenziell skeptisch, ja negativ aus. Architektur auf ihre technische Zweckmäßigkeit zu reduzieren sei, so Fülöp-Miller, in Deutschland bereits diskutiert und wieder verworfen worden. Zudem trachten die Revolutionäre laut Fülöp-Miller diese ursprünglich von Gottfried Semper stammende Idee als „der proletarischen Kultur eigene Errungenschaft“ einzuverleiben [GG 144]. Das gleicht den Ausführungen eines französischen Reisenden des 19. Jahrhunderts, die Wolff ebenfalls in seiner Studie zitiert hat: „Ich mache den Russen keinen Vorwurf daraus, dass sie sind, was sie sind; was ich ihnen vorwerfe, ist, dass sie vortäuschen zu sein, was wir sind.“⁴⁴ Durch die Bezugnahme auf angeblich alte, europäische Ideen werden die Bauten Tatlins als künstlerische Erscheinungen eines defizitären, da lediglich nachahmenden Charakters überführt und abgewertet. In Ergänzung zum zivilisatorischen Unterlegenheitsdiskurs Le Bons im ersten Kapitel stellt Fülöp-Miller an dieser Stelle die technisch-handwerkliche Unterlegenheit der Bolschewiki heraus, wobei diskursiv wiederum Raumvorstellungen mit Entwicklungsgefällen verknüpft werden. Die wirklichkeitsfremde Bauplanung sei zwar auch auf die aktuelle wirtschaftliche Notlage im Land, vor allem jedoch auf das „völlige [...] Fehlen jeglicher Sachkenntnis bei all den Künstlern, Architekten und Ingenieuren“ zurückzuführen, die nicht im entferntesten an jene der westeuropäischen Baumeister heranreichen [GG 152].

Als weiterer zentraler Aspekt der zweiten Abteilung ist die Darstellung des zeitgenössischen Theaters um den Regisseur Mejerchol'd zu nennen, wobei Fülöp-Miller nicht als erster dessen experimentelle und politisierte Bühnenkunst beschrieben hat: Einige Jahre zuvor hatte bereits Arthur Holitscher das Schauspielverfahren der Biomechanik, der Agitationsstücke sowie das 1918 in Petrograd aufgeführte Massenschauspiel *Einnahme des Winterpalais* geschildert.⁴⁵ Tatsächlich waren es, so Wladimir Koljasin, „deutsche Reisende, die als erste das revolutionäre Theater in Rußland entdeckten“,⁴⁶ wobei sich die „Legende Mejerchol'd“ insbesondere durch Texte etwa von Walter Benjamin und Fülöp-Miller und die darin entworfenen „grelle Porträts“ des Künstlers konstituierte. Vor allem Fülöp-Miller war ein „leidenschaftlicher Propagandist“ des Regisseurs.⁴⁷

44 Wolff, *Erfindung Osteuropas*, S. 25.

45 Vgl. Wladimir Koljasin: *Theater und Revolution. Glanz und Elend der deutsch-russischen Künstlerbeziehungen*. In: Gerd Koenen (Hg.): *Deutschland und die Russische Revolution*. München: Wilhelm Fink 1998, S. 703–732, zit. 712.

46 Ebd., S. 709.

47 Ebd., S. 717 und 727. S. außerdem den Beitrag von Kurt Ifkovits.

Im Gegensatz zu den oben exemplarisch angeführten, in der Tendenz abwertenden Ausführungen zu Tatlin wird Mejerchol'd tatsächlich „echte künstlerische Befähigung und produktive Kraft“ bescheinigt – als einem der wenigen Künstler, deren Produkte, so Fülöp-Miller, „auch in ihren extremsten Phasen und selbst in den gelegentlichen Verirrungen [...] immer wieder eine unleugbare starke Individualität“ vorweisen [GG 165–167]. Eine dichotomische Wertung wird hier fortgeschrieben: Die positive Konnotation von „Individualität“ ist das logische Andere zu der als bedrohlich wahrgenommenen „Masse“ und spiegelt damit den vorherrschenden Diskurs in den aufkommenden Sozialwissenschaften zu Beginn des 20. Jahrhunderts wieder.⁴⁸

Ein in dieser Sektion von Fülöp-Miller außerdem selektiertes Phänomen ist das jüdisch-russische Ensemble Habima,⁴⁹ bei dem sich eine Traditionslinie russischer Schauspielkunst erhalten habe, „die einem religiösen Kult der Seele nahekommt und die eingeführt zu haben das Verdienst Stanislawskis bildet“ [GG 162–165]. Insbesondere dieser Glaube an eine „russische Kunstreligiösität“ und an eine „wunderwirkende Rolle des Theaters“ ist im deutschsprachigen Raum als politische Projektionsfläche populär gewesen und bereits von sozialdemokratisch orientierten Autoren vermittelt worden.⁵⁰ Fülöp-Miller liefert hier jedoch lediglich eine detaillierte Beschreibung von Schauspiel- und Aufführungsverfahren der Truppe und verzichtet auf politische Aufladungen. Die Veröffentlichung von *Geist und Gesicht* fiel zeitlich mit den Gastspielen der Habima in München und Wien⁵¹ zusammen, wodurch unter Kulturinteressierten sicherlich beide Ereignisse an Auftrieb gewannen, da die Theatergruppe mit „unglaublicher Begeisterung“ vom deutschsprachigen Publikum begrüßt wurde.⁵²

Mithilfe der oben genannten theoretischen Perspektive, Fülöp-Miller als Akteur zu verstehen, der auch aufgrund pragmatischer Interessen bestimmte Vorstellungen über die Sowjetunion geformt und transferiert hat, wird anhand

48 Vgl. Michael Gamper: *Masse lesen, Masse Schreiben. Eine Diskurs- und Imaginationsgeschichte der Menschenmenge 1765–1930*. München: Wilhelm Fink 2007, S. 27f.

49 Vgl. Shelly Zer-Zion: *Habima. Eine hebräische Bühne in der Weimarer Republik*. Paderborn: Wilhelm Fink 2016.

50 Vgl. Koljasin, *Theater*, S. 710.

51 Vgl. ebd., S. 726; Julia Köstenberger: *Österreichisch-sowjetische Kulturbeziehungen: Liste der wichtigsten Veranstaltungen/„Österreichische Gesellschaft zur Förderung der geistigen und wirtschaftlichen Beziehungen mit der UdSSR“*. In: Moritz, *Gegenwelten*, S. 463.

52 Vgl. Koljasin, *Theater*, S. 726.

der hier untersuchten Beispiele deutlich, dass er offenbar konservativ-konventionelle Deutungen zur Sowjetunion bei seinen westeuropäischen Lesern als „aufnehmendes Bedürfnis“ (Veselovskij) antizipiert und dieses mit entsprechend anschlussfähigen Interpretationen zu bedienen versucht hat. Die Themenauswahl in *Geist und Gesicht* zeugt davon, dass er dabei innovative Aspekte des sowjetischen Kulturlebens sehr wohl erkannt und auch medial zeitgemäß aufzubereiten wusste. Das scheinbar gegensätzliche, in der Anlage jedoch einander ergänzende Informations- und Deutungsangebot bot somit Identifikationsmöglichkeiten sowohl für politisch konservative als auch für kunstinteressierte, avantgardistisch orientierte Rezipienten.



Ein Schauspieler des Moskauer hebräischen Theaters „Habima“
Der Zaddik in „Ha-Dibuk“



„Prinzessin Turandot“

Abb. 4: Schauspieler des Moskauer hebräischen Theaters „Habima“. In: GG, S. 164, Tafel 84.

3 Rezeption

In dem bereits zitierten Interview mit der *Reichspost* äußert sich Fülöp-Miller 1929 zur Resonanz auf *Geist und Gesicht* wie folgt: „Es war zu einer Zeit, wo die [...] Darstellung der Verhältnisse in den Sowjets noch eine Seltenheit war. Auch

die Sozialdemokratie hat das Buch günstig beurteilt.⁵³ Seine Einschätzung, mit dem Werk schlicht auf ein Informationsbedürfnis reagiert zu haben, ist, wie oben gezeigt wurde, wohl zutreffend.

Eine Gemeinsamkeit der zahlreichen Rezensionen, von denen im Folgenden einige aus der Tages- und Fachpresse⁵⁴ sowie eine briefliche Äußerung exemplarisch betrachtet werden, ist die Hervorhebung der Abbildungen als ein Alleinstellungsmerkmal des Werks. Obwohl die meisten Kritiker *Geist und Gesicht* tendenziell positiv bewerten, werden in Bezug auf den Text jedoch auch Zweifel an Fülöp-Millers Unvoreingenommenheit gehegt: „[In]wieweit [...] Verallgemeinerungen schiefe Bilder ergeben [...][,] kann ein Fernstehender kaum beurteilen.“⁵⁵ Der Eindruck von im Werk vermittelten ‚schiefen Bildern‘ korrespondiert ferner mit der Einschätzung Walter Benjamins, die er in einem Brief an Siegfried Kracauer geäußert hat:

Zu Ihren marxistischen Studien empfehle ich Ihnen das große Reportagewerk „Geist und Gesicht des Bolschewismus“, von dem Sie wissen werden. Wie unzuverlässig im Einzelnen und voreingenommen im Ganzen es sein mag, so stellt es doch ein sehr reiches und intelligent erfaßtes Material zusammen. Vor allem besitzt der Referent Sinn für extreme, exzentrische Erscheinungen.⁵⁶

Auf die von Fülöp-Miller vorgenommene Auswahl von sowjetischen Phänomenen geht auch Max Brod in seiner Rezension für das *Prager Tageblatt* ein, der das Werk prinzipiell positiv bewertet. Brod wendet jedoch ein, dass ihm bei den Ausführungen zur neueren russischen Musik, die ihm thematisch „einigermaßen zugänglich“ sei, aufgefallen sei, dass Fülöp-Miller sich mit besonderer

53 Rochus Kohlbach: „Ich glaube an die Gnade ...“. Gespräch mit René Fülöp-Miller. In: Reichspost (25.12.1929), S. 9.

54 Vgl. Hans Raschle: *Geist und Gesicht des Bolschewismus*. In: Schweizerische Monatshefte für Politik und Kultur, H. 1/1927–28, S. 52–54; F. Braun: René Fülöp-Miller, *Geist und Gesicht des Bolschewismus*. [...]. In: Zeitschrift für Bücherfreunde, H. 2/1926, Sp. 214–216; Paul Schrecker: *Geist und Gesicht des Bolschewismus*. Darstellung und Kritik des kulturellen Lebens in Sowjet-Rußland von René Fülöp-Miller. In: Die Literarische Welt, H. 33/1926, S. 5; F. Giese: René Fülöp-Miller, *Geist und Gesicht des Bolschewismus* [...]. In: Zeitschrift für angewandte Psychologie, H. 28/1927, S. 355f.; G. Molden: *Geist und Gesicht des Bolschewismus*. Ein Buch von René Fülöp-Miller über das neue Rußland. In: Beilage der Neuen Freien Presse (18.7.1926), S. 21–23.

55 F. Giese: René Fülöp-Miller, *Geist und Gesicht des Bolschewismus* [...]. In: Zeitschrift für angewandte Psychologie, H. 28/1927, S. 355f., zit. S. 356.

56 Walter Benjamin an Siegfried Kracauer (16.11.1926). In: Walter Benjamin: Briefe an Siegfried Kracauer. Marbach a. Neckar: Dt. Schillergesellschaft 1987 (= Marbacher Schriften, Bd. 27), S. 34f.

Vorliebe an Seltsamkeiten und Experimente der Bolschewiki halte, etwa Fabrikpfeifensymphonien beschreibe, die Musik von Aleksandr Skrjabin und Samuil Fejnberg hingegen mit nur wenigen Worten abtue: „Seine Darstellung erinnert daher ein wenig an ein Raritäten- und Kuriositäten-Kabinett“.⁵⁷

Deutlich gegen Fülöp-Millers Darstellung spricht sich lediglich ein Kritiker aus: Der Rezensent der *Zeitschrift für Bücherfreunde* wirft ihm ein unhistorisches Vorgehen anhand einer illegitimen Fragestellung vor, nämlich Russland nur auf seine kulturellen Aspekte hin zu betrachten, wo es doch im eminentesten Sinne politisch sei. Des Weiteren sieht er in dem Werk Belege für eine schlichte Unkenntnis der Spezifika des Landes: „Heillose Verwirrung herrscht im ganzen Buche über die Begriffe Adel, Aristokratie, Bürgertum, auf die er kurzweg die westeuropäische Auffassung überträgt.“⁵⁸

Einerseits scheinen die Rezensenten der thematischen Auswahl Fülöp-Millers und den ihnen dadurch vermittelten Eindrücken über die aktuelle Lage in der Sowjetunion skeptisch gegenüberzustehen, da sie ihnen stellenweise unzutreffend oder tendenziös anmuten. Andererseits stellt gerade die dadurch erzeugte Bandbreite an Phänomenen, die in *Geist und Gesicht* präsentiert wird, das Alleinstellungsmerkmal des Werks dar. Hierzu bietet die Einordnung in das Spektrum der gegenwärtigen Russlandberichte durch Brod Aufschluss: „Wir wurden in letzter Zeit mit Reiseberichten aus Rußland überschwemmt, die bewußt oder unbewußt der bolschewistischen Propaganda dienen. Ganz eben so wie man Paquet, Goldschmidt, Holitscher usw. mit Vorsicht lesen muß.“ Im Gegensatz dazu wolle Fülöp-Millers „antibolschewistisches Buch“ objektiv sein, „und schon das unschätzbar reiche Bildmaterial dient ja der Nachprüfung, der es eine feste Grundlage bietet“.⁵⁹ Hier wird die in der Einleitung von Fülöp-Miller proklamierte Intention bezüglich des dokumentarischen Gehalts der Abbildungen übernommen und bestätigt. Auch schätzt Brod die Abbildungen als Gewinn bei der Lektüre ein, deren Wirkung er über jene einer filmischen Darstellung stellt: „[I]ch [muß] erklären, daß mich seit langem kein Buch so erschüttert, bereichert, zum Problematischen hingewiesen und vom ersten bis zum letzten Wort gespannt hat, aufregender als der geschickteste und originellste Film.“⁶⁰

57 Max Brod: „Geist und Gesicht des Bolschewismus“. In: Prager Tageblatt (6.6.1926), S. 3f., zit. S. 3.

58 Vgl. F. Braun: René Fülöp-Miller, *Geist und Gesicht des Bolschewismus*. [...] In: *Zeitschrift für Bücherfreunde*, H. 2/1926, Sp. 214–216, zit. Sp. 216.

59 Max Brod: „Geist und Gesicht des Bolschewismus“. In: Prager Tageblatt (6.6.1926), S. 3f., zit. S. 3.

60 Ebd.

Von der Überzeugung, dass die Bilder jedoch nicht nur Unterhaltungs-, sondern vor allem auch Informationswert haben, zeugt zudem die Einschätzung Bert Brechts, dass die ausgezeichneten Illustrationen den Leser davor bewahren, „über den Bolschewismus den üblichen Unsinn zu reden“.⁶¹ Man könne *Geist und Gesicht* gar überhaupt nur kaufen, wenn man sich vornehme, den Text mit einer Schere zu entfernen, so Brecht.⁶²

4 Fazit

Anhand der exemplarischen Analysen zu *Geist und Gesicht* wurden die Strategien Fülöp-Millers nachvollzogen, mit denen er die gesellschaftliche und kulturelle Lage in der Sowjetunion für ein zunächst deutschsprachiges Lesepublikum aufbereitete. Formal nutzt er dabei einen Schreibstil, der einerseits den Anspruch von Wissenschaftlichkeit suggeriert und andererseits stark metaphorisch aufgeladen ist. Fülöp-Miller geht an einigen Stellen rhetorisch stark verallgemeinernd und ironisierend vor. Durch die Bezugnahme und Aktualisierung von Texten wie dem *Le Bons* wird die Bedeutung zeitgenössischer sowjetischer Kunsterscheinungen dem Leser gegenüber geformt und tendenziell abgewertet. Dies gilt auch für die Maschinenkunst Tatlins, die durch die Bezugnahme auf westliche Baukunst als defizitär dargestellt wird. Damit schreibt Fülöp-Miller seit der Aufklärung bestehende Deutungsschemata, etwa des Ostens als „Trugbild“ des Westens, fort.

Das Potential in Fülöp-Millers Werk im Gegensatz zu anderen Russlandberichten der Zeit liegt in den von ihm selektierten Phänomenen begründet, die in großen Teilen sehr aktuell und somit allein durch ihren Informationsgehalt innovativ gewesen sind, wofür das Themengebiet Theaterkunst beispielhaft steht. Daran anschließend ist zweifellos die mediale Aufbereitung geknüpft. Die weitgehend analoge Anordnung von Text- und Bildmaterial schafft einen Bilderbuch-Effekt, der den Einstieg in die Lektüre an beliebiger Stelle ermöglicht. Mit dieser zweidimensionalen Wissensvermittlung bedient das Werk, trotz seiner im Verhältnis zum großen Boom der Russlandliteratur späten Erscheinung, sicherlich auch Erwartungshaltungen, die die neuen Medien in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre, etwa durch illustrierte Zeitschriften, geweckt haben. Die Auswahl, Platzierung und Beschriftung der enthaltenen Abbildungen ist auch im zeitgenössischen Kontext jener medialen Entwicklungen zu betrachten.

61 Bertolt Brecht: Die besten Bücher des Jahres 1926. In: ders.: Gesammelte Werke. Bd. 21, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992, S. 176.

62 Vgl. ebd.

Diese Konzeption von *Geist und Gesicht* – mannigfaltige Illustrationen sowie innovative Themenauswahl zur russischen Kunst und Kultur – wurde dann auch von einer Vielzahl von Rezipienten mit großem Interesse aufgenommen, wobei sich nicht zuletzt aufgrund des hohen Kaufpreises des Amalthea-Produkts das Lesepublikum wohl eher aus wohlhabenderen Schichten rekrutierte. Dabei zeigten sich die von Fülöp-Miller populärwissenschaftlich aufbereiteten konservativen Deutungsschemata nicht als völlig anschlussfähig, wie anhand der zeitgenössischen Rezensionen deutlich wurde. Trotz der thematischen Bandbreite und der medialen Originalität zeigte sich die Mehrheit der Leser skeptisch gegenüber den von Fülöp-Miller geleisteten Einordnungen.

Diese scheinen für die Bedeutung von *Geist und Gesicht* gegenüber den originellen Themensetzungen durch Fülöp-Miller jedoch zweitrangig. Beispielhaft für die Langzeitwirkung der Rezeption der Reisereportage steht der vom Musikwissenschaftler Wolfgang Mende erbrachte Nachweis, dass etwa die Darstellung der genannten Pfeifenorchester sich in wissenschaftlichen Publikationen bis zum Jahre 2000 vor allem aus *Geist und Gesicht* gespeist habe. Dies betreffe insbesondere den Beginn der sogenannten Geräuschkunst in der jungen Sowjetunion:

Eine Reihe von Darstellungen der sowjetischen Musik- und Kunstgeschichte zeichnet ein Bild, wonach sich in Russland bald nach der Oktoberrevolution eine „Lärmorchestertbewegung“ gebildet habe, die maßgeblich vom Proletkul't getragen worden sei. Ein quellenkritischer Vergleich der hierfür angeführten Belege zeigt, dass sämtliche Informationen [dieser wissenschaftlichen Darstellungen] auf eine einzige Quelle zurückgehen, nämlich auf René Fülöp-Millers Bildreportage *Geist und Gesicht des Bolschewismus* aus dem Jahr 1926. [...]

Die Zuordnung dieses Berichts zur Musikpraxis des Proletkul't, von der alle neueren Darstellungen wie selbstverständlich ausgehen, ist möglicherweise auf die angegebene Datierung zurückzuführen. [...] [Seine] zeitliche Einordnung ist [jedoch] höchstwahrscheinlich falsch.⁶³

Sicherlich kann Fülöp-Miller als Vermittler ein gewisses Gespür für ‚Wissensbedürfnisse‘, die kontingenterweise die Zeit überdauern, nicht abgesprochen werden, ist er doch Trends in der Rezeption der sowjetrussischen Avantgarde nicht nur gefolgt, sondern hat sie – mit ‚Langzeitwirkung‘ – auch gesetzt.⁶⁴

63 Wolfgang Mende: *Musik und Kunst in der sowjetischen Revolutionskultur*. Köln: Böhlau 2009, S. 287f.

64 Vorliegender Beitrag entstand im Rahmen des laufenden Dissertationsprojekts *Zur Bedeutung René Fülöp-Millers in den europäisch-russischen Kulturbeziehungen der Zwischenkriegszeit* (Arbeitstitel) an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg.



Konzert der Fabrikssirenen und Dampfpfeifen
Der Orchesterdirigent steht auf dem Dach eines der höchsten Häuser und
leitet die Aufführung durch Flaggsignale

Abb. 5: Konzert der Fabrikssirenen und Dampfpfeifen. In: GG, S. 246, Tafel 140.



Konzert der Fabrikssirenen und Dampfpeifen



Um die Musik in die Dienste des Kollektivismus zu stellen und sie für ein Auditorium der Millionen gleichzeitig vernehmbar zu machen, wurden die alten Musikinstrumente durch ein „zeitgemäßes“ Orchester von Fabrikssirenen ersetzt

Inhaltsverzeichnis: *Geist und Gesicht des Bolschewismus*

Einleitung

I. Abteilung

Der kollektive Mensch

Lenin

Die Philosophie des Bolschewismus

Der Bolschewismus im Lichte des Sektierertums

II. Abteilung

Der bolschewikische Monumentalstil

Die Agitationsbühne

Das theatrales Leben

Die Mechanisierung der Dichtkunst

Die bolschewikische Musik

Die Revolutionierung des Alltags

III. Abteilung

Das große Museum

Das versunkene alte Rußland

Die neuen Reichen

Das russische Elend

Die Reformation der Byzantinischen Kirche

Die Neugeburt der russischen Mystik

Die Krim, das „russische Palästina“

Die Bolschewisierung des Orients

Analphabetentum und neue Erziehung

Die „Katorga“ von einst und jetzt

Die Moral des Bolschewismus

Epilog

Dostojewskis Vision des Bolschewismus

2. Kunst- und Kulturtransfer

a. Theater und Musik

Kurt Ifkovits

Joseph Gregors sowjetische Reise und *Das russische Theater*

Abstract: The following contribution deals with Joseph Gregor, one of the key Austrian figures of the 1920s with regards to the reception of Russian art and theatre. In 1924, Gregor organised the first exhibition on Russian theatre concepts in the Albertina (Vienna). From that moment on he intensively studied the performing ideas of Stanislavski, Mejerhold and Tairov, radicating them in the specific Russian symbolism. Furthermore, attention is given to Gregor's interest in a parallel view of contemporary American performing concepts.

In das Jahr 1928¹ datiert ein im Amalthea-Verlag erschienenenes, von Joseph Gregor und René Fülöp-Miller verfasstes Buch mit dem Titel *Das russische Theater. Sein Wesen und seine Geschichte mit besonderer Berücksichtigung der Revolutionsperiode*.² Freilich ist dieses mit rund 400 Abbildungen opulent ausgestattete Buch³ bloß der Rest eines umfangreicheren Projektes, von dem im Folgenden berichtet sei. Treibende Kraft war der damalige Leiter der Theatersammlung der Nationalbibliothek, Joseph Gregor, der 1888 in Czernowitz aus einer deutsch-böhmischen Familie geboren war. Nach dem Studium in Wien kehrte er 1912 in seine Heimatstadt zurück, wo er als Lektor an der Universität die Musikwissenschaft aufbaute und sich als Theater- und Kunstreferent der *Czernowitzer*

-
- 1 Zwar wurde das Buch im *Prager Tagblatt* bereits im September 1927 als „demnächst“ erscheinend angekündigt, doch war es erst im Februar 1928 vorrätig (vgl. N.N.: Bücher, die demnächst erscheinen. In: *Prager Tagblatt* (21.9.1927), S. 6; N.N.: Das russische Theater. In: *Arbeiterwille* (5.2.1928), S. 4). 1929 erschien in Philadelphia eine Übersetzung von Paul England, 1930 dasselbe in London bei Harrap, ehe 1931 eine Übersetzung ins Spanische in Barcelona folgte (vgl. Agnes Bleier-Brody: *Gregoriana: Joseph Gregor, Leben und Werk*. Druckfahnen, Theatermuseum Wien, Nachlass Agnes Bleier-Brody [das Buch hätte 1989 im Böhlau-Verlag, Wien-Köln, als Beiheft 11 von *Maske und Kothurn* erscheinen sollen]).
 - 2 Joseph Gregor/René Fülöp-Miller: *Das russische Theater. Sein Wesen und seine Geschichte mit besonderer Berücksichtigung der Revolutionsperiode*. Wien-Zürich-Leipzig: Amalthea 1928 (fortan mit der Sigle [RT] samt Seitenangabe im Text zitiert).
 - 3 Gerade die Illustrationen beeindruckten die Rezensenten wie Leser, etwa Arthur Schnitzler; vgl. z.B. Arthur Schnitzler an Joseph Gregor, Brief vom 16. Februar 1928, Theatermuseum, Wien, HS_AM 54.729 Gr.

Zeitung betätigte. Die Einberufung brachte ihn erneut nach Wien, wo er nur wenige Tage nach Kriegsende Aspirant der Hofbibliothek (ab 1920: Nationalbibliothek) wurde.⁴

Schon früh war bei Gregor eine Spezialisierung auf performative Künste erkennbar. Bereits während des Studiums hatte er einschlägige Praktika unter anderen an den Wiener Hofbühnen sowie bei Max Reinhardts Deutschem Theater absolviert. In Wien sollte er die Theatralia der Hofbibliothek übernehmen und diese in rascher Folge als eigenständige Sammlung begründen: die 1922 offiziell eröffnete Theatersammlung der Nationalbibliothek, der er bis zu seiner Pensionierung vorstand.

Gregor war eine faszinierende und einflussreiche Persönlichkeit. Breit gefächerte Interessen – vom Tanz bis zum afrikanischen Theater, von Perikles bis Gerhart Hauptmann, vom Film bis zur Architektur – sowie Unkonventionalität kennzeichnen sein umfangreiches Œuvre, das an die 1000 bibliographische Einträge umfasst. Gregors unorthodoxer Zugang, im heutigen Verständnis wohl ein kulturwissenschaftlicher, schien zuweilen ebenso verdächtig wie seine Mehrfachbegabung; denn Gregor war auch ein dem Expressionismus nahestehender Literat, Librettist, Herausgeber, Ausstellungsgestalter, Theater- und Filmwissenschaftler, Lehrender, Organisator. Vor allem aber war er Leiter einer Institution, Sammler im Dienste des Staates und mehrerer Systeme, und zugleich auch jemand, der sich anzupassen, in den Lauf der Zeit einzufügen wusste, womit auf seine nicht unproblematische Rolle während der NS-Zeit hingewiesen sei.⁵

4 Entgegen seiner zeitgenössischen Wirkung und Bedeutung hielt sich das wissenschaftliche Interesse an Gregor nach seinem Tod in Grenzen. Zu erwähnen wäre die (unveröffentlichte) Bibliographie seiner Mitarbeiterin Agnes Bleier-Brody, ein 2005 erscheinender Sammelband und zwei jüngst veröffentlichte Aufsätze: vgl. Bleier-Brody, *Gregoriana*; Christiane Mühlegger-Henhapel (Hg.): *Joseph Gregor. Gelehrter – Dichter – Sammler*. Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang 2005; Christina Gschil: *Joseph Gregor und die Theatersammlung der Nationalbibliothek in Wien – rastlose Tätigkeit im Dienste der Sammlung*. In: Eva Blimlinger/Heinz Schödl (Hgg.): *Die Praxis des Sammelns. Personen und Institutionen im Fokus der Provenienzforschung*. Wien–Köln–Weimar: Böhlau 2014 (= Schriftenreihe der Kommission für Provenienzforschung, Bd. 5), S. 263–297; Gernot Heiss: *Joseph Gregor – Librettist, Theaterwissenschaftler und leidenschaftlicher Sammler im Wandel der Regime*. In: Lucile Dreidemy u.a. (Hgg.): *Bananen, Cola, Zeitgeschichte: Oliver Rathkolb und das lange 20. Jahrhundert*. Wien–Köln–Weimar: Böhlau 2015, Bd. 2, S. 768–783.

5 So zeigen seine Publikationen ab 1939 den Versuch, sich publizistisch anzupassen. Während der NS-Zeit versuchte er einerseits aktiv an von den Nazis beschlagnahmtes Material für die Sammlung zu gelangen, während er andererseits – etwa aufgrund seiner Kontakte zu jüdischen Autoren und nicht zuletzt wegen seines Interesses für

Die unmittelbare Nachkriegszeit Wiens war kein schlechter Boden für die Theatermoderne; interessanterweise wurde sie zu einem maßgeblichen Teil von Ausstellungen vermittelt. Dies mochte zwei Gründe haben: einerseits handfeste finanzielle, andererseits eine mit der *Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen* des Jahres 1892 begründete spezifisch Wiener Ausstellungstradition. Ein Kristallisationspunkt hinsichtlich der Vermittlung der Theatermoderne in Wien war zweifellos der Herbst des Jahres 1924. Damals veranstaltete die Gemeinde Wien im Rahmen des Musik- und Theaterfestes 1924 im Konzerthaus die *Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik*: eine visionäre Ausstellung, die kein Geringerer als Friedrich Kiesler gestaltete und an der sich auch die Theatersammlung der Nationalbibliothek mit 38 Objekten beteiligte. Parallel dazu lief in den Räumen der Albertina eine von Joseph Gregor zusammengestellte, 546 Objekte umfassende Exposition unter dem Titel *Ausstellung von Neuerwerbungen, insbesondere auf dem Gebiete Moderner Theaterkunst*. Auch hier war die aktuelle Theatermoderne prominent vertreten. Neben Arbeiten des Futuristen Enrico Prampolini wurden auch Werke der sowjetischen Avantgardistin Natal'ja Gončarova gezeigt, und zwar – wie das Plakat nicht uneitel vermerkt – aus ihrer eigenen Sammlung.⁶

Joseph Gregor versuchte also zu diesem Zeitpunkt, die Theatermoderne via Ausstellungen zu vermitteln; ein spezifisches Interesse galt dabei der sowjetischen (Theater-)Moderne, zu deren Vertretern bereits Kontakt bestand. Gastspiele russischer Bühnen wie jenes des Kammertheaters im April 1923 in Berlin unter der Leitung Aleksandr Tairows waren Gregor nicht entgangen.⁷ Sicherlich hatte Gregor auch die internationale Diskussion um die Sowjetkunst rezipiert.

sowjetische Kunst und Kultur, aber auch seiner Mitgliedschaft in der „Vaterländischen Front“ – von den Nazis als typischer „Konjunkturmensch“ eingestuft wurde; vgl. Heiss, Gregor.

- 6 Vgl. http://www2.onb.ac.at/sammlungen/plakate/archiv/erwerb/objekt_dezember_2005.htm; zu Prampolini und Kiesler vgl. Arturo Larcati: Zur Rezeption des italienischen Futurismus in Wien während der 1920er und 1930er Jahre. In: Primus-Heinz Kucher (Hg.): *Verdrängte Moderne – vergessene Avantgarde. Diskurskonstellationen zwischen Literatur, Theater, Kunst und Musik in Österreich 1918–1938*. Göttingen: V&R unipress 2016, S. 95–115, bs. S. 100–106.
- 7 Vgl. Wladimir Koljasin: Gastspiele russischer Theater in Berlin in den zwanziger und dreißiger Jahren. Von Ost nach West, von Tairow zu Meyerhold. In: Irina Antonowa/Jörn Merkert (Hgg.): *Berlin Mockba 1900–1950*. München–New York: Prestel 1995, S. 172–177; Galina Makarowa: Das Moskauer und das Berliner Theater zu Beginn des 20. Jahrhunderts. In: ebd., S. 43–45.

Immerhin war er überzeugt, dass, wie er es in einem offiziellen Ansuchen formulierte, das sowjetische Theater im „Vordergrund des fachlichen Interesses“⁸ stand.

1 Ausstellungspläne

So nimmt es nicht wunder, wenn Gregor spätestens Ende des Jahres 1926 eine Ausstellung über das russische Theater in Wien plante. Im Zuge mehrerer Reisen nach Deutschland knüpfte er Kontakte und traf auch schon eine Vorauswahl an Objekten. Er besuchte etwa die Ausstellung *Byzantinisch-russische Monumentalmalerei*, die vom 3. November bis 5. Dezember 1926 in Berlin zu sehen war, und zudem eine Schau des Bühnenbildners Mstislav Dobužinskij, die von der Deutschen Gesellschaft zum Studium Ost-Europas veranstaltet worden war.⁹ In Berlin weckten auch Ikonen des Friedrich-Museums sein Interesse.

Ende Februar 1927 – Gregor befindet sich im Zuge eines Vortrages erneut in Berlin – sind bereits Leihgeber wie Konzeption angedacht: An Kooperationspartnern erwähnt er neben der Gesellschaft zum Studium Osteuropas¹⁰ das Friedrich-Museum sowie den Leiter der in Westeuropa äußerst erfolgreichen Theatertruppe *Der Blaue Vogel* Jascha Južnyj und Natal'ja Gončarova,¹¹ die sich beide mit privaten Objekten beteiligen wollen. Bereits am 24. Februar 1927 stellt der Generaldirektor der Nationalbibliothek, Josef Bick, auf Aufforderung Gregors hin das Ausstellungsprojekt inklusive Details dem Bundesministerium

8 Generaldirektion der Nationalbibliothek [Josef Bick] an das Bundesministerium für Unterricht, 24.2.1927 (Abschrift), Österreichisches Staatsarchiv, Archiv der Republik, Neues Politisches Archiv, Karton 671, Folio 322–343 (Liasse Russland 34) 1927, Kopie im Nachlass Agnes Bleier-Brody, Theatermuseum, Wien [fortan: ÖSA AdR NPA 671].

9 Vgl. M. Dobushinski: *Kollektiv-Ausstellung Katalog*. Berlin 1926.

10 Über diese Gesellschaft versuchte Gregor, Objekte Dobužinskis zu erhalten (vgl. Generaldirektion der Österreichischen Nationalbibliothek [Josef Bick] an die Deutsche Gesellschaft zum Studium Osteuropas, Generalsekretär Hans Jonas (undat.); Joseph Gregor an Josef Bick, 25.2.1927, Österreichische Nationalbibliothek Archiv, Generaldirektion/Allgemeine Verwaltungsakten, 1927 [fortan: ÖNB, GD/AVA 1927]).

11 Nachdem die russische avantgardistische Malerin Natal'ja Gončarova 1914 Russland Richtung Paris verlassen hatte, beteiligte sie sich ebenda an einigen Projekten der Ballet Russes. Ihre spektakulären Arbeiten zeichneten sich durch vereinfachte, nicht zuletzt von der Folklore inspirierte Formen aus, die in der Folge als spezifisch ‚russisch‘ interpretiert wurden. Fortan sollte sie primär als russische Künstlerin denn als Vertreterin einer transnationalen Avantgarde rezipiert werden (vgl. John E. Bowlt/Matthew Drutt (Hgg.): *Amazonen der Avantgarde*. Alexandra Exter, Natalja Gontscharowa, Ljubow Popowa, Olga Rosanowa, Warwara Stepanowa und Nadeschda Udalzowa. Ostfildern–Ruit: Hatje 1999).

für Unterricht vor und bittet um Kenntnisnahme und Förderung. Insbesondere ersucht er um Vermittlung des ersten Geschäftsträgers der Republik Österreich in der Sowjetunion, Otto Pohl.¹² Pohl, ein linker Sozialdemokrat, war innerhalb der sowjetischen Moderne bestens vernetzt und somit idealer Partner.¹³ Auf Bicks beziehungsweise Gregors Wunschliste standen theatrale Institutionen und Persönlichkeiten wie das Museum für Theaterkunst, Konstantin Stanislawskij, Aleksandr Tairov, Vsevolod Mejerchol'd oder der Schriftsteller und Literaturwissenschaftler Leonid Grossman. Die vierte von der Theatersammlung veranstaltete Ausstellung mit dem vorgesehenen Titel *Russisches Theater im ersten Viertel des XX. Jahrhunderts* sollte vom 5. bis 19. Juni (vermutlich) 1927 im Rahmen der Wiener Festwochen im Redoutensaal in der Wiener Hofburg stattfinden. Unterstützung seitens des Fremdenverkehrsamtes der Stadt Wien sowie der Bundestheater war zugesichert.¹⁴ Zu diesem Zeitpunkt, Ende Februar 1927, war auch schon eine erste kurze Zeitungsnotiz über die geplante Ausstellung an die Wiener Öffentlichkeit gedrungen.¹⁵

Bald nach dem Februar des Jahres 1927 begab sich Gregor mit seiner (zweiten) Frau Felizitas in die Sowjetunion. Bisher ließ sich das exakte Datum der Reise nicht bestimmen. Vieles spricht für Anfang April; ein Dokument legt nahe, das Ehepaar Gregor sei am 15. April 1927 aus der Sowjetunion zurückgekehrt.¹⁶ Gesandter Otto Pohl scheint Gregors Wunschliste erfüllt zu haben. Gregor traf

12 Joseph Gregor an Josef Bick, 25.2.1927, ÖNB, GD/AVA 1927.

13 Otto Pohl wurde 1927 von seinem Botschafterposten abberufen. Zu Pohl sowie den österreichisch-sowjetischen Beziehungen vgl. Verena Moritz, Julia Köstenberger, Aleksandr Vatlin, Hannes Leidinger, Karin Moser (Hgg.): *Gegenwelten. Aspekte der österreichisch-sowjetischen Beziehungen 1918–1938*. St. Pölten–Salzburg–Wien: Residenz 2013, S. 453.

14 Vgl. Generaldirektor der Österreichischen Nationalbibliothek [Josef Bick] an die Deutsche Gesellschaft zum Studium Osteuropas, Generalsekretär Hans Jonas (undat), ÖNB, GD/AVA 1927; Fremdenverkehrskommission der Bundesländer Wien u. Niederösterreich an den Generaldirektor der Österreichischen Nationalbibliothek [Josef Bick], 22.2.1927, ebd.; Generaldirektion der Nationalbibliothek [Josef Bick] an das Bundesministerium für Unterricht, 24.2.1927 (Abschrift), ÖSA AdR NPA 671.

15 Vgl. die Meldung anlässlich Gregors Vortrag in der Gesellschaft für Theatergeschichte, Berlin, in: *Wiener Zeitung* (27.2.1927), S. 9.

16 Vgl. Telegramm Joseph Gregor an den Generaldirektor der Österreichischen Nationalbibliothek [Josef Bick], 11.4.1927, ÖNB, GD/AVA 1927: Darin schreibt Gregor aus Moskau „eintreffe Freitag mittags“, womit der 16. April der Tag der Ankunft in Wien wäre. In Gregors Personalakten im Archiv der Nationalbibliothek sind bloß Details hinsichtlich der Kontaktaufnahme mit Bibliotheken nachweisbar.

Tairov, Mejerchol'd und andere sowie den Theatralia-Sammler Alekseï Bachruchin. Im Zuge der Sichtung von Objekten für die Ausstellung rekrutierte Gregor auch Material für die Theatersammlung der Nationalbibliothek und begründete damit einen noch heute international bedeutenden Bestand.¹⁷ Außerdem war Gregor von der Nationalbibliothek beauftragt worden, einen Bericht über die Situation der Bibliotheken in der Sowjetunion zu verfassen und Möglichkeiten des Büchertauschs zu sondieren.¹⁸ Und vor der Akademie der Kunstwissenschaften hielt er in Moskau einen bereits früher geplanten Vortrag über die Situation der Theaterwissenschaft in Österreich und Deutschland, bei dem übrigens auch Stanislavskij und Tairov anwesend waren.¹⁹ Dieser dürfte Gregor überhaupt die Tore in die Sowjetunion geöffnet haben.

Spätestens zu dem Zeitpunkt, als sich Gregor in der Sowjetunion befand, befassten sich offizielle Stellen Österreichs mit der geplanten Ausstellung. Am 5. März 1927²⁰ teilte das Unterrichts- dem Außenministerium mit, dass man die projektierte Ausstellung aus künstlerischen und kunstwissenschaftlichen Erwägungen außerordentlich beachtenswert fände, gab jedoch die politischen Implikationen zu bedenken. Da die „neurussische Theaterkunst auf das Engste mit der dortigen politischen Ideologie verknüpft“ sei, könnte das Projekt als „unmittelbare politische Propaganda“ aufgefasst werden. Die notwendige Mitarbeit sowjetischer Kräfte würde der Ausstellung „automatisch propagandistischen Charakter“ verleihen. Daher ersuchte man das Außenministerium um ein Gutachten unter Berücksichtigung außenpolitischer und staatspolizeilicher Gesichtspunkte.²¹ Das ebenfalls um ein Gutachten gebetene Außenamt versuchte derartige Bedenken zu zerstreuen. Da das Material nur zu geringerem Teil aus der Sowjetunion kommen werde, seien die „allfällig zu befürchtenden propagandistischen Folgewirkungen auf ein Minimum einzuschränken.“²² Diese Position des Außenamtes blieb die Ausnahme. Eine Note des Bundeskanzleramtes vom 31. März 1927 teilte mit, dass die Polizeidirektion eine derartige Ausstellung als „Agitationsmittel“ einstufe, die „hiesige kommunistische Kreise“

17 Vgl. hierzu den Beitrag von Barbara Lesák.

18 Vgl. Joseph Gregor an den Generaldirektor der Österreichischen Nationalbibliothek [Josef Bick], Bericht vom 15.6.1927, ÖNB, GD/AVA 1927: Gregor berichtete über das Buchwesen in der Sowjetunion und sondierte Möglichkeiten des Büchertausches.

19 Vgl. ebd.

20 Sämtliche Unterlagen: ÖSA AdR NPA 671.

21 Vgl. Bundesministerium für Unterricht an Bundeskanzleramt (Auswärtige Angelegenheiten), 5. März 1927, ebd.

22 Bundeskanzleramt, Außenamt in Beantwortung Zuschrift vom 5. März, ebd.

„im weitgehenden Masse [!] zu propagandistischen Zwecken im Dienste ihrer Ideen ausnützen werden“. Jeder Kontakt mit der Sowjetunion sei gefährlich, da „erfahrungsgemäß jede Gelegenheit zu einer Propaganda benützt wird“. Zudem bestehe die Gefahr, das Ausland könne Wien als „Zentralstelle der sowjetrussischen Propaganda“ ansehen, gerade „auf einem propagandistisch so bedeutsamen Gebiete, wie es das Theaterwesen ist“. Eine derartige Verbindung zwischen Wien und Moskau könne und wolle das Bundeskanzleramt offiziell nicht unterstützen und spricht sich

sohin aus Gründen der öffentlichen Sicherheit und Ordnung gegen die Abhaltung der in Aussicht genommenen Ausstellung [...] *mit aller Entschiedenheit* aus und stellt das dringende Ersuchen, der Generaldirektion der Nationalbibliothek ungesäumt die entsprechenden Weisungen zukommen zu lassen.²³

Dabei sollten die

erforderlichen Absagen [...] ohne Bezugnahme auf die vorliegende Verfügung in einer Weise vorgenommen werden, welche die einer zeitgerechten Fertigstellung der Ausstellung tatsächlich entgegenstehenden und eventuell bestehenden sonstigen technischen Hindernisse als ausschliesslichen [sic] Grund des Unterbleibens dieser Veranstaltung erscheinen lässt.²⁴

So ist es auch geschehen. Die Bundestheater informierte man, dass „unvorhergesehene, unüberwindliche Schwierigkeiten das Zustandekommen der geplanten Ausstellung im Redoutensaale [...] unmöglich gemacht“²⁵ hätten. Gregor erhielt einen Verweis, weil er Kontakte ohne Wissen des Ministeriums geknüpft hatte. „In Hinkunft wolle [sic] bei Veranstaltungen, die für die Öffentlichkeit bestimmt sind und die Mitwirkung ausländischer Faktoren erfordern, vor der Einleitung von Verhandlungen mit denselben die h.o. Ermächtigung eingeholt werden.“²⁶

23 Weitere Liasse, April 1927. Abschrift pro Actis einer Note des Bundeskanzleramtes vom 31. März 1927, ebd. Die Unterstreichungen im Original werden hier kursiviert wiedergegeben.

24 Abschrift pro Actis des Einsichtsaktes des BM. F. Unterricht vom 8. April 1927, ebd.

25 Joseph Bick an die Generaldirektion der Bundestheater, 12. April 1927; vgl. auch: Generaldirektor der Österreichischen Nationalbibliothek [Josef Bick] an die Generaldirektion der Bundestheater, 12.4.1927, ÖNB, GD/AVA 1927.

26 Abschrift pro Actis. Bundesministerium für Unterricht an Generaldirektor der Österreichischen Nationalbibliothek [Josef Bick], 8. April 1927, ÖSA AdR NPA 671; vgl. auch: Bundesministerium für Unterricht/Schmitz an Generaldirektor der Österreichischen Nationalbibliothek [Josef Bick], 8.4.1927, ÖNB, GD/AVA 1927. Eine handschriftliche Notiz zitiert Gregor zu einer Besprechung, dabei sei ihm Eigenmächtigkeit

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die österreichischen Behörden letztlich kein Interesse an kulturellen Kontakten zwischen der Sowjetunion und Österreich hatten, zumal sie die Infiltration kommunistischer Propaganda und – damit verbunden – auch um die internationale Reputation Österreichs in Westeuropa fürchteten.²⁷ Diese politischen Überlegungen, verschärft durch die sich radikalisierenden innenpolitischen Entwicklungen,²⁸ machten letztlich eine Präsentation der sowjetischen (Theater-)Moderne in Wien (und Österreich) unmöglich. Tatsächlich blieben der Öffentlichkeit die Gründe der Absage verborgen. Es muss sogar angenommen werden, dass Gregors Ausstellungspläne überhaupt unbemerkt blieben; die erwähnte (kurze) Notiz in der *Wiener Zeitung* sprach von dem Ausstellungsvorhaben nur en passant.²⁹ Abgesehen von einem Vortrag Gregors anlässlich eines Gastspiels des Moskauer Künstlertheaters am 15. November 1927 im Wiener Redoutensaal – also an jenem Ort, wo die Ausstellung stattfinden hätte sollen – war das Buch *Das russische Theater* das Einzige, was vom ambitionierten Projekt in die Öffentlichkeit trat. Damit geriet das als Begleitprogramm Vorgesehene zum Hauptakt.

Der Vertrag für das Buch wurde nach der Absage der Ausstellung am 23. Mai 1927 zwischen Joseph Gregor und René Fülöp-Miller auf der einen, dem Verleger Heinrich Studer auf der anderen Seite unterschrieben.³⁰ Mit René Fülöp-Miller hatte man einen – nicht unumstrittenen – Kenner der Sowjetunion gewonnen, der die Sowjetunion 1922 und 1924 bereist und bereits einschlägige Publikationen vorzuweisen hatte, etwa die gemeinsam mit Friedrich Eckstein 1925 ins Deutsche übersetzten Lebenserinnerungen der Gattin Fëdor Dostojewskijs. Besonders empfohlen hatte sich Fülöp-Miller jedoch mit seinem 1926 erschienenen Werk *Geist und Gesicht des Bolschewismus. Darstellung und Kritik des kulturellen Lebens in Sowjet-Rußland*, worin auch das sowjetische Theater

vorzuwerfen, in Zukunft sei bei jedem ausländischen Kontakt das Ministerium zu informieren.

- 27 Auch von sowjetischer Seite wurde eine derartige Ausstellung allerdings mehr als skeptisch angesehen; vgl. den Beitrag von Julia Köstenberger.
- 28 Bezeichnenderweise wurde Otto Pohl im selben Jahr als Gesandter abberufen; vgl. Moritz, *Gegenwelten*, passim.
- 29 Neben der erwähnten Notiz in der *Wiener Zeitung* Ende 1927 findet sich kein Hinweis auf die geplante Ausstellung, auch nicht im Vorwort des Buches *Russisches Theater*.
- 30 Vgl. Übereinkommen Joseph Gregor/René Fülöp-Miller – Amalthea-Verlag, Dr. Heinrich Studer, 23. Mai 1927, Theatermuseum Wien, HS_AM 77.011 Gr.: Abgabetermin ist der 30. August. Bemerkenswert ist ein, freilich handschriftlich korrigierter, abweichender Titel *Geschichte des russischen Theaters und Ballets*; der ursprüngliche Titelvorschlag klammert die Oktoberrevolution also bewußt aus.

behandelt wurde. Daneben bemühte sich Fülöp-Miller (vergeblich) Mejerchol'd mittels eines Gastspiels nach Österreich zu bringen.³¹

2 Joseph Gregors Konstruktion des russischen Theaters

René Fülöp-Miller verfasste den als „historischen“, Joseph Gregor den als „methodischen“ bezeichneten Teil sowie das Vorwort des Buches *Das russische Theater*. Darin beschäftigte sich Gregor „unter Enthalt aller privaten und gesellschaftlichen Funktionen des Theaters rein mit der Analyse der Mittel künstlerischer Darstellung“ [RT 9]. Das bewusste Aussparen alles Politischen gelingt freilich nicht immer. Bemerkenswert ist die von Gregor berücksichtigte Literatur. Neben Carl Einsteins *Kunst des 20. Jahrhunderts* verwendet er auch aktuelle sowjetische Literatur, die er aufgrund einschlägiger Sprachkenntnisse im Original zitiert.³²

Einleitend arbeitet Gregor Differenzen zwischen dem russischen und dem europäischen Theater heraus. Im russischen Theater fehle das das europäische Theater Prägende, wie beispielsweise das Jesuitendrama. Gregor führt dies auf die Liturgie des orientalisches-byzantinischen Christentums zurück, die episch sei, jene des okzidentalen hingegen dramatisch. Während die katholische Liturgie theatrale Elemente integriert habe, bleibe in der Orthodoxie alles „verhüllt, hinter Bildern, Symbolen und Gesängen“ [RT 13]. Dergestalt erweise sich die russische Religion als theaterfeindlich: Das russische Volksspiel jener Zeit sei primär Sache der Folklore, nicht der Religion. Theatralik komme im Russischen aus dem Volksbewusstsein, was wiederum die starke Beziehung des Theaters zum Volk erkläre. Denn im Gegensatz zum Westen, wo die Theater aus Wandertruppen entstanden seien, waren es in Russland Leibeigenentheater. Die Machtverhältnisse sind damit umgekehrt: Hier stehe der Rechtlose auf der Bühne, dort der Star. Damit hänge auch die unterschiedliche Psychologie der Schauspieler zusammen: Der russische, im Kollektiv verankert, sei Ausdruck des schauspielerisch-schöpferischen Willens seines Volkes, lebe in der Seele, nicht im Schein.

Zwar seien auch in Russland Wandertruppen, die eine vermittelnde Funktion hatten, nachweisbar, doch wurden diese von Peter dem Großen ins Land geholt.

31 Vgl. Koljasin, *Gastspiele russischer Theater in Berlin*, S. 175.

32 So gab Gregor auf diversen *Curriculae Vitae* an, u.a. Ruthenisch, also Ukrainisch, Polnisch und Russisch zu beherrschen (vgl. *Standesnachweis Joseph Gregor*, 1936, Bundesministerium für Unterricht 1936, GZ 33741-I/69. HSTA, Rub 56; *Ansuchen Joseph Gregor Aspirant Nationalbibliothek*, 24.9.1918, beigelegtes *Curriculum vitae*. Kopie im Nachlass Agnes Bleier-Brody, Theatermuseum Wien).

Was sich in Europa allmählich entwickelt habe, sei in Russland von außen eingeführt worden. In der Folge werde die Spannung von Kosmopolitismus versus Autochthonie, gleichzeitige Anziehung und „Reperkussion des Auslandes“ ein „charakteristisch russische[r] Gedanke“ [RT 16] der russischen Kultur. So lasse sich die Geschichte des russischen Theaters auch als ein Kampf um Autochthonie verstehen. Die explosionsartige Ausbreitung des russischen Theaters gegen Ende des 19. Jahrhunderts erklärt Gregor beispielsweise aus der Befreiung von den „westlichen Formen und Fesseln“ [RT 18]. Ungeheures, genuin russisches Inhalts- und Formenmaterial habe sich angesammelt, doch es gäbe keinen Ort, an dem es sich entfalten könne. Dieses genuin russische Formenmaterial leitet Gregor nun aus der Ikonen- und Buchmalerei ab, die er folgendermaßen kennzeichnet: begrenzte Motivik, Prägnanz, Eindeutigkeit, Fehlen von Natur, räumlicher Symbolismus. In der Miniaturistik erkennt Gregor einen „theatralischen Formengeist“, der sich durch äußerste Abstraktion, Gestik der Gestalten und eine Farbsymbolik auszeichne. Hierin liegen die Wurzeln der spezifischen Gestaltungsgabe des modernen russischen Theaters. Symbol werde neben Symbol gesetzt; nicht das malerische Ergebnis, sondern die Ausdruckskraft des Ergebnisses sei primär. Die Komposition sei „nicht bildlich, sondern räumlich“. Das „Symbol“ „überwiegt“ das Dargestellte. Gregor spricht daher von einer „Mystik des Dargestellten“ [RT 20f.].

Den Beginn der russischen Theatermoderne datiert Gregor mit der Person Konstantin Stanislavskijs. Diesem gelinge es erstmals, das gesamte theatrale Spiel grafisch auf kleinstem Raum zu entfalten, um es schließlich auf die Bühne zu bringen. Dem Verfahren der Miniaturisten nicht unähnlich, eröffne sich aus einer kleinen Skizze eine ungeheure Vision: Das Regiebuch als „Partitur der Aufführung“. Stanislavskijs Theater, das aus dem Russischen hinausstrebt,³³ sei im Westen als Naturalismus missverstanden worden. So viel Theaterwille, so viel Hingabe wurde für Natur gehalten. Tatsächlich sei sein Theater ein harmonisches Ganzes für Ohr und Auge, das, den Arbeiten Otto Brahms und Max Reinhardts ähnlich, realen Gegenständen auf der Bühne eine Bedeutung verleihe, die weit über sie hinausgeht – kurzum: angewandter Symbolismus [vgl. RT 31–33].

33 Stanislavskijs Hinausstreben aus dem Russischen wurde von Gregor anlässlich dessen 70. Geburtstags zum zentralen Gedanken seines Würdigungsbeitrags, in dem, durchaus mit pejorativem Beigeschmack, zu lesen ist, Stanislavskij „war niemals Russe“, „verkappter Ausländer“, „Westler“ und stehe „ganz außerhalb seiner Zeit, dies seine Größe, allerdings auch sein Verhängnis“ (Joseph Gregor: Constantin Stanislawsky. In: Die Bühne, H. 360/1933, S. 12–15).

3 Das russische Theater als Ausformungen des Symbolismus

Damit ist ein zentraler Begriff von Gregors Verständnis des russischen Theaters angesprochen, denn gerade in der Entdeckung des Symbolismus auf der Bühne sieht Gregor den wichtigsten ‚Augenblick‘ des russischen Theaters [vgl. RT 32]. Nicht feststehende Prägung, sondern permanente Neuschaffung des Symbols zeichne das russische Theater aus. So kann er das gesamte russische Theater unter den Wandlungsformen des Symbols kategorisieren.

Den Impressionisten Léon Bakst, der seine Bühne zu einem freien, unerschöpflichen, doch stets auf das Theater bezogenen Bildraum entwickelt habe („unerschöpflich zur Aufnahme der Wunder des Balletts“), versteht Gregor als Vertreter eines reinen „Symbolismus der Farbe, des Ornaments, der Bewegung“ [RT 34f.]. Nichts sei mehr Dekoration um der Dekoration willen. Während Baksts Verhältnis zu den Objekten noch ‚impressionistisch‘ sei, jedes Objekt vielerlei Formen annehmen könne, gewinnen die Dinge bei Michail Larionov ‚Wesen‘. Die Fülle weicht wenigen Bewegungen und Andeutungen. „Die weichen Formen verhärten und zerbrechen, die Andeutung kehrt auf das russische Theater zurück, das Symbol“ wird wieder ‚russisch‘. Mit Ost-West-Dichotomien und Länderstereotypen agierend, hält Gregor fest: „Es ist so, als fürchte man sich vor dem Uferlosen des Auslandes, kehrt aus dem lachenden Frankreich, dem finsternen Deutschland, dem schreienden Amerika in die geheiligte symbolische Enge des Ikons zurück.“ [RT 36] Hier zerbreche die Weichheit des (impressionistischen) Bildes; die Teile werden bedeutend für das Ganze, wirken nicht mehr bildhaft, sondern hart symbolisch wie einige Arbeiten Gončarovas. Hinsichtlich der Bühnenzeichnung bedeutet dies laut Gregor: Übergang vom Malerischen zum Theatralischen [vgl. ebd.].

Wenn Gregor im Folgenden das Theater nach der Oktoberrevolution behandelt, kann er, entgegen seiner im Vorwort angekündigten Absicht, freilich nicht umhin, Gesellschaftliches und Politisches zu streifen. Theater bedeute in Russland seit der Revolution „eine Art Ersatz für eine Menge verlorener Kategorien, wie Religion, Privatleben, individueller Liebe, allerlei Erlebnisse persönlicher Natur, die der herrschende Kollektivismus aufgesucht hat“. So werde ein Theaterbesuch zu einer „berauschende[n] Möglichkeit, sich unkontrollierbar in der Phantasie ausleben zu können“ [RT 39].³⁴ Da sich auf der Bühne (wie im Film)

34 Als „Zufluchtstätte aller abgedrängten Wünsche“ interpretierte Gregor das sowjetische Theater auch in seinem Vortrag im Redoutensaal. Dort heißt es u.a.: „Das russische Theater ist das grösste [sic] Beispiel der Geschichte, wie das Leben durch die Phantasie zu überwinden sei. Wenn soviel aus den privaten Kategorien des Lebens gestrichen ist, individuelle Liebe, Religion, Eigentum, wenn wir alle nur im Kollektivum leben und

der kollektive Gedanke sowie die neuen Symbole, Ideen, Lebenstypen unmittelbar aussprechen, sei diese erkenntnistheoretisch wertvoll. Darin liege auch das Faszinosum für Freunde und Gegner des aktuellen russischen Geisteslebens. Die politischen und gesellschaftlichen Umwälzungen wirken sich auch auf die theatralen Symbole aus, wobei Gregor erneut Analogien zur bildenden Kunst zieht: Der Ansturm neuer Gedanken und Gefühle forme also rasch neue theatrale Symbole. Diese Erneuerung der Werte bedeute zugleich Auflösung. Vasilij Kandinskij's Bildsymbolik, dessen Reduktion auf das Einfachste, Elementarste, habe im Theater, besonders im sogenannten „entfesselten Theater“ Tairov's, „seine genauen Parallelen gefunden“. Tairov habe ein autochthon russisches Theater entworfen, das „zu den Kräften der primären, starken Schauspielkunst“ [RT 40f.], zum ‚puren‘ Theater, zum stilisierten Stil der Rede und des Spiels zurückkehren möchte. Der Schauspieler werde nicht in ein Bild gestellt, sondern auf die Bühne, womit sich Tairov zum Wiederentdecker der Dreidimensionalität der Bühne mache. Nicht die Auflösung des Theaters, sondern, umgekehrt, strengere Bindung bedeute das entfesselte Theater; in Raumkonstruktionen ist der Schauspieler beispielsweise gezwungen, präziser zu spielen. Ähnlich den Bildern Kandinskij's werde die Anordnung der einzelnen konstitutiven Elemente (Bühnenbild, Schauspieler) neu erfunden, womit sich ein Assoziationsraum öffne. Indem Tairov auf überkommene szenische Mittel der Raumwertigkeit verzichtet und stattdessen die alten Raumverhältnisse der Bühne zugrunde legt, entstehe Raumsymbolik (anstelle von Bildsymbolik). Dabei erziele er ähnliche Ergebnisse wie das Barocktheater: Vorgetäuschte Architektur wirke raumsymbolisch [vgl. RT 43].

Das Architekturtheater, insbesondere die Versuche Tatlins, gelten Gregor als logische Konsequenz des Raumkünstlers Tairov und zugleich als Vollendung, über die hinaus keine weitere Auflösung mehr möglich sei. In der voranschreitenden Reduktion auf elementare Gebilde wie Pfeiler, Kreis, Segel wird die Bühne selbst Symbol mit räumlich-dramatischer Wirkung; ein Symbol, das kaum mehr mit Schauspielern zu bevölkern sei – radikalstes Theater.

Auch Mejerchol'd kehre zu den „reinen Elementen des Theaters“ zurück. In seinem dynamisch-bewegten Theater sei der „Ausdruck des Spiels statt im Bilde und in der Stimmung, statt in der Rede und in der Beleuchtung“ „in der

für das Kollektivum tätig sind, dann stürzen sich diese verloren gegangenen Werte in das schöne Scheinbild des Theaters, um sich zwischen acht Uhr abends und Mitternacht ungehindert ausleben zu können.“ Um die Forderung zu erheben: „Nein, in Russland sollte vor allem das Theater verboten werden.“ (Ders.: Gastspiel Moskauer Künstlertheater, Typoskript, Theatermuseum, Wien HS_VM 2742 Gr).

Bewegung zu finden“. Gregor nennt diese naive Symbolik für die Massen „motorischer Symbolismus“, womit Mejerchol'd zur Theaterform der hellenistischen Zeit zurückgekehrt sei. Gregor resümiert, dass, während der Vorstoß Tairovs, zu den ‚reinen‘ Elementen des Theaters zu gelangen, zum Barocktheater und der Evgenij Vachtangovs zum Shakespeare-Theater zurückführe, sei Mejerchol'ds Theater „in der Gegend des klassischen Theaters und des Mimus“ angesiedelt [RT 48f.]. Konträre Bestrebungen stehen, wie auch in der religiösen Malerei, synchron nebeneinander: „Das russische Theater bietet das unerhörte Schauspiel, vermöge seiner Analysis Erscheinungen, die sich geschichtlich auf viele Jahrhunderte verteilen, im engsten zeitlichen und örtlichen Rahmen nebeneinander beobachten können.“ [RT 55]

Abschließend widmet sich Gregor dem sowjetischen Massentheater, und auch dieses behandelt er unter dem Aspekt des Symbols. Ausgangspunkt der Analyse ist der Vergleich mit Massenfesten und Umzügen der Französischen Revolution. Während diese Natursymbole verwendete, um Befreiung zu veranschaulichen, benutze man im Russischen „die Abbrüviatur von Formen, deren Aufhäufung ein mathematisch und maschinell begeistertes Zeitalter als ausdrucksvoll empfinden mag“. Es herrsche eine „naive Freude an maschinellen Vorgängen“. Den nahtlosen Übergang technischer Motive in das Theater (und den Film) bezeichnet Gregor als „pragmatischen Symbolismus, der ohne Übergang die Trophäe symbolisch wirken läßt, die er erst soeben eroberte“ [RT 53]. Einstige Symbole der Unterdrückung (die eroberte Fahne, Zylinder, Geldsäcke, Statistiken) werden nun zu Symbolen der Befreiung. Da jeder Gegenstand theatral werden könne, verschwimme im pragmatischen Symbolismus die Grenze zwischen realem Leben und Theater. In diesem Kontext wird auch die theatrale Wiederholung der historischen Begebenheiten verständlich. Die theatrale Wiederholung der Wirklichkeit, etwa der Erstürmung des Winterpalais, sei pragmatischer Symbolismus, nicht nur weil dies in Originaluniformen mit -akteuren geschehe, sondern und vor allem, weil hier der theatrale Akt erstmals ohne das Medium der Dichtung auskomme. Dieses Verdienst komme alleine Russland zu – und führt jegliche Analyse zu einem unumgänglichen Ende, zumal die „Grenzen zwischen realem Leben und Theater“ verschwinden. Die „höchste Vollkommenheit [sei] erreicht und zugleich überwunden“: „Ich lebe und erlebe Theater“ [RT 55].

4 Das russische und das amerikanische Theater: „Zwei Pole der Gegenwartskultur“

Belege für Joseph Gregors Interesse am russischen beziehungsweise sowjetischen Theater, ja an dem gesamten Kulturkreis, sind neben dem Buch *Russisches*

Theater und dem erwähnten Vortrag im Redoutensaal im November 1927 weitere Projekte mit einschlägigem Bezug, die sich allerdings zerschlagen haben, wie etwa eine geplante Reihe mit Übersetzungen russischer Schauspiele³⁵ und ein weiterer Vortrag Gregors in der Sowjetunion.³⁶ Besondere Aufmerksamkeit verdient jedoch ein ab 1929 mehrfach gehaltener Vortrag Gregors sowie, damit im Zusammenhang stehend, seine Analyse des amerikanischen Theaters.

Die Vorgeschichte: Bald nach seinem Besuch der Sowjetunion sollte Gregor eine Studienreise in die USA antreten. Auch hier entstand in der Folge ein Buch mit dem Titel *Das amerikanische Theater und Kino. Zwei kulturgeschichtliche Abhandlungen*, das als Parallelunternehmung zu dem Kompendium über das russische Theater betrachtet werden kann. Ebenfalls im Amalthea-Verlag erschienen, weist es wieder Fülöp-Miller als Co-Autor aus.³⁷ Der direkte Bezug auf das vorhergegangene Projekt erfolgt formal (identisches Format, ebenso große Zahl von Abbildungen in hervorragender Qualität) wie auch expressis verbis. Das Vorwort beginnt folgendermaßen:

Das vorliegende Buch folgt der Schrift der beiden Verfasser über das russische Theater im Abstände von drei Jahren. Der Vergleich mit dem vorangegangenen Bande wird naheliegen und dies vielleicht nicht nur in äußerlichen Merkmalen, hinsichtlich des Umfanges, der Anordnung des Bildmaterials und seiner Erscheinung, sondern auch hinsichtlich einer Verwandtschaft des Systems[.]³⁸

Sowohl das russische als auch das amerikanische Theater wären, so Gregor, streng vom europäischen zu scheiden, stünden beide doch „außerhalb des uns bekannten mittel- und westeuropäischen Theaters liegenden Kulturkreis[es]“.³⁹ Die evidente Krise Europas öffne den Blick auf das Andere, allerdings in beide Richtungen, und so „überschütte“ das russische Theater das europäische mit Ideen und Tatsachen, das amerikanische es mit Rhythmen, was Gregor am Beispiel

35 Vgl. Vereinbarung Joseph Gregor und René Fülöp-Miller, 14. Juni 1928, Theatermuseum Wien, HS_AM 77.011 Gr.

36 Vgl. Gesellschaft für Kulturelle Verbindungen der Sowjetunion mit dem Auslande an Joseph Gregor, 2. Februar 1932: Hier wird die Möglichkeit von Vorträgen negativ eingestuft, der Austausch von Material hingegen sei möglich.

37 Ursprünglich sollte Fülöp-Miller Gregor bei dieser Reise begleiten, was Terminschwierigkeiten jedoch verhinderten (vgl. René Fülöp-Miller an Joseph Gregor, 25.8.1928, Theatermuseum, Wien HS_AM 53456 Gr.). Eine Ausstellung zum amerikanischen Theater scheint Gregor nicht geplant zu haben.

38 Joseph Gregor/René Fülöp-Miller: *Das amerikanische Theater und Kino. Zwei kulturgeschichtliche Abhandlungen*. Zürich–Leipzig–Wien: Amalthea 1931, S. 9.

39 Ebd.

des Films exemplifiziert. Am russischen Theater fasziniere die „Ergriffenheit im Ganzen“ und Analyse im Einzelnen, am amerikanischen die „primitive Synthese der Erscheinungen“.⁴⁰ Das amerikanische Theater befriedige das Unterhaltungsbedürfnis, dem eine materialistische Weltanschauung zugrunde liege. Bei beiden Ausformungen handle es sich um zwei Pole gegenwärtiger Kultur.

Den (fast) identischen Titel, nämlich *Russisches und amerikanisches Theater. Pole der Gegenwartskultur* trug auch jener Vortrag „mit Lichtbildern und Grammophon-Einlagen“, den Gregor beispielsweise im Februar 1929 in München⁴¹ und am 1. Februar 1931 vor dem Wiener Frauenverein in den Räumen der Politischen Gesellschaft hielt.⁴² Bereits der Titel antizipiert die antithetische Argumentation, die in einer gewissen Weise das Nachkriegsszenario des Kalten Krieges vorwegnimmt: Amerika und die Sowjetunion als geographisch wie ethnographisch unterschiedliche Welten, deren Gegensätze sich durch die politische Entwicklung der letzten Jahre verstärkt haben. Gregor illustriert dies mittels der Folklore: Während das russische Volkslied schlicht-,innig‘ sei, seien amerikanische Tanzweisen spitz-grell-rhythmisch. Ebendies zeige sich auch in der Malerei: Russische Zeichnungen charakterisiere anspruchslose, gefühlbetonte Primitivität, indianische Masken und Tänze dagegen zeigen „stark auf physiologischen Reiz eingestelltes künstlerisches Streben“. Selbiges gelte adäquat für die Bühne: Das russische Theater möchte die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf das Wichtigste konzentrieren, primitiv und analytisch bleiben, während das amerikanische Theater synthetisch Detail über Detail – Schauspieler, Ausstattung, Musik etc. – türme, um den Zuschauer zu ‚erschlagen‘. Amerika ziele auf Reiz, Unterhaltung und Entspannung vom Alltag; in Russland bedeute das Theater die ‚Krönung‘ des Alltags.⁴³ Wohin sich Europa wenden mag, darüber trifft Gregor noch keine Entscheidung.⁴⁴

40 Ebd., S. 10.

41 Vertrag Kammerspiele im Schauspielhaus (München) – Joseph Gregor, 16.2.1929, Theaternuseum, Wien HS_VM 78555Gr.

42 Im Nachlass Gregors hat sich kein Vortragsmanuskript erhalten, sodass der Inhalt aus zeitgenössischen, sehr wohl im Nachlass befindlichen Zeitungsberichten rekonstruiert werden muss.

43 Vgl. -y -y.: Vortrag Josef [sic] Gregors im Wiener Frauenheim. In: Neue Freie Presse (1.2.1931), S. 15.

44 Vgl. ebd.

5 Nachtrag: Joseph Gregors russische Reise nach 1945

Während Joseph Gregors Kontakte in die Sowjetunion 1927 von offizieller Seite unerwünscht waren und eine Ausstellung über das sowjetische Theater unmöglich war, gefährdeten diese Kontakte, vor allem aber das Buch über das russische Theater, ihn in der Zeit des Nationalsozialismus.⁴⁵ Sogar nach 1945 sollten Gregors seinerzeitige Reise in die Sowjetunion und das daraus resultierende Buch noch einmal in Diskussion geraten – interessanterweise in konträrem Sinn: Ständen sie einmal als Beleg für Gregors Opportunismus, verhalten sie ihm das andere Mal zu einer Expertise hinsichtlich des russischen beziehungsweise sowjetischen Theaters.

Als Joseph Gregor im Jahr 1945 sein Ansuchen um die Habilitation an der Universität Wien einreichte, erhob der Generalsekretär der Demokratischen Vereinigung österreichischer Akademiker in einem Brief an den Dekan der Philosophischen Fakultät Ende November des Jahres heftigen Einspruch. Sein Argument: Gregor sei Opportunist, ein „Regenbogentyp“, der nicht auf die Jugend losgelassen werden dürfe. Als Beweis wurden seine seinerzeitigen Reisen in die Sowjetunion sowie in die USA angegeben:

Als 1918 der demokratische Umbruch kam und es unbequem wurde, schwarz-gelb gewesen zu sein, trat Gregor zur Legitimation seines Farbenwechsels ins Rote eine Reise nach Sowjetrußland an. Es war eine recht kurze Reise, noch dazu ohne russische Sprachkenntnisse. Umso dicker war das grell rot eingebundene Buch über das russische Theater, das daraus unter Mithilfe eines Feuilletonisten hervorging. Fehler über Fehler im historischen Teil paarten sich mit dick aufgetragenen Schmeicheleien für die Sowjets, bei gänzlicher Verkennung ihrer wirklichen Leistungen. Konjunktur kann eben wahrhafte Kenntnis sowenig ersetzen wie wahrhafte Zuneigung. [...]

Da sich inzwischen die österreichische Politik mehr der Mitte zugewandt hatte, schien es wünschenswert, nicht mehr rot, sondern liberal oder demokratisch in Erscheinung zu treten. Also trat Gregor eine Reise nach Amerika an ...⁴⁶

Fast zur gleichen Zeit wurde Joseph Gregor für die Erstellung eines Konzeptes für eine (Foyer-)Ausstellung mit dem Titel *Russische Theaterkunst* anlässlich der Aufführung von Anatolij Lunačarskij's *Der befreite Don Quichotte* im Wiener

45 Gregor, so Gernot Heiss, reagierte mit „literarische[r] Anpassung und übereifrige[r] Einordnung in das kulturelle Leben des Regimes“ (Heiss, Joseph Gregor, S. 780).

46 Dr. Ferber [Faber?], Generalsekretär Demokratische Vereinigung österreichischer Akademiker an den Dekan der Philosophischen Fakultät der Universität Wien, Dr. Czermak, 29. November 1945, Kopie im Nachlass Agnes Bleier-Brody, Theatermuseum Wien.

Volkstheater (ab 24. November 1945) angefragt.⁴⁷ Die im Nachlass erhaltene Eröffnungsrede zeigt Gregors Konzept sowie gewisse Akzentverschiebungen, die freilich auch zeitbedingt waren. Nach wie vor erkennt Gregor die Bedeutung des russischen Theaters an, bilde es doch „die stärkste Anregung, die lebhafteste Diskussion, die aufregendste Problematik, die ganz Europa jemals auf diesem Gebiete zuteil geworden ist“.⁴⁸ Da es aus Platzgründen unmöglich sei, sämtliche „Erscheinungen und Leistungen“ zu zeigen, „deren Wirkung auf das Theater Europas fortdauert“, reduzieren sich die vorgestellten Personen auf Konstantin Stanislavskij als Beispiel für eine vorbildliche Theaterkultur, auf Vachtangov, dem der Übergang vom Symbolismus der Bühne zu jenem des Raumes gelungen sei, sowie Nikolaj Evreinov, der die Oktoberrevolution theatralisch zu fassen versucht habe. Abschließend verweist Gregor noch auf die im Westen stilbildende Kraft des russischen Balletts. Als „größte Leistung des russischen Theaters im letzten halben Jahrhundert“ versteht Gregor den „Weg ins Innere der Kunst des Theaters, die Steigerung zu seiner immer grösserer [sic] Kultur“,⁴⁹ womit er den zentralen Gedanken des Buches *Das russische Theater* wiederholt. Bemerkenswert sind die Leerstellen, gerade im Vergleich mit dem Buch: Die radikale Avantgarde eines Tatlin fehlt ebenso wie das Theater Mejerchol'ds, der das Opfer stalinistischen Terrors geworden war. Objekte hätte Gregor zweifellos gehabt, politisch war dies im Wien der unmittelbaren Nachkriegszeit aber nicht möglich.

6 Ausblick

Auch nach 1945 konnte Gregor mit den Rahmenbedingungen gut umgehen, erfüllte die an ihn gestellten und von ihm erwarteten Anforderungen – ein erneuter Beleg für Gregors Opportunismus im Wandel der Zeiten?

Hinsichtlich seiner Reise in die Sowjetunion und seines Interesses am russischen beziehungsweise sowjetischen Theater gilt es, dies differenzierter zu

47 Vgl. Josef Bick an die Direktion des Volkstheaters, 12. November 1945, Konzept Ausstellung „Russische Theaterkunst“, Gr 29/9/1/1. Das Material sollte von Joseph Gregor mit Direktor Günther Haenel ausgewählt und anschließend vom sowjetischen Hauptmann Komarow und Max Meinecke und Gustav Manker begutachtet werden. Erwähnt werden reproduzierte Fotos und vier Bühnenmodelle. *Der befreite Don Quijotte* wurde am 24.12.1945 erstmals aufgeführt.

48 Joseph Gregor: Die Ausstellung „Russisches Theater“. Typoskript mit hs. Korrekturen. Theatermuseum Wien, HS_VM 2807 Gr.

49 Ebd.

betrachten. 1927 schien dem allem Neuen Aufgeschlossenen der russische beziehungsweise sowjetische Kulturkreis (wie eben auch der amerikanische) als zu erwägender Gegenentwurf zu einer, wie er damals schrieb, „phantasiemüden, mechanisierten, entgöttlichten, durch Politik und Krieg hindurchgegangenen und beim nüchternsten Zweckmäßigkeits- und Geldglauben befriedigt angegangenen Welt“ zu sein.⁵⁰ Gregor gehörte einer Generation zutiefst verunsicherter Intellektueller an, die die europäische Kultur, insbesondere das Theater, zum damaligen Zeitpunkt in einer existentiellen Krise sah. Im russischen Theater nahm Gregor dagegen Entwicklungen und Ergebnisse wahr, die ihn beeindruckten und von denen er meinte, sie könnten Europa befruchten, ja vielleicht sogar aus seiner Krise retten. Gregors Interesse war freilich kein politisches, wie ihm – sowohl während der Zeit des Nationalsozialismus als auch in der unmittelbaren Nachkriegszeit – vorgeworfen wurde, sondern ein ästhetisches. Insofern war Gregor Symptom seiner Zeit und in seiner offiziellen wie wissenschaftlichen Position auch Vertreter einer spezifischen bürgerlichen Schicht.

Dabei liest sich Gregors Erklärungsversuch des russischen Theaters in einer gewissen Weise als totalitärer: Seine Interpretation des russischen Theaters als Ausformungen des Symbolismus muss gewisse Erscheinungen ignorieren. Kühn erscheint auch die These, im russischen Theater laufen sämtliche säkulare Stil-Epochen des europäischen Theaters synchron. Wenn Gregor dem russische Theater zugesteht, sich auf Jahrhunderte verteilende Erscheinungen des europäischen Theaters in ihrer Gesamtheit nebeneinander im engsten zeitlichen und örtlichen Rahmen darstellen zu können (Tairov, das Barocktheater, Mejerchol'd, die antike Bühne, das archaische Massenfest im proletarischen Massentheater), so ist damit ein weiteres Kennzeichen von Gregors Konstruktion des russischen Theaters angesprochen: Die Folie, vor der das russische Theater gehalten wird, bleibt stets eine ‚westliche‘. Selbst wenn es als Gegenentwurf zum europäischen dargestellt wird, bleibt der Maßstab letztlich ein europäischer, ein ‚westlicher‘, wenn auch ex negativo.⁵¹ Obgleich Gregor Europa, Russland und Amerika kulturell strikt voneinander trennt, bilden die beiden letzteren, trotz aller Bipolarität, eine gewisse funktionale Einheit, insofern nämlich, als sie einen befruchtenden Gegenentwurf zu Europa bilden. Russland begreift Gregor als außerhalb Europas liegenden Raum mit genuin „russischem“ Formenmaterial

50 Ders.: Tilly Losch. In: Der Schünemann-Monat, H. 12/1927, S. 1198–1202, zit. S. 1198.

51 Wie sehr Gregor die westeuropäische Theatertradition als Maßstab gilt, zeigt u.a. auch sein Vergleich Dobužinskijs mit Alfred Roller (vgl. Joseph Gregor an den Generaldirektor der Österreichischen Nationalbibliothek, Josef Bick, 25. Februar 1927, ÖNB, GD/AVA 1927).

und Verfahrensweisen, als einen Raum, der mit externen Einflüssen umzugehen gezwungen ist. Ost-West-Dichotomien und, damit in Zusammenhang stehend, die in der Kulturwissenschaft im Allgemeinen, im Topos des „Petersburger Textes“ im Speziellen immer wieder diskutierten Fragestellungen von Reperkussion des Auslandes, Autochthonie, Eigenem etc. finden sich auch bei Gregor.⁵²

Bezeichnend für Gregors unorthodoxen Zugang scheint seine kühne Ableitung der theatralen Formensprache aus der Bildenden Kunst⁵³ ebenso wie die – durchaus den Anschein eines Prokrustesbetts erweckende – Fassung des russischen Theaters unter den Ausformungen des Symbolbegriffs. Denkt man allerdings an die Hochkonjunktur des Symbol- und Allegoriebegriffs zu jener Zeit, stand Gregor damit jedoch keinesfalls allein. Ein ‚barocker Blick‘ war auch den angegrauten Vertretern der Wiener Moderne in der Zwischenkriegszeit keineswegs fremd. Im Gegensatz zu diesen überrascht der Konnex von barockem und Revolutionstheater, wenn sich der (auch) Barockforscher Gregor mit dem ‚Barocken‘ des sowjetischen Theaters auseinandersetzt: Das Revolutionstheater als endlos laufende Maschine mit Motoren als Allegorie, das die Revolution „im Bilde endlos“ fortsetzen könne, ähnele dem spanischen Jesuitendrama des 17. Jahrhunderts.⁵⁴ Sowjetunion trifft Jesuitenstaat, Gregor trifft sich über den Umweg des Theaters mit einigen anderen bürgerlichen Interpreten der Sowjetunion, nicht zuletzt mit seinem Co-Autor.⁵⁵

-
- 52 Vgl. z.B. Renate Lachmann: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990; Maria Deppermann: *Mythos Petersburg. Agonie der Moderne oder postmoderne Konstellation?* In: Heiko Haumann/Stefan Plaggenborg (Hgg.): *Aufbruch der Gesellschaft im verordneten Staat. Rußland in der Spätphase des Zarenreiches*. München u.a.: Lang 1994, S. 318–352.
- 53 Dies betonten auch einige Rezensenten; vgl. z.B. O. F.: *J. Gregor und Fülöp-Miller/ Das russische Theater*. In: *Das Nationaltheater*, H. 5/1930, S. 396.
- 54 Vgl. *Gastspiel Moskauer Künstlertheater*, Typoskript, Theatermuseum, Wien HS_VM 2742 Gr.
- 55 Damit wäre auch zu hinterfragen, ob die strikte Trennung in einen ‚restaurativen‘, auf die österreichische Tradition des Barock bezogenen Gregor und einen sozusagen ‚modernen‘, der sich beispielsweise für das sowjetische Avantgardetheater interessiert, aufrechtzuerhalten ist.

Barbara Lesák

„Entfesselttes Theater“ und „Blauer Vogel“. Gastspiele sowjetrussischer Theatertruppen und russischer Emigrantentheatern im Wien der 1920er Jahre¹

Abstract: The manifold aspects of Russian emigrated theatre companies are treated by this contribution, inspired by heterogeneous concepts, traditions, and performance techniques, like those of the Moskauer Künstlertheater, the Jiddish Habima or the more entertainment-oriented cabaret Blauer Vogel that were often present in Viennese theatre programmes. Finally, the contribution is drawing attention on gestural language and stage design.

1 Einleitendes

Die Neuordnung Europas nach dem Ersten Weltkrieg erlebte ihre radikalste Ausformung in Russland. Hier war die kommunistische Idee und Ideologie auf fruchtbaren Boden gefallen, hier eröffneten sich Möglichkeiten, diese neue, utopisch anmutende Gesellschaftsform auch umzusetzen. Das schon lange morsch gewordene zaristische Russland, vom „Großen Krieg“ zudem enorm geschwächt, bot Revolutionären wie Vladimir Il'ič Lenin und Lev Trockij – beide kamen 1917 aus ihrer Emigration nach Russland zurück – die Möglichkeit, den radikalen politischen Umbruch einzuleiten. Die großen Widerstände, mit denen sie sich konfrontiert sahen, mündeten in einen Bürgerkrieg, den die Bolschewisten erst 1922 nach erbittertem Kampf zwischen Roter und Weißer Armee für sich entscheiden konnten. Wider Erwarten gelang es, das kommunistische Herrschaftsprinzip – die Diktatur des Proletariats – nach den Vorstellungen der großen Vordenker wie Karl Marx und Friedrich Engels im traditionell geprägten russischen Riesenreich zu etablieren. Für das kulturelle Leben der frühen

1 Dieser Themenkomplex wurde zum ersten Mal von der Verfasserin angerissen in: Barbara Lesák: Russische Theaterkunst 1910–1930, Bühnenbild und Kostümentwürfe, Bühnenmodelle und Theaterphotographie aus der Sammlung des Österreichischen Theatermuseums. Wien–Köln–Weimar: Böhlau 1993, S. 11–22 u. 82–85. Angéla Molnári hat dieses Thema in noch wesentlich umfassenderer Weise behandelt (vgl. A. Molnári: Das russische Theater im Wien der 1920er Jahre. Diplomarbeit Univ. Wien 2008).

Sowjetunion hatte die radikale Neuordnung des gesamten öffentlichen wie auch privaten Lebens – die Kollektivierung allen privaten Eigentums – Ausmaße eines gigantischen Erdbebens: Zum einen führte es zu einem Aderlass an Kulturschaffenden, die vor der kommunistischen Ideologie in den Westen flohen. Zum anderen bot sich den freiwillig Zurückgebliebenen, die sich an den Ideen einer klassenlosen Gesellschaft entzündeten, die einzigartige Möglichkeit, an der Schaffung einer neuen Kunst, die auch Ausdruck der neuen Ideologie sein sollte, mitzuwirken. Der in Westeuropa angekommene Strom der Fliehenden teilte sich in drei große Emigrationsdestinationen auf: Berlin und Paris, aber auch Prag, das seine „slawischen Brüder“ – hervorstechend ist hier die große Anzahl der Akademiker unter den russischen Emigranten – sehr gastfreundlich aufnahm und sie auch großzügig finanziell unterstützte.² So konnte sich hier die aus versprengten Mitgliedern des Moskauer Künstlertheaters zusammengewürfelte Prager Gruppe des Moskauer Künstlertheaters konstituieren, weil das Angebot der Stadt, über ein ständiges Theater verfügen zu können, dem Tourneen-Dasein ein glückliches Ende gesetzt hatte.

Vorzugsweise im Westen Berlins war in den frühen 1920er Jahren eine veritable russische Künstlerkolonie entstanden, in deren Umfeld nicht nur ein reichhaltiges Angebot an Restaurants mit russischer Küche sowie zahllose, auf die russische Klientel zugeschnittene Einrichtungen (Fotostudios, Frisöre, Delikatessengeschäfte, Ballett-Schulen)³ das Heimweh der Emigranten milderte, sondern auch rasch ein dichtes Netz kultureller Institutionen sich ausbreiten konnte: Zeitungen und Kleinverlage wie zum Beispiel der unter dem Schirm von Ullstein stehende russischsprachige Verlag Slovo, der so manchen unter den nach Berlin emigrierten Literatinnen und Literaten ein Publikationsforum in der Fremde bot. Zu erinnern ist aber auch an Galerien und vor allem an die Kleinkunstabühnen⁴ wie *Der Blaue Vogel* oder dessen (im Schatten des Riesenerfolgs des *Blauen*

-
- 2 Der erste Präsident der Tschechoslowakei, Tomáš Garrigue Masaryk, veranlasste ein umfangreiches Hilfsprogramm für Emigrantinnen und Emigranten aus Russland. Vgl. dazu die historische Aufarbeitung in: Ljubov Běloševská (Hg.): *Kronika kulturního, vědeckého a společenského života ruské emigrace v Československu I, 1919–1929*. Praha: Slovanský ústav AV ČR 2000.
 - 3 In den Programmheften der in Berlin sesshaft gewordenen russischen Emigrantenbühne *Der Blaue Vogel* finden sich zahlreiche Inserate, in denen russische Geschäftsleute, die sich in Berlin niedergelassen hatten, ihre Dienstleistungen bzw. Waren anpreisen.
 - 4 Ausführlich beschrieben und analysiert wird das vielfältige Theaterleben der russischen Emigrantenbühne in Berlin bei: Michaela Böhmig: *Das russische Theater*

Vogels stehende) Ableger wie *Der Goldene Hahn*, das Theater von Isaak Duvan-Torcov oder das Russisch-Deutsche Grotesk-Theater, in denen dem deutschen wie auch internationalen Publikum eine ganz neue Form des Kabarettis angeboten wurde. Sie alle sollten auf ihren Gastspielreisen auch in Wien Station machen und in dieser theaterbesessenen Stadt Erfolge ernten.

Der bedeutendste und am meisten angestrebte Zielort für russische Emigranten aller Stände und Berufsgruppen, allen voran Künstlerinnen und Künstlern, blieb jedoch Paris. Hier hatte sich die berühmteste aller russischen Tanz- beziehungsweise Balletttruppen, die Ballets Russes, unter der Leitung ihres Impresarios Sergej Djagilev formiert. Schon bei der ersten von Djagilev veranstalteten, sich ausschließlich auf Ballettabende konzentrierenden „Saison Russe“ 1909 in Paris, wo noch Stars des kaiserlichen Balletts von St. Petersburg in Stücken auftraten, in denen sich Musik, Choreographie wie auch Ausstattung zu einem modernen Gesamtkunstwerk verbanden, stellte sich ein Riesenerfolg ein. Djagilev hatte die besondere Gabe, auch in seinem späteren Exilland Frankreich, die dort heimische Künstler-Avantgarde wie Pablo Picasso, Jean Cocteau, Marie Laurencin und André Dérain ebenso wie die russischen, im Pariser Exil lebenden konstruktivistischen Bildhauer wie Naum Gabo (d.i. Naum Abramovič Pevzner) und Antoine Pevsner (d.i. Anton Abramovič Pevzner) sowie die avantgardistische russische Malerin Natalija Gončarova für seine Idee zu gewinnen, moderne Kunst auf das Bühnenbild zu transponieren. Dadurch gelang es ihm, die längst fällige Aktualisierung des Bühnenraums durchzusetzen, die ungemein inspirierend und erfrischend wirkte. Bereits in seiner St. Petersburger und Moskauer Zeit (1899–1908) ließ er von Malern des Jugendstils wie Aleksandre Benois (d.i. Aleksandr Benua), Léon Bakst und Mstislav Dobužinskij – sie alle gehörten zum Kreis der von ihm geleiteten Zeitschrift *Mir Iskusstva* – die traditionelle, veraltet wirkende Kulissenausstattung, wie sie in den kaiserlichen Theater- und Opernhäusern von Moskau und St. Petersburg vorherrschte, gründlich entrümpeln. Zudem bevorzugte er Ballett-Stücke zeitgenössischer russischer Komponisten wie von Igor' Stravinskij, dessen *Le Sacre du Printemps* – ein Meilenstein des modernen Balletts – 1913 in Paris ein ungeheurer Skandal war; und auch im Pariser Exil standen Ballett-Kompositionen von Zeitgenossen wie Henri Sauguet, Richard Strauss, Francis Poulenc oder Manuel de Falla am Programm, die in den Choreographien von Vaslav Nijinski, Léonide Massine oder Georges Balanchine eine Ballett-Revolution sondergleichen in Europa und Amerika bewirkten.

in Berlin 1919–1931. München: Sagner 1990 (= Arbeiten und Texte zur Slawistik, Bd. 49).

Bereits 1912 sowie im Jahr darauf, 1913, gastierten die Ballets Russes an der Wiener kaiserlich-königlichen Hofoper; im Österreich der Ersten Republik traten sie erst wieder im Dezember 1927 an der nun schlicht in „Operntheater“ umgetauften traditionsreichen Wiener Institution auf.⁵ Hier wurde unter anderem *La chatte* von Henri Sauguet in der skulpturalen, abstrakten Bühnenraumgestaltung von Gabo und Pevsner aufgeführt, ebenso wie das von Picasso ausgestattete Ballett *Le Tricorne*, wodurch das Wiener Publikum die Chance erhielt, Vorhänge, Dekorationen und Kostüme des spanischen Maler-Genies zu erleben. Zu dieser Zeit war bereits der große Ballettstar und Choreograph Vaslav Nijinski aufgrund seiner Erkrankung nicht mehr dabei. Neben dem Gastspiel der Ballets Russes 1927 gab es in den 1920er Jahren zahlreiche Gastspiel-Auftritte⁶ im Exil lebender, russischer Solotänzer und Ballettinnen sowie russischer Ballett-Ensembles in Wien.

Gegen Ende der 1920er Jahre, als die wirtschaftliche und auch die politische Situation immer schwieriger wurde, löste sich die in Berlin ansässige russische Kolonie mehr oder weniger auf und ein großer Teil des Trosses zog weiter: entweder wieder zurück in das nun sowjetisch regierte Russland oder nach Paris und Prag beziehungsweise in die USA. Von Paris aus musste der Großteil der russischen Emigranten um 1940 schließlich wieder flüchten: nach den USA, Südamerika oder Mexiko, als Deutschland über Frankreich herfiel, ähnlich, wie dies zuvor auch in Prag 1938 nach dem deutschen Einmarsch der Fall war.

2 Das russische Emigrantentheater auf seinen Gastspielreisen in Wien

In Wien war man in den 1920er Jahren meist auf der Durchreise; man gastierte, blieb aber in der Regel nicht, mit Ausnahme eines Versuchs, als im Herbst 1923 die Moskauer Kunst-Spiele⁷ in Wien in der Riemergasse 11 etabliert wurden. Sie hielten nur eine Spielsaison durch, mussten dann aber aus finanziellen Gründen

-
- 5 Die „Ballets Russes“ gastierten vom 9.12. bis 11.12.1927 am Operntheater mit folgenden Ballett-Stücken: *Cimariosiana*, *La chatte*, *Le Tricorne*, *La Boutique fantasque*, *Polo-wetzer Tänze* sowie *Les Biches* (s. Programmsammlung des Theatermuseums Wien).
 - 6 Für eine ausführliche Erfassung und Beschreibung aller russischen Ballettensembles sowie Solotänzerinnen und Solotänzer auf ihren Gastspielreisen in Wien vgl. Molnári, *Das russische Theater*, S. 33–35.
 - 7 In der Programmsammlung des Theatermuseums, Wien, dokumentieren drei Programmzettel die Aktivität der „Moskauer Kunst-Spiele“, die sich auch „Der Blaue Vogel in Wien“ nannten. Trotz dieser Referenz und der Beteiligung des Malers G. von Pojedajeff, des ehemaligen Bühnenbildners des „Blauen Vogel“ in Berlin, der sich von 1923 bis 1925 in Wien aufhielt, scheiterte das russisch-wienerische Unternehmen.

das Theater wieder zusperrten, obwohl Robert Musil zum Beispiel dem Programm viel Positives abgewinnen konnte: „Sie spielen kleinen Blödsinn mit den Mitteln der Vollkommenheit“,⁸ schrieb er voll Enthusiasmus. Doch das Interesse am russischen Exotismus war von dem immer wieder nach Wien einkehrenden russischen Kabarett *Der Blaue Vogel* sowie von anderen russischen Kleinkunsttruppen, die in Wien ebenfalls gastierten, ausreichend bedient und es bedurfte offenbar keiner ständigen Einrichtung eines russischen Kabarett in Wien. Natürlich spielte dabei auch in der geschrumpften Ersten Republik die wenig verlockende finanzielle Situation für russische Emigrantinnen und Emigranten eine Rolle.

2.1 Das Moskauer Künstlertheater und seine Doubles

Der Auftakt zur ersten Konfrontation mit dem russischen Theater ergab sich mit dem Gastspiel des weit über die Grenzen Russlands hinaus berühmt gewordenen Moskauer Künstlertheaters, das bereits auf seiner ersten Tournee 1906 in Wien Station gemacht und großen Eindruck hinterlassen hatte. Als die „Moskauer“ 1921 wieder kamen, hatte sich nicht nur Europa politisch und gesellschaftlich völlig gewandelt, sondern auch die Truppe selbst trat in veränderter Formation auf: als eine vom Moskauer Stammhaus unfreiwillig während eines Gastspiels in der Ukraine abgespaltene und in die Emigration getriebene Truppe der sogenannten zweiten Garnitur, die nun unter der Leitung des Schauspielers Vasilij Kačalov stand.⁹ Als sich aber 1922 das in Moskau verbliebene Künstlertheater mit Konstantin Stanislavskij auf eine zwei Jahre lang¹⁰ währende Auslandstournee begab, die einem Siegeszug über Amerikas und Europas Bühnen gleichkam, kehrten einige Mitglieder der Kačalov'schen Truppe samt seinem Leiter wieder zum ursprünglichen Team zurück. Ein Teil jedoch verblieb unter dem Erfolg versprechenden Banner Moskauer Künstlertheater in Westeuropa und wurde schließlich in Prag als Prager Gruppe des Moskauer Künstlertheaters für einige Zeit sesshaft.

8 Robert Musil: Moskauer Kunstspiele [1. Dezember 1923]. In: ders.: *Gesammelte Werke in neun Bänden*. Hg. von Adolf Frisé. Bd. 9. Reinbek b.H.: Rowohlt 1981, S. 1626.

9 Vgl. dazu die ausführliche Darstellung von Spaltungen und Wiedervereinigung des Moskauer Künstlertheaters in: Molnári, *Das russische Theater*, S. 20ff.

10 Vgl. dazu: Böhmig, *Das russische Theater in Berlin*, S. 12f. Auch von Stanislavskij selber gibt es dazu einen kurzen Bericht in seiner Autobiographie (vgl. Konstatin S. Stanislavski: *Mein Leben in der Kunst*. Westberlin: Das europäische Buch 1987, S. 475f.).

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts war auch das russische Theater von der enormen Erneuerungswelle des naturalistischen Theaters erfasst worden, das nicht ohne Grund in Frankreich 1887 im Théâtre Libre des André Antoine seinen Ausgang genommen hatte, dem Land, wo die Fotografie – die Verkörperung des Naturalismus- beziehungsweise Realismus-Prinzips¹¹ schlechthin – erfunden worden war. Wie das französische und das deutsche naturalistische Theater einen genau registrierenden und dokumentierenden Blick gleich einer nichts beschönigenden, objektiv aufnehmenden Fotolinse auf soziale und gesellschaftliche Missstände warf, war Stanislavskij darauf aus, durch seine Regie wie auch in seinem Spiel die menschliche Psyche aufzudecken, sie freizulegen, indem er den gesellschaftlichen Überbau demontierte und zum Inneren der Menschen-Figur vorstieß – aber das mit einer unglaublichen, am realen Leben abgeschauten Genauigkeit. Dabei wurde er kongenial von Anton Čechov, sozusagen seinem Hausdramatiker, der ihm seine Stücke anvertraute, unterstützt.

Für die europäische und die nordamerikanische Theaterentwicklung, aber auch für den Film¹² sollte das 1898 von Konstantin Stanislavskij gemeinsam mit Vladimir Ivanovič Nemirovič-Dančenko gegründete Moskauer Künstlertheater, in dem das Stanislavskij-System bis zur höchsten Perfektion ausgeführt wurde, eine große Vorbild-Rolle einnehmen. Durch Stanislavskijs subtile Verfeinerung des Realismus-Prinzips mithilfe seiner die neuen Erkenntnisse der Psychologie miteinbeziehenden Spielinterpretation und Spieltechnik überlebte das naturalistische beziehungsweise realistische Theater alle Anfechtungen durch moderne Reformbewegungen. Vor diesem Hintergrund ist es verständlich, dass viele bedeutende Theaterkünstler des westlichen Europas die Begegnung mit Stanislavskijs Künstlertheater suchten, um seine Methoden kennenzulernen, auch wenn sie keine Naturalisten waren. Das gilt zum Beispiel für den englischen Bühnenreformer Gordon Craig, der 1911 sein abstraktes Dekorationssystem (flächige, monochrome Screens) am Künstlertheater im Zusammenhang mit einer von Stanislavskij inszenierten *Hamlet*-Aufführung realisieren konnte, oder für Maurice Maeterlinck, der sein 1908 erschienenes Märchendrama *Der blaue*

11 Mithilfe der Fotografie konnten bereits im 19. Jahrhundert Mimik und Gebärden kanonisiert werden und als Vademekum für Schauspieler wie auch Künstler dienen (vgl. Carl Michel: Die Gebärdensprache dargestellt für Schauspieler, Maler und Bildhauer, mit 94 Darstellungen von Nicola Tonger. Köln 1886).

12 Etwa die französische „Cinéma vérité“-Bewegung oder der italienische Neorealismus im Film; auch das „method acting“ des amerikanischen Regisseurs Lee Strasberg, der sich ausdrücklich auf Stanislavskij berief, gehört dazu.

Vogel nur bei Stanislavskij¹³ uraufgeführt wissen wollte. Aufgeschlossen, wie er war, ließ sich Stanislavskij auch auf ein interessantes Experiment des österreichischen Schauspielers Alexander Moissi ein, der für seinen eigenwilligen Sprechstil geradezu berüchtigt war. Der als extravagant geltende Schauspielstar Moissi wollte, seines Startums wohl überdrüssig, unbedingt bei ihm auftreten, um in dem von Stanislavskij so hoch gehaltenen Gemeinschaftsspiel aufzugehen. Jedenfalls begrüßte Stanislavskij dieses Experiment, und Moissi verkörperte 1925 viele Wochen lang am Künstlertheater in Moskau den König Ödipus, den Hamlet sowie Gestalten aus der russischen Literatur. Unter Stanislavskijs Regie spielte er zudem mit dem Habima-Ensemble, ein weiteres Studio des Künstlertheaters, in *Jaákobs Traum* von Richard Beer-Hofmann mit. „Er hat seine Rollen sämtlich in deutscher Sprache gespielt, während alle übrigen Mitwirkenden russisch sprachen“,¹⁴ wusste der Wiener Theaterkritiker Hans Böhm von dieser so harmonischen, obgleich gemischtsprachlichen Zusammenarbeit zu berichten.

Es nimmt daher nicht wunder, wenn dem Gastspiel der Mitglieder des Moskauer Künstlertheaters im April 1921 im Wiener Stadttheater größte Beachtung beigemessen wurde. Die Ursachen für Stanislavskijs Abwesenheit waren, wie schon erwähnt, politischer Natur. Der Schriftsteller Robert Musil, damals für die *Prager Presse* als Theaterkritiker tätig, wusste um die genauen Hintergründe:

Stanislavski und Nemirowitsch-Dantschenko, die geistigen Bewegter dieser Künstlerschar, hat der russische Umsturz in Moskau zurückgehalten, während er einen Teil der Darsteller und Regisseure, der in Denikins Hände gefallen war, in die Freiheit des Westens vertrieb oder entließ ...¹⁵

Zum Auftakt spielte man Maksim Gor'kij's *Nachtasyl* (11., 14. April), dann wurden hintereinander mehrere Stücke Čechovs wie *Onkel Wanja* (12. April), *Die drei Schwestern* (13., 16. April) sowie *Der Kirschgarten* (15., 25. April) aufgeführt. Es folgten die dramatisierten Fragmente I und II aus dem Roman *Die Brüder Karamazov* von Fëdor Dostoevskij¹⁶ (18., 23., 24. April), die jeweils an zwei

-
- 13 Bereits 1904 hatte Stanislavskij drei Einakter von Maeterlinck aufgeführt. Zu seiner persönlichen Begegnung mit Maeterlinck vgl. das Kapitel „Zu Gast bei Maeterlinck“ in: Stanislavski, *Mein Leben*, S. 391–394.
 - 14 Hans Böhm: Moissi in Rußland. In: *Die Bühne*, H. 14/1925, S. 2.
 - 15 Robert Musil: Moskauer Künstlertheater [24. April 1921]. In: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 9, S. 1476. Anton I. Denikin war ein wichtiger Kommandeur der Weißen Armee.
 - 16 Zum besseren Verständnis ihres Publikums gaben die Direktoren des Wiener Stadttheaters, Josef Jarno und Wilhelm Karczag, eine 15-seitige Broschüre mit der Inhaltsangabe der Geschehnisse vor den dramatisierten Szenen heraus: „Diese Einleitung

Abenden hintereinander gespielt wurden, und Knut Hamsuns *An des Reiches Pforten* (20. April) sowie ein „Literarischer Abend“ (21. April), der aus Einaktern sowie Rezitationen aus Novellen, Gedichten und Dramen zusammengefügt war, die einen weiten Bogen von Shakespeare über Čechov, Rabindranath Tagore und Leonid Andreev bis hin zu Salomons Schriften umspannten. Musils Zweifel, ob die in den Westen versprengte Truppe imstande sei, auch den Originalton Stanislavskijs zu generieren, waren nach dem ersten Theaterabend ausgeräumt. Er war seiner eigenen Schilderung nach zugleich „erschüttert“ wie auch „beglückt“. Dennoch kühlen Kopf bewahrend analysierte er die Arbeits- und Wirkungsweise dieses „Dichtertheaters“, wie er es nannte, und stellte es hoch über das in Europa vorherrschende „Schauspieler- und Regietheater“. Für den Schriftsteller und Theaterkritiker Musil war das Künstlertheater nicht eine bloß exotische Ausnahmeerscheinung, sondern das Modell für den einzig möglichen, das zukünftige Überleben des Theaters garantierenden Theaterstil. „Was die Moskauer spielen“, schrieb Musil, „ist nicht Realismus, sondern es ist das Bühnenwerk als Kunstwerk, und es ist eben deshalb nicht russisch, sondern Europa“.¹⁷ Auch in den Theaterkritiken der *Neuen Freien Presse* wurde dem ungemein lyrischen Realismus des Künstlertheaters Anerkennung gezollt. In dem langen Essay ihres Theaterkritikers Paul Wertheimer, der als Epilog zum russischen Gastspiel erschienen ist, kommen diese Werte zum Ausdruck:

Diese junge russischen psychologischen Dichter und die jungen psychologischen Schauspieler – worin liegt ihr Gemeinsames und ihr Geheimnis? Sie haben die Kraft, sich von der Welt abzuschneiden, die Quellen in sich zu sammeln, sich zu verdichten, und [...] sie sind vom Wort zum Menschen vorgeschritten; sie vertiefen unsere Kenntnis vom Menschen[.]¹⁸

Im Herbst 1921 kamen die „Moskauer“ unter Leitung Kačalovs erneut nach Wien und zeigten im Wiener Stadttheater vom 20. Oktober bis zum 14. November neben Wiederholungen mancher bereits im Frühjahr gespielter Werke auch andere Stücke russischer beziehungsweise nichtrussischer Dramatiker: die Komödie *Jede Weisheit hat ihren Haken* von Aleksandr N. Ostrovskij und das Melodram *Herbststreigen* von Il'ja Dmitrievič Surgučev sowie einen

verfolgt den Zweck, dem Zuschauer das ganze Problem zu erleichtern, ihm in einem möglichst kurzen Auszuge die dem ersten Akt vorangehenden Ereignisse vorzuzeigen ...“ (s. das Exemplar im Programmarchiv des Theatermuseums Wien, o.S.).

- 17 Robert Musil: Nachwort zum Moskauer Künstlertheater [25. November 1921]. In: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 9, S. 1526.
- 18 Paul Wertheimer: *Das Geheimnis der Russen*. (Epilog zum russischen Gastspiel.) In: *Neue Freie Presse* (30.04.1924), S. 1–3, zit. S. 3.

auf russischem Boden spielenden Shakespeare'schen *Hamlet* – ein Remake der berühmten Inszenierung von 1911, das von der Kritik verhalten aufgenommen wurde –, und schließlich Knut Hamsuns *Vom Teufel geholt*.¹⁹

Noch ein zweites und letztes Mal, 1927, kam die endgültig im Westen – und zwar in Prag – verbliebene Gruppe des Moskauer Künstlertheaters, die sogenannte Prager Gruppe, zu einem Gastspiel (15.–27.11.) in den Redoutensaal der Hofburg nach Wien. Anlässlich ihres Auftretens hielt der Russland-Experte Joseph Gregor am 16. November 1927 vor Beginn der Aufführung einen Vortrag über *Russisches Theater*, das diese Truppe zwar repräsentierte, aber in einer Weise, die – wie manche Kritiker meinten – aufgrund des nun schon langjährigen Emigrantendaseins bereits klischeehaft wäre und durch das starre Festhalten am Stanislavskij-Stil die Gefahr der Routine in sich berge.²⁰



Abb. 1: Szene aus *Das Gewitter* von Ostrovskij, Moskauer Künstlertheater, 1936. Foto: Sojusfoto, Moskau. © Theatermuseum Wien.

- 19 Eine ausführliche Beschreibung findet sich in: Molnári, *Das russische Theater*, S. 28f.
 20 Vgl. ebd., S. 29–32. Eine positive Besprechung der *Hamlet*-Aufführung erfolgte durch: Emil Reich: *Russische Bühnenkunst*. In: *Neues Wiener Journal* (22.10.1921), S. 16.

2.2 Die Tourneen der russischen Kleinkunstbühnen: Der Blaue Vogel und die „Grauen Vögel“ auf ihrem Halt in Wien²¹

Das russische Kabarett kam schon aus sprachlichen Gründen gänzlich ohne politische Anspielungen aus; es schwelgte nostalgisch in folkloristischen Szenen über das „Väterchen Russland“, aber es griff auch einige populäre sowie mondäne Themen aus der neuen Welt, in die es nun exiliert war, auf. Was den russischen Kleinkunstbühnen letztlich den großen Erfolg beschert hat, ist schwer präzise zu bestimmen; vermutlich wird die farbenfrohe, ansprechende Verpackung eher harmlos-traditionalistischer Inhalte dazu beigetragen haben. Die russischen Szenen- und Kostümgestalterinnen und -gestalter der Kleinkunstbühnen gehörten mehr oder weniger der zweiten oder dritten Garnitur von Künstlern an, die aber immer noch auf hohem Niveau das innovative künstlerische Potential der russischen Kunstszene des ersten Viertels des 20. Jahrhunderts repräsentierten. Sie gestalteten die Szenen nach den neuesten, bereits im vorrevolutionären Russland entstandenen Stilrichtungen – Kubofuturismus, Primitivismus, Suprematismus und Rayonismus –, die eigenständige beziehungsweise weiterführende russische Spielarten von westeuropäischen Kunstströmungen wie Expressionismus, Futurismus oder Kubismus waren. Das Credo der Abstraktion wurde von ihnen bewusst ins Dekorative gewendet, mitunter auch ins Gefällige, wodurch das verstörend Neue der Gegenstandslosigkeit geglättet, verflacht, aber auch kommensurabel wurde. Im Sog der Gastspiele dieser russischen Gäste der heiteren Muse konnte der neue Kunststil aus Russland auch einem kunstfernen Publikum nahegebracht, gleichsam popularisiert werden. Zudem war die musikalische Untermalung der Kurzszenen, in denen häufig gesungen wurde, äußerst niveauvoll: Von anonymer Volksmusik über Michail Glinka bis zu Modest Mussorgsky reichte der weit gespannte musikalische Bogen.

Jascha Južnyjs noch in Moskau 1917 gegründete Kabarettbühne Der Blaue Vogel, mit der er nach Berlin emigrierte und die er 1921 in einem kleinen

21 Alfred Polgar schenkte den russischen Kleinkunstbühnen viel Aufmerksamkeit. Er konstatierte zwei Kategorien von russischen Kabarett: den „Blauen Vogel“ – das Original –, dessen Kabarett-Kunst vollendet sei, sowie eine ganze Fülle von, wie er es nannte, „Grauen Vögeln“, die den „Blauen Vogel“ nur nachahmen, ihn jedoch nie übertreffen könnten (vgl. Alfred Polgar: Der blaue und die grauen Vögel. In: Die Weltbühne, H. 35/1923, S. 217–220, zit. bei: Molnári, Das russische Theater, S. 55).

Theater in der Goltzstrasse 9 in Schöneberg erfolgreich etablieren konnte, repräsentierte gemeinsam mit dem nach Paris emigrierten russischen Kabarett Die Fledermaus (La Chauve-Souris) von Nikita Baliev sehr erfolgreich die für Westeuropa neue Spielart eines Kabarett, das sich durch ein „inniges Zusammenarbeiten von Maler, Musiker, Schauspieler, Regisseur und dem Genius des guten Geschmacks“²² auszeichnete. Dieses multimediale Zusammenspiel der Künste war – vor allem im Rahmen einer Kleinkunstabühne – neu. In Wien war die kurze Ära des von der Wiener Werkstätte 1907 gegründeten Kabarett Fledermaus, in dem die Idee des Gesamtkunstwerks²³ ebenfalls schon sehr früh angestrebt worden war, bereits wieder vergessen worden, sodass man sich von Neuem – nun aber unter veränderten ästhetischen Voraussetzungen – für ein mit russischen Exotismen durchsetztes Gesamtkunstwerk neuen Stils begeistern konnte. Der Blaue Vogel, der unter der Leitung seines charmanten, deutsch radebrechenden Conférenciers Jascha Južnyj stand, stürmte in den Charts der damaligen Unterhaltungskultur rasch nach oben. Sein oft von anderen russischen Kleinkunstabühnen imitiertes Markenzeichen war die lockere Mischung aus bilderbuchartigen Szenen aus dem russischen Volksleben, Parodien, szenisch dargebotenen Chansons und burlesken Tänzen, für deren szenische Ausschmückung so hervorragende Künstlerinnen und Künstler wie Natal’ja Gončarova, Georgij Požedaev oder Pavel Čeliščev sorgten.

Der Blaue Vogel gastierte zum ersten Mal im Dezember 1922 in den Kammerspielen und erntete gleich einen Riesenerfolg, nicht zuletzt auch deshalb, weil in dieser Mischform die modernen, oft verstörend wirkenden Kunstrichtungen befriedet erschienen. Alfred Polgar berichtete jedenfalls euphorisch: „Drei Elemente, innig gesellt: Farbe, Klang, Bewegung. Phantasie mischt, Rhythmus bindet sie, Witz macht das Gemenge leicht, locker, schaumig.“²⁴

22 Friedrich Járosy: Vom Cabaret. In: Der Blaue Vogel. Programmheft. Berlin o.J., S. 3–11.

23 Vgl. dazu den vollständigen Abdruck der programmatischen Schrift von Peter Altenberg über die ästhetischen Ziele der „Fledermaus“ in: Michael Buhrs, Barbara Lesák, Thomas Trabisch (Hgg.): Kabarett Fledermaus. Ein Gesamtkunstwerk der Wiener Werkstätte. Literatur, Musik, Tanz. Ausstellungskatalog. Wien: Brandstätter 2007, S. 154–170.

24 Alfred Polgar: Der blaue Vogel. In: Der Tag (3.12.1922), S. 7.



Abb. 2: Großes Finale des russisch-deutschen Kabarett „Der Blaue Vogel“ im Deutschen Volkstheater, 1925. Foto: Atelier Willinger (?), Wien
© Theatermuseum Wien.

Der Blaue Vogel, als eine der erfolgreichsten unter den russischen Kabarett-Bühnen im Exil, gab zwischen 1922 und 1937 mehrere Gastspiele in Wien, die er unter anderem auch als gern gesehener Gast am Deutschen Volkstheater absolvierte. Anfangs wurde Wien zudem geradezu überschwemmt von weiteren, in Berlin angesiedelten russischen Kleinkunst-Bühnen wie zum Beispiel dem Goldenen Hahn, dem Deutsch-Russischen Theater „Karussell“²⁵, dem Grotesk-Theater²⁶ oder dem Theater Duvan-Torcov, die das Erfolgsrezept des Blauen

25 In Wien stellte sich Egon Friedell in den Dienst des *Karussells* und führte als Conférencier durch das Programm (vgl. den Theaterzettel des Wiener Bürgertheaters vom 17.03.1923 i.d. Programmsammlung des Theatermuseum Wien).

26 Für einen Kritiker war russische Kleinkunst, wie sie im „Grotesk-Theater“ dargeboten wurde, mehr wert als alle mondänen Revuen: „und ihre Wirkung ist oft stärker als die

Vogels imitierten.²⁷ Über das Gastspiel des Goldenen Hahns wusste Emil Kläger daher mit einer Prise Ironie zu berichten:

Ein neues Theater des Aperitifs, szenisches Naschwerk für Nervöse. Die heimatflüchtigen russischen Künstler nennen es in den Kammerspielen mit schwärmerischem Augenaufschlag für Puschkin „Der Goldene Hahn“. Es ist das Fünfminutentheater, das im Zeichen des „Blauen Vogels“ berühmt geworden ist.²⁸

All diese nach dem Erfolgsschema des Blauen Vogels agierenden Truppen absolvierten zwischen 1923 und 1927 ihre Gastspiele in Wien. Danach war die Wiener Theaterszene offensichtlich übersättigt, und an einem zweiten oder dritten ‚Aufguss‘ des kabarettistischen russischen Folklorismus gab es keinen Bedarf mehr.

3 Theaterexport aus der Sowjetunion

Während in den frühen 1920er Jahren bereits russische Emigrantentruppen in Wien auftauchten, hielten sich die sowjetrussischen Theatertruppen von Österreich noch fern. Wahrscheinlich konnte erst durch die De-jure-Anerkennung der Sowjetunion durch Österreich im Februar 1924²⁹ der für die junge Sowjetunion propagandistisch so wichtige Kulturexport nach Wien in Gang kommen. Von den Sowjets wurde die neue Revolutionskunst sehr geschickt als Sympathieträger modelliert und eingesetzt, um gute Stimmung für das vielfach fremde Land zu machen, in dem die gefürchtete proletarische Revolution gesiegt hatte. In diese Kerbe, aber weit idealistischer gestimmt, hieb auch der russische Kulturpolitiker, Kritiker und Dramatiker Anatolij Lunačarskij, indem er fest daran glaubte, dass die Kunst zum Sprachrohr der Revolution werden könne.³⁰ Für die Tournéen nach Wien stand daher ab 1924 von offizieller Seite hüben wie drüben nichts mehr im Wege. Das betraf auch die Teilnahme der fortschrittlichsten

der sündteuren ‚echten‘ Sensationen der Revue.“ (N.N.: Russisch-deutsches Grotesk-Theater. In: Die Bühne, H. 98/1926, S. 9).

- 27 Vgl. dazu: K. Sfd. [d.i. Kurt Sonnenfeld]: Das Gastspiel des „Blauen Vogel“. In: NFP (22.11.1929), S. 12: „Die Kunstgattung des ‚Blauen Vogels‘ ist tausendfach nachgeahmt worden. Nach so vielen Imitationen feiert man mit dem Original um so lieber ein Wiedersehen.“
- 28 E. K. [d.i. Emil Kläger]: Deutsch-russisches Theater: „Der goldene Hahn“. In: Neue Freie Presse (14.9.1923), S. 9.
- 29 Vgl. Hannes Leidinger/Verena Moritz: Der Weg zur Anerkennung. Die Beziehungen zwischen Wien und Moskau 1918 bis 1924. In: Österreichische Osthefte, H. 3/2004, S. 361–390.
- 30 Vgl. Anatoli Lunatscharski: Die Revolution und die Kunst. Essays, Reden, Notizen. Dresden: VEB Verlag der Kunst 1962 (= Fundus-Bücher, Bd. 6), S. 27.

sowjetrussischen Theaterkonstruktivisten mit ihren Entwürfen und Bühnenbildmodellen an der *Internationalen Ausstellung neuer Theatertechnik*,³¹ die im Rahmen des Musik- und Theaterfestes der Stadt Wien im Herbst 1924 stattfand. Nach 1930 – dem Jahr, als der grandiose Theatererneuere Aleksandr Tairov mit seinem Kammertheater noch einmal nach Wien kam –, wurden die Wien-Tourneen sowjetrussischer Theatertruppen jedoch wieder eingestellt. Die politische Lage hatte sich verändert: Die theaterexperimentellen Umtriebe fanden bei den Ideologen der kommunistischen Partei keine Wertschätzung mehr. Es hatte sich eine neue, von der Führungsriege um Stalin abgesegnete Kunsttheorie durchgesetzt, die als „Sozialistischer Realismus“³² 1934 zur offiziellen Staatskunst-Doktrin deklariert wurde. Die damit verbundene künstlerische Bevormundung war schon länger in der Luft gelegen, weshalb sich zum Beispiel das Habima-Ensemble 1931 nach Palästina abgesetzt hatte oder im Zuge einer Amerika-Tournee des Staatlichen Jüdischen Kammertheaters, dessen Gründer Aleksander Granovskij mit zweien seiner Bühnenbildner in den USA blieb. Ebenso verließen manche Schauspieler des Moskauer Künstlertheaters bei Gastspielreisen ihr Ensemble wie zum Beispiel Vladimir Sokolov, der später in Hollywood eine Filmkarriere starten konnte.

Die sowjetische Kunst, die bis in den Alltag des Sowjetmenschen Eingang gefunden hatte, löste im Westen einen nicht unbeträchtlichen Kulturschock aus. Für das Neue der sowjetrussischen Theaterkunst wurde damals von vielen mehr oder weniger naiv agierenden westlichen Kritikern – damit ist nicht die avantgardistische westliche Fachkritik gemeint, die neuen Kunstrichtungen gegenüber aufgeschlossen war – geradezu verzweifelt nach einem Erklärungsmodell gesucht. Es wurde populär, alles, was an Kunst – sei es Theater, Fotografie, Kunstgewerbe oder Malerei – aus der Sowjetunion nach Westeuropa kam, einseitig unter den Begriff des „Technischen“ zu rubrizieren. Der Kunsthistoriker und Journalist Wolfgang Born, der 1929 in der bürgerlich-liberalen Wiener Wochenzeitschrift *Die Bühne* über die neue russische Fotografie berichtete, repräsentiert prototypisch diese Haltung. So schreibt er: „Bei den Russen ist der Vorgang anders; für sie ist die Technik nicht Voraussetzung, sondern Programm.“

31 Vgl. dazu einen Beitrag von René Fülöp-Miller über *Die neue russische Bühne* in: Friedrich Kiesler (Hg.): *Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik*. Wien: Würthle & Sohn 1924 [Reprint: Löcker: Wien 1975], S. 68–80.

32 Eine genaue Definition dieses Begriffs bietet: Wolfgang Kasack: *Lexikon der russischen Literatur ab 1917*. Stuttgart: Alfred Kröner 1976, S. 379–382.

Sie betonen das Neue. Es ist ihnen Überraschung“.³³ Als krasser Gegensatz dazu stand – und daran hielten die traditionsbewussten Kritiker eisern fest – die Überzeugung, die Kunst des Westens sei im sogenannten „Geistigen“ verankert. Gegen dieses Bollwerk des „Geistigen“ brandete nun diese vorgeblich von Technik bestimmte russische Kunst an. Bestärkt sah sich die Abwehrhaltung der Kritik auch dadurch, dass sich die neue Kunst mit der Revolution verbrüdet hatte und als „Revolutionskunst“ für eine Zeit lang zur sowjetischen Staatskunst erklärt wurde.

4 Das „entfesselte Theater“ Aleksandr Tairovs

Im Juni 1925 war es schließlich soweit, dass Aleksandr Tairov mit seinem Staatlichen Moskauer Kammertheater im Raimundtheater sowie im Deutschen Volkstheater das Wiener Publikum wie auch die Kritiker mit seinen Erfolgsszenierungen in den Bann zog. Es war eine wahrhaft geballte Werkschau, mit der sich das „entfesselte Theater“ in seiner ganzen innovativen Vielfalt vorstellte. Für die Reformierung des Bühnenbildes standen Tairov so bedeutende konstruktivistische Architekten wie Aleksandr Vesnin oder die Brüder Vladimir und Georgij Stenberg sowie der Maler Georgij Jakulov und bis zu ihrer Emigration 1920 nach Paris auch die Malerin Aleksandra Ėkster zur Verfügung. Die Architekten unter ihnen bestückten den Bühnenraum mit großen konstruktivistischen Gerüstkonstruktionen, die aus Stangen, Rampen und Brücken ein miteinander verbundenes System bildeten, das mit sparsam gesetzten Attributen der Moderne wie Leuchtreklamen oder Plakaten auf die aktuelle Gegenwart verwies. Ein Höhepunkt dieser konstruktivistischen Bühnengestaltung war sicherlich Vesnins Spielgerüst für G.K. Chestertons Satire *Der Mann, der Donnerstag war* aus dem Jahr 1923. Die eher malerisch orientierten, aber auch die architektonisch vorgehenden Bühnenbildner Tairovs schufen – wenn sie mit dem Bühnendekor für Stücke beauftragt waren, die in antikischen oder biblischen Handlungszeiten wie etwa in der *Phädra* von Racine (Bühnendekor von Vesnin) oder *Salome* von Oscar Wilde (Bühnendekor von Ėkster) angesiedelt waren – Räume aus einfachen, plastischen, oft stark farbigen Dekorationselementen wie Säulen, Quadern, Prismen, Treppen und Stufen. Daraus resultierte – wie auch

33 Wolfgang Born: Neue Lichtbildkunst. In: Die Bühne, Nr. 224/1929, S. 30. W. Born (1893–1949), ein deutsch-amerikanischer Kunsthistoriker, kam 1925 nach Wien, wo er u.a. als freier Journalist für den Rundfunk und für Zeitschriften arbeitete, bis er 1937 kurz vor dem Einmarsch der Nationalsozialisten Österreich verließ und in die USA emigrierte.

bei den konstruktivistischen Spielgerüsten – ein ganzheitlich gestalteter, oft in den Grundfarben Gelb, Rot, Blau gehaltener Bühnenraum. Und so entstand eine neue und ungewöhnliche, die Zuschauer begeisternde Symbiose zwischen Bühnenraum und Spielenden, die das dynamische Bewegungsangebot des Raumes auf körperlich höchst aktive Weise annahm. Ihr Prinzipal und Regisseur Tairov hatte bereits in seiner Schrift *Das entfesselte Theater*³⁴ die Wege dazu geebnet. Sein größtes Anliegen nämlich war die Befreiung der Schauspielerei vom Zwang zum Realismus – vom traditionellen Posen-Spiel soll hier gar nicht die Rede sein – sowie vom Relief-Spiel, das um die Jahrhundertwende aus Opposition zum Realismus entstanden war. Beide knebelten den Schauspieler in seinem Bewegungsdrang. Unter dem Diktat des realistischen Spiels war der Schauspieler durch normative Bewegungsregeln stark eingeschränkt wie auch im Reliefspiel, das ihm in der abstrakt komponierten Szene nur ein Schreiten entlang des Proszeniums zugestand, um den statischen Bildeindruck nicht allzu sehr zu stören. Tairovs Schauspielerinnen und Schauspieler hingegen, körperlich durchtrainiert bis hin zur Akrobatik, waren umschwärmte und viel bestaunte Ausführende seines innovativen Prinzips einer neuen Körpersprache. Er entwickelte die Re-Theatralisierung des Theaters ganz aus der Schauspielkunst heraus, die in Anlehnung an die Commedia dell'Arte alle Register der körperlichen Geschicklichkeit bis hin zur Pantomime ziehen sollte. Tairov hatte dem Theater rigoros eine längst überfällige Frischzellenkur verordnet, die zur Entschlackung des im Laufe der Jahrhunderte über die Maßen ver-literarisierten Theaters führen sollte.

34 Vgl. Alexander Tairoff: *Das entfesselte Theater*. Potsdam: Gustav Kiepenheuer 1923 [Reprint: Berlin: Alexander Verlag 1989].

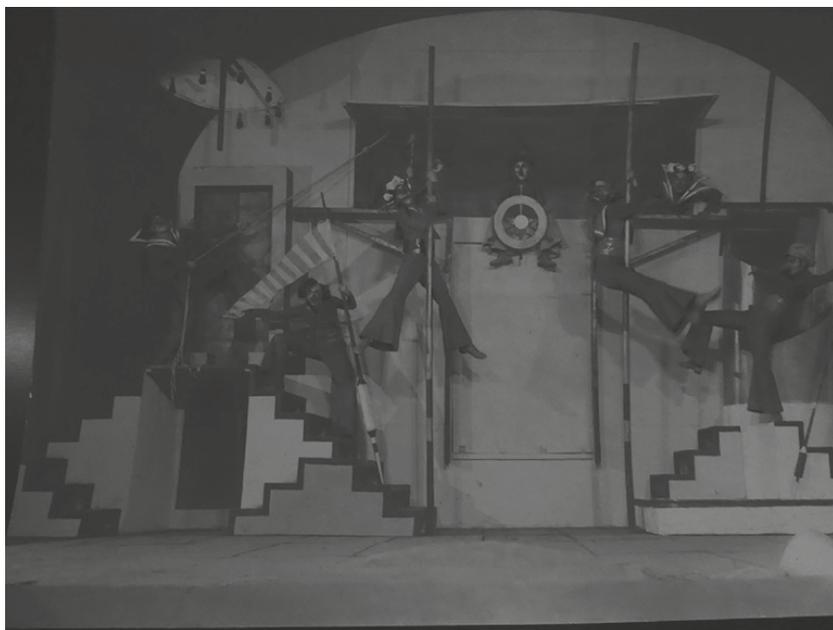


Abb. 3: Szene aus der Operette *Giroflé-Girofla* von A. Ch. Lecocq, Staatliches Moskauer Kammertheater, 1922. Foto. M. Sacharov © Theatermuseum Wien.

Die Stücke, die man aufführte, waren: Charles Lecocqs Operette *Giroflé-Girofla*, Oscar Wildes Einakter *Salome*, G. B. Shaws Drama *Die Heilige Johanna*, A.N. Ostrowskijs Komödie *Das Gewitter*, G. K. Chestertons dramatisierte politische Satire *Der Mann, der Donnerstag war* sowie, als Hommage an die Gastspielstadt, Arthur Schnitzlers neuromantische Pantomime *Der Schleier der Pierette*. In dieser breit gefächerten Stückpalette war eigentlich kein Stück dabei, das eine – wenn auch nur homöopathische – Dosis Gesellschaftskritik geleistet hätte. Trotzdem ist es mehr als erstaunlich, dass der Aufführung einer so leichtsinnigen französischen Nonsense-Operette wie *Giroflé-Girofla* von Lecocq, die bereits 1874 in Brüssel uraufgeführt worden war, nichts im Wege stand. Ein Hinweis von Karl Kraus in seiner *Fackel* von 1928 gibt die Erklärung dafür: „Es ist kein Zufall, daß Granowski und Taiorff die alten französischen Operetten wählen. Vor der Regierungsbehörde, der ‚Repertoirekommission‘ können sich nur die

Klassiker behaupten.³⁵ Die klassische französische Operette *Giroflé-Girofla* war jedoch nicht nur ‚politisch korrekt‘ im Sinne der sowjetischen Kultur-Wächter, sondern auch – wie ein Auszug aus der Kritik von Max Graf zeigt – die optimale Spielvorlage für Tairovs ‚entfesselten‘ Spielstil: „Man hat eine alte Operette gesehen und den Geist eines neuen Theaters verspürt, das in seiner Art großartig und technisch vollendet ist wie ein moderner Aeroplan, der durch die Luft schwebt, hoch über der Stadt und fernen Ländern zu.“³⁶

Es herrschte Einstimmigkeit in Wiens Theaterkritikerszene, dass Tairovs Kammertheater, sein, wie er es auch bezeichnete, „synthetisches Theater“,³⁷ eine überwältigende neue Theaterästhetik bot, die einen nicht von vornherein politisch indoktrinierten, daher auch für die bürgerlich-liberale Theaterkritik gangbaren Weg aufzeigte, um aus einer sich überlebt habenden Theatertradition heraus- und in das moderne Leben hineinzufinden. Im „biomechanischen“ Theater Vsevolod Mejerchol'ds³⁸ hingegen – der großen Konkurrenz zu Tairovs „synthetischem“ Theater – herrschte ein radikaler Theater-Konstruktivismus vor, der parallel zur erfolgreichen russischen Revolution des Proletariats auf einen „Theateroktober“ hin arbeitete, während Tairov ein im Grunde universelleres, nicht-politisierendes Reformprogramm anbot. Tairov kritisierte den russischen Theater-Konstruktivismus in Gestalt von Mejerchol'd auch sehr heftig, indem er ihm eine einseitige Maschinenästhetik vorwarf, wodurch die Schauspieler zu bloßen Maschinen beziehungsweise zu „Ford-Arbeitern“ degradiert wären.³⁹ Mejerchol'ds Truppe, die 1930 zwar in Berlin und Paris gastierte, kam nicht nach Wien, sodass ein Vergleich mit Tairov entfallen musste. Tairovs Kammertheater hingegen sollte 1930 noch ein weiteres Mal in Wien auftreten. Wieder wurde eine Operette, und zwar Lecocqs *Tag und Nacht*, auf neue Weise interpretiert, und mit Eugene O'Neills Drama *Alle Kinder Gottes haben Flügel* – kurzerhand von Tairov in *Die Neger* unbenannt – stand ein am Broadway noch keineswegs gespielter, in Moskau jedoch hoch angesehener amerikanischer Dramatiker auf dem sowjetrussischen Spielplan.

-
- 35 Karl Kraus: Aus einem Moskauer Bericht. In: Die Fackel, Nr. 781–786/1928, zit. nach: Karl Kraus: Die Fackel. Bd. 10. Frankfurt a.M.: Zweitausendeins 1968–1976 [Reprint], S. 49.
- 36 Max Graf: Tairoff in Wien. „Giroflé-Girofla“ von Lecoq. In: Der Tag (18.6.1925), S. 5.
- 37 Im synthetischen Theater sind alle Ausdrucksweisen des Theaters zu einem homogenen Ganzen vereinigt (vgl. Tairoff, *Das entfesselte Theater*, S. 52).
- 38 Vgl. die Einführung zum Theater Mejerchol'ds in: Manfred Brauneck: Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. Reinbek b.H.: Rowohlt 1986, S. 314–322.
- 39 Vgl. Tairoff, *Das entfesselte Theater*, S. 33.



Abb. 4: Szene aus *Alle Kinder Gottes haben Flügel* (damals auch: *Die Neger*) von Eugene O'Neill Staatliches Moskauer Kammertheater, um 1930. Foto: Sojusfoto
© Theatermuseum Wien.

5 Habima und Staatliches Jüdisches Kammertheater

Nach Tairovs erstem Gastspiel im Jahr 1925 sollten im Carltheater noch zwei weitere prominente jüdische Bühnen, die beide in Moskau ansässig waren, in Wien gastieren. In der jungen Sowjetunion war nämlich eine jüdische Theaterszene aufgeblüht, die sich jedoch nur kurz entfalten konnte. 1926 kam das Moskauer Theater Habima,⁴⁰ das sich 1917 als „hebräisches Studio Habima“ unter der Schirmherrschaft von Stanislavskijs Künstlertheater konstituiert hatte, zu einem Gastspiel nach Wien. Die erste Vorstellung begann am 30. Mai mit dem *Dybuk*, womit man sich am 17. Juni auch wieder vom Wiener Publikum verabschiedete. Die weiteren Stücke, die gespielt wurden, waren *Der Golem*, *Der ewige Jude*,

40 Vgl. die reich bebilderte Schrift: N.N.: Habima. Hebräisches Theater. Mit einem Vorwort von Bernhard Diebold. Berlin-Wilmersdorf: Hermann Keller 1928.

Sintflut und *Jáakobs Traum*. Ursprünglich war die Habima eine bereits 1912 von dem jüdischen Lehrer Nachum Dawid Cemach ins Leben gerufene Laiengruppe, die sich aufgrund ihres obsessiven Theaterspielens in Moskau sehr bald den Status der Professionalität angeeignet hatte. Sie verstand es meisterlich, in ihren eindringlich-expressiven Inszenierungen das moderne konstruktivistische Element mit dem ethnischen Kolorit der bereits versunkenen ostjüdischen Schtetl-Kultur zu verbinden. Hauptsächlich führte die Habima jiddisch geschriebene Dramenliteratur, ins Hebräische übertragen, auf und machte die Welt mit dem modernen jiddischen Theater, das sich seit den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts vor allem in Osteuropa formiert hatte, bekannt. Ihre von Evgenij Vachtangov, dem begabtesten Regieschüler Stanislavskijs, geleitete Inszenierung der chassidischen Legende *Der Dybuk* von An-skij, der als ethnologisch interessierter Dichter viele jüdische Ghettos in der Ukraine bereist hatte, näherte sich der Form des rituellen Theaters an, wie es ein paar Jahre später auch von Antonin Artaud, dem französischen Theaterrebell, verfochten werden sollte. Das Gastspielrepertoire umfasste noch vier weitere Stücke, die gleichfalls im kabbalistischen Milieu spielten oder ganz allgemein das Judentum zum Thema hatten. Die hermetisch geschlossene Theaterwelt der Habima-Truppe wurde in Wien mit Respekt und Bewunderung aufgenommen. So stand in der Zeitschrift *Die Bühne* zu lesen: „Das Theater der ‚Habima‘ ist mit Besessenheit, letzter Hingabe und Ekstase seiner Schauspieler geheizt ... Theater scheint ihnen Kult zu sein, fanatische Idee, Religion, der sie als Tiefgläubige dienen.“⁴¹ Auch die radikale Formalisierung der Szene in expressionistisch geprägte Bilderfolgen trug zur Intensivierung des Eindrucks bei. „Der Stil der ‚Habima‘ ist expressionistisch“, schrieb Felix Salten und führte weiter aus: „Ein wirklichkeitsnaher, reizvoller Expressionismus. Er geht nicht auf Täuschung aus, er gibt Zusammengefaßtes. In jedem verschminkten Antlitz, in jedem sanglich schwingenden Wort, in der Gymnastik aller Gebärden.“⁴² Auch das Habima-Ensemble, obgleich in Russland entstanden und in der schwierigen Zeit nach der Oktoberrevolution groß geworden, kehrte nicht mehr geschlossen in die Sowjetunion zurück, sondern ließ sich nach vielen Stationen 1931 in Palästina nieder.

1928 kam das Staatliche Jüdische Kammertheater, die zweite in Moskau ansässige jüdische Theatergruppe, die sich 1921 unter dem unter anderen bei Max Reinhardt in die Lehre gegangenen Regisseur Aleksandr Granovskij formiert

41 N.N.: „Habima“. Gastspiel des Moskauer Theaters im Carltheater. In: *Die Bühne*, H. 841/1926, S. 3.

42 Felix Salten: Gastspiel „Habima“. In: *Neue Freie Presse* (30.5.1926), S. 15.



Abb. 5: Szene aus *Der Dybuk* von An-skij, Habima, Gastspiel in Berlin, 1926/27.
Foto: Ermanox-Aufnahme von Dr. Hans Bohm © Theatermuseum Wien.

hatte, vom 31. August bis zum 23. September ins Carltheater nach Wien. Diese jüdische Theatertruppe war auf musikalische Possen und operettenhafte Volksstücke von Šolom-Alejchem, Mendele Mojcher Sforim oder Avraam Gol'dfaden spezialisiert, die zuvor in Moskau vor einem Publikum freisinniger Juden sowie jüdischer Kommunisten auf Jiddisch gespielt worden waren.

Für Granovskij gaben diese Komödien den Anlass zur Kultivierung eines eigenen Stils aus rhythmisch gegliederter Groteske und Exzentrik, den er aus dem besonderen Erzähl- und Typenduktus des jiddischen Milieus ableitete. In einem Gespräch mit der *Neuen Freien Presse* meinte er selbst dazu: „Ohne Rhythmus keine Kunst. Und der musikalische Rhythmus ist selbst nur ein Teil jenes höheren, jedem Kunstwerke immanenten Eigenrhythmus und ihm untergeordnet.“⁴³ In der Musik-Komödie *Die Reise Benjamins III.* von Mojcher Sforim

43 N.N.: Gespräch mit Alexei Granowsky. In: *Neue Freie Presse* (7.9.1928), S. 8.

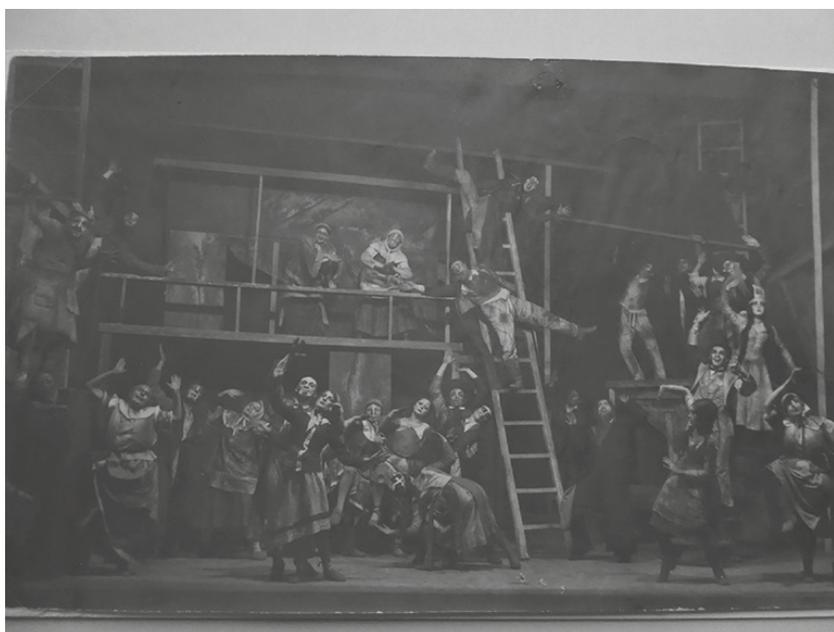


Abb. 6: Szene aus *Die Hexe* von A. Goldfaden, Staatliches Jüdisches Staatskammertheater, Moskau, 1921. Fotograf unbekannt © Theatermuseum Wien.

seien, wie Emil Kläger bewundernd feststellte, „Schauspieler-Equilibristen“ am Werke, und ein „geistreicher Bewegungsrausch“ trage die Inszenierung.⁴⁴

Für die sehr sparsame, Kulissen jeglicher Art vermeidende Raumgestaltung hatte Granovskij Bühnenbildner wie Robert R. Fal'k oder Isaac Rabinovič zur Hand, die mit ihren begehbaren konstruktivistischen Elementen die Bühne als Raum erleben ließen. Die ebenfalls musikalisch untermalte Komödie *Die Hexe* des berühmten jiddischen Dichters Avraam Goldfaden, die am 14. September Premiere hatte, zog wiederum Begeisterungstürme nach sich, auch seitens der

44 Emil Kläger: Granowskys Theater aus Moskau. In: *Neue Freie Presse* (9.9.1928), S. 16.

Kritik. In Granovskijs sehr freier Deutung wurde eine musikalisch rasant inszenierte Verspottung der jiddischen Kleinbürgerlichkeit dargeboten. Emil Kläger etwa kam gar nicht dazu, all die Bewegungselemente in dieser Inszenierung zu schildern, die ihn und sichtlich auch das Publikum begeisterten:

Die Augen müssen diesmal sehr eilig sein, um kein Gestenspiel, keine Akrobatik eines Mitwirkenden zu versäumen, die nicht nur aus dem Bühnenparterre „arbeiten“, sondern auch auf riesigen Leitern, auf Andeutungen von Dächern [...] Dabei nicht zu übersehen, daß Herr Michoels, einer der Hauptstars der Truppe, gewöhnlich der Träger der wichtigsten tragisch-grotesken Figur, plötzlich im Handstand ein Rad schlägt.⁴⁵

Wie raffiniert Granovskij mit seinem Bühnenbildner Rabinovič arbeitete, zeigt eine Beobachtung Klägers, die beschreibt, wie er „Menschen förmlich in den Raum hing, wobei deren Kostüme die mangelnden Farben zu erstellen haben [...] in den sonst leeren und nackten fünf Stockwerken der Bühne“.⁴⁶ Das Raffinierte, Ausgeklügelte und Spöttische in Granovskijs Inszenierungen blieb jedoch nicht ohne Kritik und wieder war es Kläger, der resümieren sollte: „Es ist doch eben gehirnmäßig Erdachtes, in erster Linie: sensationelles Theater. Kalt, gelegentlich verblüffend, fast immer interessant, aber niemals tiefer berührend.“⁴⁷ 1948 sollte auch dieses Theater auf einen Befehl Stalins hin geschlossen werden.

45 Ders.: Granowskys Theater aus Moskau (Dritter Premierabend). In: Neue Freie Presse (15.9.1928), S. 7.

46 Ebd.

47 Ebd.

Jürgen Doll

Zur Rezeption des sowjetrussischen Theaters in der österreichischen Sozialdemokratie

Abstract: This paper seeks to elucidate the influence of the Soviet post-revolutionary theatrical experiments, more particularly of the non-professional proletarian theatre groups, on the Viennese theoretical debate, based mainly on Kerzencev's aesthetics of theatre, on early performances by socialist school students, on the Viennese political cabaret incorporating techniques developed by the Moscow Blue Blouse troupe or stage directors like Mejerhold, culminating in performing Tret'akovs *Brülle China*. The article is completed by a review of Soviet theatre plays staged in Vienna in the early 1930s.

1 Kerzencev und die Theorie des politischen Theaters in Österreich

Es sei vorausgeschickt: Wien war damals nicht Berlin. Es gab weder die Anfang der 1920er Jahre in Berlin geführte Proletkultdebatte,¹ noch die in der *Linkskurve* ausgetragene Auseinandersetzung mit der linken russischen und deutschen Avantgarde gegen Ende der Weimarer Republik, die Walter Benjamin als ‚Russische Debatte auf Deutsch‘ zusammenfasste,² wenn auch Ernst Fischer mit seinen Aufsätzen zu Ernst Ottwalt, Il'ja Ėrenburg und Sergej Tret'akov indirekt auf Seite der Avantgarde daran teilnahm. Auch interessierte das sowjetrussische Theater die österreichischen Sozialdemokraten naturgemäß viel weniger als die deutschen Kommunisten. So erschienen etwa in der *Neuen Freien Presse* dank deren Mitarbeiter René Fülöp-Miller und deren Moskau-Korrespondenten Nikolaus Basseches deutlich mehr einschlägige Artikel als in der sozialdemokratischen *Arbeiter-Zeitung*.³

-
- 1 Vgl. Walter Fähnders/Martin Rector (Hgg.): *Literatur im Klassenkampf. Zur proletarisch-revolutionären Literaturtheorie 1919–1923*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1974.
 - 2 Vgl. Walter Benjamin: *Russische Debatte auf deutsch* [1930]. In: ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 4. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972, S. 591–595.
 - 3 David Josef Bach, der Feuilletonchef und Theaterkritiker der *Arbeiter-Zeitung*, der sich bis dahin zum sowjetischen Theater nicht geäußert hatte, zeigte sich 1932 erleichtert, dass in den neuen russischen Stücken wieder „die Einzelseele und ihre Bedürfnisse eine Rolle spielen, und nicht die Kollektivseele“ (D.B.: Schiller wird wieder beliebt. „Die Räuber“ im Burgtheater. In: *Arbeiter-Zeitung* (27.5.1932), S. 5f.).

Das sowjetrussische Theater fand über die Parteijugend und die Parteilinke Eingang in die österreichische Sozialdemokratie, und es ist signifikant, dass die ersten diesbezüglichen Hinweise in der von Ludwig Wagner redigierten Zeitschrift der sozialistischen Mittelschüler *Der Schulkampf* erschienen. Die spätere theoretische Auseinandersetzung mit dem sowjetischen Theater fand dann vornehmlich in der *Politischen Bühne* statt, der Zeitschrift der Sozialistischen Veranstaltungsgruppe, die unter anderem das Politische Kabarett gründete und später die Roten-Spieler-Gruppen organisierte.⁴ In einem Interview aus dem Jahre 1977 betonte Robert Ehrenzweig, Herausgeber und leitender Redakteur der *Politischen Bühne*, wie sehr die kulturelle Entwicklung der jungen Sowjetunion das Interesse der sozialistischen Jugend auf sich gezogen und großen Einfluss ausgeübt habe. Begierig habe man den Proletkult, der die Masse und das Kollektiv als Helden entdeckt hatte, zur Kenntnis genommen. Vor allem Platon M. Keržencevs Buch *Das schöpferische Theater*⁵ und Fülöp-Millers *Geist und Gesicht des Bolschewismus*⁶ hätten zum ersten Mal über die Massenspiele und das neue russische Theater informiert und zu eigenen Aktivitäten angespornt.⁷

Keržencevs 1922 auf Deutsch erschienenes Werk, das auch auf das deutsche Arbeitertheater einen nachhaltigen Einfluss ausübte,⁸ bestimmte in Österreich fast ausschließlich die theoretische Reflexion der Theaterpraktiker. Dagegen wurde etwa Aleksandr Bogdanov, der in der deutschen Proletkult – Debatte noch eine wichtige Rolle gespielt hatte, nie erwähnt.⁹ Fülöp-Millers Buch, das 1926 erschienen war, erweiterte vor allem die Kenntnis des russischen Theaters, fügte aber, da es sich vornehmlich mit den großen Bühnen beschäftigte, wenig zur theoretischen Reflexion über das Agitationstheater bei. Die detaillierten Beschreibungen der Inszenierungen und Massenveranstaltungen und vor

4 Vgl. Jürgen Doll: Sozialdemokratisches Theater im Wien der Zwischenkriegszeit. Vom Sprechchorwerk zu den Roten-Spieler-Szenen. In: Primus-Heinz Kucher (Hg.): *Verdrängte Moderne – vergessene Avantgarde. Diskurskonstellationen zwischen Literatur, Theater, Kunst und Musik in Österreich 1918–1938*. Göttingen: V&R unipress 2016, S. 79–94.

5 Platon M. Kerschenzew: *Das schöpferische Theater*. Hamburg: Carl Hosym 1922 [Reprint: Köln: Maternus 1992].

6 René Fülöp-Miller: *Geist und Gesicht des Bolschewismus. Darstellung und Kritik des kulturellen Lebens in Sowjet-Rußland*. Zürich–Wien–Leipzig: Amalthea-Verlag 1928.

7 Vgl. Alfred Pfoser: *Literatur und Austromarxismus*. Wien: Löcker Verlag 1980, S. 65.

8 Vgl. Ludwig Hoffmann/Daniel Hoffmann-Ostwald (Hgg.): *Deutsches Arbeitertheater 1918–1933. Eine Dokumentation*. Bd. 1. Berlin: Henschel Verlag 1961, S. 33.

9 Aleksandr Bogdanovs Abhandlung *Die Kunst und das Proletariat* erschien 1921 in deutscher Übersetzung.

allem die sehr zahlreichen Illustrationen konnten jedoch für die Theaterpraxis der jungen Sozialdemokraten fruchtbar gemacht werden. Ernst Fischer lobte das Buch trotz dessen zuweilen polemischer Ausrichtung, weil es die geistige Wandlung sichtbar mache, die sich in Russland vollziehe,¹⁰ Maria Gutmann, die bedeutende sozialdemokratische Schauspielerin, Regisseurin und Theaterleiterin, schätzte als Praktikerin vor allem die Illustrationen,¹¹ ebenso wie übrigens Bert Brecht, der empfahl, den Text mit einer Schere herauszuschneiden und das ausgezeichnete Bildmaterial zu behalten.¹²

Keržencevs Programmatik des proletarischen Theaters umfasst prinzipielle Überlegungen und daraus resultierende neue Theater Techniken. Für Keržencev impliziert die Entwicklung des proletarischen Theaters die Kritik, ja die Vernichtung des bürgerlichen Theaters, das zu einem Vergnügen einer kleinen privilegierten Schicht verkommen sei. Das proletarische Theater hingegen sei ein Kampfmittel der Arbeiterklasse, sein Thema das Schicksal der Massen und des Kollektivs anstelle des Individualschicksals. Die Schauspieler sind Arbeiter, die an ihrer Drehbank bleiben; Ziel ist die Heranbildung proletarischer Schauspieler. Bühne und Publikum sollen vereinigt, die Zuschauer sozusagen zu Mitspielern werden. Deshalb müsse die Rampe abgeschafft, nicht im Saal, sondern in Betrieben, in Kasernen, in Arbeitersiedlungen, auf der Straße, wenn möglich im Stegreif gespielt werden. Durch kleine Wandertruppen, die etwa grelle Satiren aufführen, soll das Theater zu den Landarbeitern und Bauern gebracht werden. Die Truppe soll kameradschaftlich organisiert sein, jedes Mitglied alle Aufgaben übernehmen, jede Schauspielereitelkeit vermieden werden. Als Themen des neuen Theaters benennt Keržencev insbesondere wirkungsvolle Episoden aus der Geschichte der Klassenkämpfe. Formal sollen Kontraste dominieren, der Gegner verspottet und der Triumph der Arbeiterklasse in symbolisch-allegorischen Formen dargestellt werden.¹³ Auf den Kontrast von Verhöhnung des bürgerlichen Gegners und Glorifizierung des Arbeiters sowie auf die Gegenüberstellung von Vergangenheit und Gegenwart in Form drastischer Bilder in

10 Vgl. Ernst Fischer: Wandlungen des russischen Geistes. In: Der Kampf, Nr. 11/1927, S. 499–507: In diesem Artikel verweist Fischer auf das Ende des Proletkults und die neue Rolle der Blauen Blusen-Truppen als Alphabetisierungstruppen.

11 Vgl. Maria Gutmann: Studiobühne – Junge Bühne. In: Kunst und Volk, Nr. 1/1930, S. 17–20.

12 Vgl. Bertolt Brecht: Die besten Bücher des Jahres 1926. In: ders.: Gesammelte Werke. Bd. 18. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1967, S. 51.

13 Vgl. Kerschenzew, Das schöpferische Theater, S. 68.

den von ihm beschriebenen Massenveranstaltungen weist auch Fülöp-Miller wiederholt hin.¹⁴

Da nicht nur die ideologischen Voraussetzungen, sondern vor allem auch die historische Situation sehr unterschiedlich waren, musste das Agitationstheater in Österreich an die lokalen Verhältnisse angepasst werden. In Anlehnung an Kerzencev sahen die jungen Sozialisten im bürgerlichen Theater das Vergnügen einer kleinen privilegierten Minderheit,¹⁵ folgten ihm aber nicht in dessen radikaler Verurteilung. Sie beschränkten ihre Kritik auf eindeutig reaktionäre Inhalte und, im Sinne der sozialdemokratischen Bildungsarbeit, auf die Vergnügungsindustrie, insbesondere bürgerliche Revuen, Operetten und Militärschwänke.¹⁶ Die Mitglieder der Veranstaltungsgruppe übernahmen Kerzencevs Definition des proletarischen Theaters als Kampfmittel der Arbeiterklasse,¹⁷ deuteten sie aber um in ein Mittel der Parteipropaganda und wandten sich so von dem Autonomieanspruch des Proletkults ab. „Wir dienen nicht der Kunst, sondern der Propaganda“,¹⁸ schreibt Jura Soyfer, und die Mitglieder des Politischen Kabarets – Mittelschüler, Studenten, junge Intellektuelle und Künstler – betrachten ihr Spiel explizit als „Parteiarbeit“. ¹⁹ Dementsprechend wurde die Sozialistische Veranstaltungsgruppe 1932 in die neu gegründete Propagandastelle eingegliedert.

-
- 14 Vgl. Fülöp-Miller: Geist und Gesicht, S. 158, 187, 194–196, 255 bzw. Ill. 116, 117.
- 15 Vgl. Ernst Fischer: Sprechchor und Drama. In: Arbeiterwille (18.11.1925), S. 5f.; Robert Ehrenzweig: ... die die Welt bedeuten. In: Die Politische Bühne, H. 1/1932, S. 3–5.
- 16 Vgl. Neon [d.i. Robert Ehrenzweig]: Agitationstheater. In: Sozialistische Veranstaltungsgruppe (Hg.): Das Politische Kabarett. Wien 1929, S. 2f.; ders.: Revue. In: Kunst und Volk, Nr. 6/1929, S. 153–155; Robert Ehrenzweig: ... die die Welt bedeuten. In: Die Politische Bühne, H. 1/1932, S. 3–5; Jura Soyfer: Politisches Theater. In: Die Politische Bühne, Anfang März 1932, o.S.; ders., Die Tendenzbühne und ihr Publikum. In: Die Politische Bühne, Dezember 1932, S. 70–73.
- 17 Vgl. Ernst Fischer: Wandlungen des russischen Geistes. In: Der Kampf, Nr. 11/1927, S. 499–507, hier S. 502; Neon: Agitationstheater. In: Sozialistische Veranstaltungsgruppe, Das Politische Kabarett, S. 3; Schiller Marmorek: Das Festspiel des Proletariats. In: Die Politische Bühne, H. 3/1932, S. 43f.; Jura Soyfer: Politisches Theater. In: Die Politische Bühne, Anfang März 1932, o.S.
- 18 Jura Soyfer: Politisches Theater. In: Die Politische Bühne, Anfang März 1932, o.S.
- 19 Neon [d.i. Robert Ehrenzweig]: Vierhundertmal Politisches Kabarett. In: Die Politische Bühne, H. 2/1933, S. 27f., zit. S. 28.

Dass das Agitationstheater das Kollektivschicksal darzustellen habe, galt geradezu als Gemeinplatz in der theoretischen Literatur.²⁰ In seinem Aufsatz zum Massentheater, in dem er sich zu weiten Teilen wörtlich an Keržencev anlehnte, schrieb Ehrenzweig, es gebe „nur *einen* Stoff, der Inhalt eines proletarischen Massenspiels sein kann: den Kampf der Arbeiterklasse um ihre Freiheit, um den Sozialismus“.²¹ Am stärksten beeindruckt zeigten sich die Wiener Theatermacher von Keržencevs Forderung nach der Abschaffung der Rampe. Dabei ging es weniger um die Rampe selber, die, zumindest beim Politischen Kabarett, erhalten blieb, als um die postulierte Einheit von Spielern und Zuschauern.²² Wurde diese bei Keržencev dadurch gewährleistet, dass Spieler wie Zuschauer Arbeiter etwa des gleichen Betriebs oder der gleichen Siedlung waren, so garantierte für die sozialistischen Mittelschüler und Studenten die Einheit der Gesinnung die Übereinstimmung mit dem (proletarischen) Publikum. Viktor Grünbaum führte den engen Kontakt zwischen Publikum und Bühne darauf zurück, dass die Spieler nicht als Schauspieler, sondern als Genossen wirkten.²³ Allerdings stand nicht, wie bei Keržencev, das genuin Schöpferische im Vordergrund, sondern der austromarxistische Erziehungsgedanke. Das Agitationstheater spielte für Jura Soyfer eine wichtige Rolle in der geistigen Erziehung der Arbeiterklasse und folgerichtig ersetzte er Keržencevs Gleichung, das Theater des Proletariats schaffe das proletarische Theater, durch die Feststellung, „nur das Theater *für* das Proletariat führt zum proletarischen Theater“.²⁴ Doch sei in diesem Zusammenhang schon jetzt hinzugefügt, dass in der Wahlagitation ab 1930, in den

-
- 20 Vgl. Ernst Fischer: Theater und Technik. In: Kunst und Volk, Nr. 10/1929, S. 293–295, hier S. 295; Jura Soyfer: Politisches Theater. In: Die Politische Bühne, Anfang März 1932, o.S.
- 21 Robert Ehrenzweig: Das Theater der Masse. In: Die Politische Bühne, Mitte Juni 1932, o.S. (Hervorh. im Original).
- 22 Vgl. Ernst Fischer: Sprechchor und Drama. In: Arbeiterwille (18.11.1925), S. 5f., hier S. 5; ders.: Jugend und Theater. In: Kunst und Volk, Nr. 7/1927, S. 1f.; Neon [d.i. Robert Ehrenzweig]: Agitationstheater. In: Sozialistische Veranstaltungsgruppe, Das Politische Kabarett, S. 2f., hier S. 3; Viktor [d.i. Viktor Grünbaum]: Das Wiener „Politische Kabarett“. In: ebd., S. 7–10, hier S. 8; Robert Ehrenzweig: Zur Festgestaltung. In: Bildungsarbeit, Nr. 4–5/1932, S. 87; Jura Soyfer: Die Tendenzbühne und ihr Publikum. In: Die Politische Bühne, Dezember 1932, S. 70–73, hier S. 70.
- 23 Vgl. Viktor [d.i. Viktor Grünbaum]: Das Wiener „Politische Kabarett“. In: Sozialistische Veranstaltungsgruppe, Das Politische Kabarett, S. 7–10, hier S. 8.
- 24 Jura Soyfer: Die Tendenzbühne und ihr Publikum. In: Die Politische Bühne, Dezember 1932, S. 70–73, zit. S. 73.

Massenspielen und den Rote-Spieler-Gruppen auch in Österreich Arbeiter und Arbeitslose die Mehrzahl der Mitwirkenden stellten.

Wie bei Keržencev wurde, manchmal direkt an diesen angelehnt, die gemeinschaftliche Führung des Theaters hervorgehoben, wobei Grünbaum betonte, dass alles, was die persönliche Eitelkeit bei Spielern fördern könne, vermieden werden müsse.²⁵ Zwar bildeten sich beim Politischen Kabarett bald Spezialisten heraus, doch hatten auch Texter wie Grünbaum und Karl Sobel oder die beiden Bühnenbildner Arnold Meiselman und Walter Harnisch führende Schauspielerrollen inne. Schließlich agierte das Kabarett auch als Wanderbühne, trat nach der Premiere in der Riemergasse in den Arbeiterbezirken und später auch in der Provinz auf.²⁶

Es mag erstaunlich anmuten, wie eng sich die Wiener Spieler, oft bis in die Wortwahl hinein, an Keržencevs *Das schöpferische Theater* anlehnten, das ihnen buchstäblich als Theorie-Handbuch des agitatorischen Theaters diente. Offenbar stand ihnen damals, zumindest in ihren Anfängen, auch wenig Anderes zur Verfügung, woran sie sich orientieren konnten.

2 Sowjetrussische Erfahrungen und Praxis des Agitationstheaters

Die ersten Versuche, außerhalb der traditionellen sozialdemokratischen Festkultur Theater zu spielen, waren die 1925 und 1926 in den Sommerkolonien der sozialistischen Mittelschüler erarbeiteten Freiluftaufführungen zum deutschen Bauernkrieg und zur Revolution von 1848, die bis etwa 1930 in Wien und zahlreichen Provinzorten aufgeführt wurden.²⁷ „Dieses neue Theater haben keineswegs wir erfunden“, schrieb Hans Zeisel, die treibende Kraft dieser Unternehmungen. „Im bolschewistischen Russland ist es ein sehr beliebtes Unterhaltungsmittel der jugendlichen Arbeiter. Kurz nach dem Umsturz gab es eine Unmenge solcher Aufführungen, die mehr oder weniger differenzierte Allegorien der Revolution darstellten.“²⁸ In einem weiteren Bericht dieser sich Rote Spielleute nennenden

25 Vgl. Viktor [d.i. Viktor Grünbaum]: Das Wiener „Politische Kabarett“. In: Sozialistische Veranstaltungsgruppe, Das Politische Kabarett, S. 7–10, hier S. 8.

26 Vgl. ebd., S. 10; Karl Sobel: Wiener Politisches Kabarett. In: Die Politische Bühne, Anfang Februar 1932, o.S.

27 1927 folgte noch das Spiel über den 1. Weltkrieg *Krieg dem Kriege!* (vgl. N.N.: „Krieg dem Kriege!“ 25. proletarische Sonntagsfeier der Jugendlichen im Gspöttgraben (Sievering). In: Der Abend (28.6.1927), S. 6).

28 Hans Zeisel: Wir machen Revolution. In: Der Schulkampf, Nr. 5/1926, S. 3–5.

Truppe lesen wir: „Sehr viel erwarten wir uns von einer Arbeitsgemeinschaft über russische Kunst- und Theaterfragen“,²⁹ von deren Aktivität wir allerdings in Hinkunft nichts mehr erfahren. Wenn wir uns an die Beschreibungen im *Schulkampf* halten, so scheint auch hier Keržencev Pate gestanden zu haben. Es handelt sich um Stegreifspiele im Freien, um Episoden aus der Geschichte des Klassenkampfes, wobei nur der Szeneninhalte vorher gemeinsam festgelegt worden ist. Die Szenen waren auf Kontrastwirkung aufgebaut, etwa zwischen den Lebensbedingungen der Bauern und denen des Adels. Im Spiel vom Bauernkrieg führte die letzte Szene in die Gegenwart: Es vollzog sich die Vereinigung des Proletariats des Landes mit dem der Städte, gleichfalls ein wesentliches Thema im russischen Agitationstheater.³⁰

Auch in den ersten Programmen des Politischen Kabarets wurde viel improvisiert. Allerdings wurden sowohl bei Keržencev als auch bei Fülöp-Miller die revolutionären Kabarets und satirischen Truppen nur am Rande erwähnt, ohne Zweifel aber fanden sich, wie Ehrenzweig bestätigt hat, in den Beschreibungen des Mejerchol'd-Theaters, der Proletkultbühne Sergej Ėjzenštejns oder der verschiedenen Umzüge bei Fülöp-Miller viele Anregungen für ein satirisches Theater wie das Wiener Politische Kabarett. Die Kabarettisten erhielten wohl im Laufe der Jahre weitere Anregungen, etwa aus den Reiseberichten linker Intellektueller oder aus den zahlreichen Artikeln in der deutschen Presse.³¹ Auch über die deutschen Agitproptruppen, von denen zuweilen Sketches übernommen wurden,³² könnten sowjetische Theaterexperimente den Weg nach Wien gefunden haben. Ein Hinweis auf das *Rote Sprachrohr*, die führende deutsche kommunistische Agitprop-Zeitschrift, in der *Politischen Bühne* zeigt, dass die

29 N.N: Wir roten Spielleute. In: Der Schulkampf, Nr. 6/1926, S. 9f.

30 Vgl. E.R. [d.i. Ella Reiner]: Wir Roten Spielleute. In: Der Schulkampf, Nr. 4/1926, S. 2f. Vgl. dazu auch: Friedrich Scheu: Ein Band der Freundschaft. Schwarzwald-Kreis und Entstehung der Vereinigung Sozialistischer Mittelschüler. Wien: Böhlau 1985, S. 155–160.

31 In der österreichischen sozialdemokratischen Presse finden sich nur sehr vereinzelt Beiträge zum russischen Theater. Der Karlsruher Sozialdemokrat Siebert etwa weist vor allem auf die massenhafte Verbreitung der Liebhaberzirkel, Arbeiter- und Soldatenklubs hin und kommt zu dem Schluss, „der Weg, durch Liebhaberzirkel die Masse für das Theater zu begeistern, [hat] sich als der geeignetste erwiesen, jeder Theaterkrise zu begegnen“ (Karl Siebert: Neues Theater in Rußland. In: Der Kuckuck, Nr. 46/1931, S. 15).

32 So hat etwa das Politische Kabarett in seinem zwölften Programm mehrere Szenen der Dresdner Truppe Die Roten Ratten übernommen und „eingewienert“, was sicher nicht den einzigen Fall darstellt.

Wiener die deutschen Artikel über das russische Theater und damit die russische Entwicklung aufmerksam verfolgten.³³ In seinem programmatischen Aufsatz zum Agitationstheater bezog sich Ehrenzweig explizit auf das Theater Vsevolod Mejerchol'ds sowie die politischen Kabarets und politischen Wanderbühnen sowohl in Russland als auch in Deutschland.³⁴ In seinem Artikel zur Arbeit der Veranstaltungsgruppe hielt er zusammenfassend fest: „Das russische Proletariat hat von Anfang an die Bedeutung des Agitationstheaters erkannt und es in den vordersten Abschnitt des kulturellen Kampfes gestellt.“³⁵

Im Thesenpapier der Moskauer Truppe Die Blaue Bluse wird gefordert, der Text müsse kurz, klar, anschaulich wie ein Plakat sein. Ein Echo darauf finden wir in der Polemik gegen die traditionelle Festkultur im sogenannten *Urkabarett* von 1926, wo es heißt: „Wo sind die Tricks, du geistiger Akrobat – Wir woll'n kein Gemälde, wir woll'n ein Plakat!“³⁶ Ehrenzweigs Erinnerungen nach zu schließen wurde die Varietéform der frühen Programme des Politischen Kabarets von den sowjetischen satirischen Theatern, insbesondere von der Moskauer Blauen Bluse, angeregt, in deren Thesenpapier zudem zu lesen ist:

Die Blaue Bluse verwendet folgende Verfahrensweisen: die Strategie der Enthüllung, den Kontrast, die Ding-Allegorie, die symbolische Darstellung. All dies kommt von den „kleinen Formen“ her, vom „Music Hall“ und den linken Meistern: Meyerhold, Foregger. [...] Die Blaue Bluse, das ist sowjetisches rotes Variété [sic].³⁷

-
- 33 Die *Politische Bühne* publizierte relativ spät zwei Artikel zu diesem Thema: Leo Lania: Sowjetrussisches Laientheater. In: Die Politische Bühne, H. 4/1932, S. 68–70; Georg Dunker: Theater in Sowjetrußland. In: ebd., H. 12/1933, S. 184f. Wie Siebert (Karl Siebert: Neues Theater in Rußland. In: Der Kuckuck, Nr. 46/1931, S. 15) zeigt sich Lania beeindruckt von den Tausenden von Arbeiterbühnen und Theaterclubs, denen er hohes künstlerisches Niveau und starke politische Wirkung bescheinigt, deren Stil allerdings – 1932 – entschieden konservativer sei als der der revolutionären Bühnen Moskaus. In der Kurzrezension der *Geschichte des Sowjettheaters* (Lenin-grader Staatsverlag) wird auf die zahlreichen Illustrationen und Zeichnungen Majakovskijs zum *Mysterium buffo* und Inszenierungsentwürfe Vsevolod Mejerchol'ds hingewiesen (vgl. Die Politische Bühne, H. 3/1932, S. 55).
- 34 Vgl. Neon [d.i. Robert Ehrenzweig]: Agitationstheater. In: Sozialistische Veranstaltungsgruppe, Das Politische Kabarett, S. 2f., hier S. 3.
- 35 Robert Ehrenzweig: ... die die Welt bedeuten. In: Die Politische Bühne, H. 1/1932, S. 3–5, zit. S. 5.
- 36 Das Urkabarett, maschinschr., nicht paginiert, Nachlass Robert Lucas (im Besitz des Verfassers).
- 37 N.N.: Qu'est-ce que la Blouse Bleue? In: Denis Bablet (Hg.): Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932. Lausanne: L'Âge d'Homme 1977, S. 44–46 [Übersetzung J.D.]: Die Blaue Bluse unterhielt enge Beziehungen mit Mejerchol'd, der in manchen seiner

All diese dramaturgischen und szenischen Verfahrensweisen finden wir im Politischen Kabarett wieder, etwa die allegorische Darstellung der gesellschaftlichen Kräfte,³⁸ die Enthüllungsstrategie, bei der hinter der bürgerlichen Zeitung und dem Klassenstaat das Kapital hinter dem letzten Vorhang zum Vorschein kommt, die Technik des Kontrastes, etwa zwischen dem neuen und dem alten Wien, der öffentlichen und privaten Bautätigkeit usw., sowie die Ding-Allegorien, besonders die im sowjetischen Theater häufige Allegorie des Geldes.³⁹ An die Stelle des triumphierenden Arbeiters im sowjetischen Theater tritt der kämpferische Arbeiter, der in einigen Programmen das Schlusswort spricht und zur gemeinsam gesungenen *Internationale* überleitet.

Zu den Techniken der Blauen Bluse wie des Politischen Kabarett gehörte auch, Volkslied- und Schlagermelodien satirische Texte zu unterlegen und so aus dem Kontrast zwischen Text und Melodie komische Effekte zu erzielen. Auch manche szenischen Einfälle mögen dem russischen Theater abgeschaut sein. So finden wir zum Beispiel die bei Fülöp-Miller geschilderten symbolischen Begräbnisse des Kapitals⁴⁰ im dritten Programm des Kabarett als Leichenbegängnis der Einheitsliste wieder. Es gibt noch weitere Gemeinsamkeiten, doch wäre es müßig, auf der Basis von Vermutungen solche konkret nachweisen zu wollen, zumal die Wiener Kabarettisten, vor allem was die Vielzahl glücklicher Szeneneffekte betrifft, selber immer erfindungsreicher wurden, und auch durch den Bezug auf Karl Kraus und das Altwiener Volkstheater eine genuin österreichische Form des Agitationstheaters entwickelten. Festhalten kann man, dass das Politische Kabarett nach eigenem Bekunden vor allem am Anfang durch die sowjetrussischen Theaterexperimente zu eigener Theaterarbeit ermutigt wurde.

Inszenierungen auf Agitprop-Techniken zurückgriff, sowie mit Vertretern der linken Avantgarde wie Ossip Brik und Sergej Tret'jakov.

- 38 In seinem Artikel „Ernste Szenen“ (in: Die Politische Bühne, H. 7–8/1933, S. 127) schreibt Edmund Reismann, der Leiter der Ottakringer Roten Spieler, diesbezüglich: „Unsere Menschen sind nicht Persönlichkeiten mit psychologisch durchgearbeiteten Einzelschicksalen, sondern Menschen, die sichtbar für Ideen, für Klassen, für politische Mächte auf der Bühne zu stehen haben. Also Vertreter, also Symbole für größere, durchaus nicht kleinliche persönliche Dinge.“
- 39 So wird etwa im zwölften Programm in der Schlusszene „Wohin rollst du, Schilling?“ anhand zweier von Kabarett-Girls verkörperten Schillingen der Unterschied der Steuerpolitik des Roten Wien und der christlichsozialen Regierung erläutert (vgl. Friedrich Scheu: Humor als Waffe. Politisches Kabarett in der Ersten Republik. Wien–München–Zürich: Europaverlag 1977, S. 251).
- 40 Vgl. Fülöp-Miller, Geist und Gesicht, S. 189.

3 Masseninszenierungen

Unmittelbarer kann der sowjetische Einfluss in den sozialdemokratischen Massenspielen nachgewiesen werden. Unter diesen ist bis heute besonders das sogenannte *Olympiade-Festspiel*, das anlässlich der Arbeiterolympiade 1931 im neuen Wiener Praterstadion aufgeführt wurde, im Gedächtnis geblieben. Drei Jahre früher aber hatten in Linz bereits spektakuläre Masseninszenierungen stattgefunden. Besonders beeindruckend muss die zum 25-jährigen Jubiläum des Linzer Arbeiterturnvereins nach einer Konzeption von Otto Stöber und in der Regie von Eduard Macku aufgeführte revolutionäre Sonnwendfeier *Flammen der Nacht* gewesen sein, die am 24. Juni 1928 auf dem großen Sportplatz vor 10.000 Zuschauern gespielt wurde. Wie das sozialdemokratische Linzer *Tagblatt* berichtet hat, ist dieses Schauspiel von den Massenszenen des Proletkults inspiriert worden,⁴¹ möglicherweise von dem 1920 in Moskau aufgeführten, von Keržencev beschriebenen Massenspiel *Mysterium*.⁴² Die mehreren hundert Mitwirkenden rekrutierten sich aus den Roten Falken, Turnerverbänden, Schutzbund und anderen sozialistischen Organisationen. Der Text ist nicht erhalten, doch ist dies verschmerzbar, da das Schauspiel nach Aussage des Regisseurs auf Pantomime und Gestik, visuelle und akustische Effekte hin konzipiert war.⁴³ Auf der Bühne sehen wir unten Fronarbeit leistende Schmiede, Weberinnen, Lastträger, Kulis, Winzer und Bergleute, während oben im Lichtkegel die Kapitalisten und ihre Lakaien, Priester sowie Offiziere, ein Fest feiern und um den Moloch Kapital tanzen. Den Kirchenglocken und der Tanzmusik oben antworten Hammer- und Motorengeräusche, Sirenengeheul, Schüsse in der unteren Welt, die in der Nacht versinkt. Die Arbeiter rebellieren, halten den Vorhaltungen des Priesters stand und erobern die obere Welt, viele hundert Fackeln werden entzündet, rote Fahnen geschwungen, die *Marseillaise* angestimmt: Die Arbeiter haben den Tag errungen. Gemeinsam mit den Zuschauern schwören sie Treue zur roten Fahne und singen das *Lied der Arbeit*, das den Abend beschließt. Den gemeinsamen Akt des Schwörens entlehnte Stöber dem Pariser Föderationsfest von 1790, wo er, woran auch Keržencev erinnerte, den Höhepunkt des Festes gebildet hatte.⁴⁴

Zum zehnten Jahrestag der Republikgründung am 12. November 1928 wurde in der Südbahnhofhalle in Linz eine wiederum von Otto Stöber und Eduard

41 Vgl. Z.: *Flammen der Nacht*. In: *Tagblatt* (28.6.1928), S. 7.

42 Vgl. Kerschenezew, *Das schöpferische Theater*, S. 202–205.

43 Vgl. Eduard Macku: *Flammen der Nacht*. In: *Tagblatt* (23.6.1928), S. 11.

44 Vgl. Kerschenezew, *Das schöpferische Theater*, S. 131.

Macku konzipierte multimediale Bilderfolge *Vier Jahre Nacht (1914–1918)* mit 500 Mitwirkenden aufgeführt. Der Handlungsbogen reicht von der Kriegserklärung und der Kriegsbegeisterung jubelnder Massen über die sehr realistischen Kriegsszenen, die Heimkehr zerschundener Soldaten und die Explosion einer Munitionsfabrik im Hinterland bis zur Revolution und der Ausrufung der Republik. Macku setzte Licht- und Dunkeffekte ein, Lautsprecher und Geräuschkulisse, künstliche und natürliche Feuer, Filmmaterial und Diapositive, verwendete authentisches Text- und Bildmaterial sowie literarische Anleihen wie zum Beispiel Gerrit Engelkes *Lied der Kohlenhauer* und die Lazarettzene aus Ernst Tollers *Wandlung*.⁴⁵ Die 4000 Zuschauer sangen mit den Spielern am Ende die Bundeshymne und das *Lied der Arbeit*. Nach dem Bericht des *Tagblatts* wurde das Ziel, die Zuschauer einzubeziehen, „in prächtigen und wirkungsvollen Bildern“ vollends erreicht.⁴⁶ Wenn auch dieses Schauspiel nicht mehr in gleichem Maße von sowjetischen Vorbildern beeinflusst war, so war es doch offenbar das einzige sozialdemokratische Spiel, in dem, ähnlich den russischen Masseninszenierungen, am Ende zusammen mit dem Publikum ein tatsächlich stattgefundener Sieg gefeiert werden konnte: der Sieg der Republik.

Ebenfalls dem sowjetischen Beispiel verpflichtet⁴⁷ war Otto Stöbers *Rote Symphonie*, bei der verschiedene Linzer Fabriks- und Schiffssirenen nach einem genau festgelegten Zeitplan die *Internationale* erklingen lassen sollten.⁴⁸

Das Wiener Olympiade-Festspiel im Juli 1931 bildete den Höhepunkt der mit dem gesamten Repertoire proletarischer Festkultur – politische Reden, Aufmärsche, Massengesang, Sprechchöre, Massenfreikörperübungen, Fanfaren, Fahnenparaden, Uniformierung – inszenierten Arbeiterolympiade selbst. Es erreichte quantitativ sowjetische Dimensionen: In zwei Vorstellungen wirkten daran je 4000 Arbeiterturner und Jungsozialisten vor insgesamt rund 120.000 Zuschauern mit.⁴⁹ Die Konzeption stammte von Robert Ehrenzweig, die Inszenierung

45 Vgl. H.Br.: Vier Jahre Nacht. Eine Bilderfolge, erstellt von Otto Stöber und Eduard Macku. In: Tagblatt (18.11.1928), S. 5.

46 N.N.: Republikfeier in der Südbahnhalde. In: Tagblatt (14.11.1928), S. 5f., zit. S. 6.

47 Vgl. Fülöp-Miller, Geist und Gesicht, S. 245f., Tafel 140 und 141; Richard Lorenz: Proletarische Kulturrevolution in Sowjetrußland (1917–1921). München: dtv 1969, S. 13.

48 Vgl. Pia Janke: Politische Massenspiele in Österreich zwischen 1918 und 1938. Wien-Köln-Weimar: Böhlau 2010, S. 117.

49 Vgl. dazu: Pfoser, Literatur und Austromarxismus, S. 73–78; Béla Rásky: Arbeiterfesttage. Die Fest- und Feierkultur der sozialdemokratischen Bewegung in der Ersten Republik Österreich 1918–1934. Wien: Europaverlag 1992, S. 100–118; Brigitte Zarzer: Arbeitertheater in der österreichischen Sozialdemokratie (1918–1934). Diplomarbeit Univ. Wien 1993, S. 205–221; Janke, Politische Massenspiele, S. 114–142. Vgl.

besorgte Stephan Hock, ein Mitarbeiter von Max Reinhardt,⁵⁰ die musikalische Ausführung oblag den Komponisten Erwin Leuchter und Franz Leo Human, die Requisiten und Kostüme wurden von Harnisch und Meiselmann entworfen. Der im Wesentlichen auf Aufrufe, Schreie, Parolen, dokumentarisches Material wie Bibelzitate sowie Börsen- und Kriegsberichte reduzierte Text des kompakten einstündigen Schauspiels ist nicht erhalten, Auszüge finden sich im Führer zum Festspiel.⁵¹ Er spielte ohnedies eine untergeordnete Rolle: Auch hier dominierte das Optische und Akustische. Wie Ehrenzweig erklärte, zielte er auf „leichte Verständlichkeit, volle Klarheit und Eindeutigkeit aller Vorgänge“.⁵² Die Dramaturgie baute, wie in den in Ehrenzweigs Massentheater-Aufsatz evozierten Proletkult-Vorbildern und in den Linzer Spielen, vor allem auf Kontrastwirkungen auf.

In der Mitte des Stadions steht der Turm des Kapitals. Fanfarenbläser leiten die Vorstellung ein. Die Handlung beginnt mit einer idyllischen Darstellung des Mittelalters mit freudig werkenden Handwerkern und Bauern in bunten Kostümen. Diese etwas überraschende Darstellung der Feudalzeit als Goldenem Zeitalter der nicht entfremdeten Arbeit dient als Kontrast zum folgenden monotonen, uniformen, brutalen Maschinenzeitalter. Bibelzitate, die zu Gott ergebenheit und Demut aufrufen, kontrastieren mit aktuellen Börsenberichten. Die *Marseillaise* kündigt eine noch unorganisierte Revolte an, die niedergeschlagen wird. Ihre Führer werden hingerichtet, alle Arbeiter stürzen zu Boden. Fanfaren leiten die Kriegsszenen ein, der Priester segnet den Krieg, Kriegsberichte und Militärmärsche stehen im Kontrast zum Massenmorden. Den Soldaten folgen schwarz gekleidete trauernde Frauen, von Trauermusik begleitet. Dann rennen tausende Arbeiter auf das Feld, stürmen den Turm und stürzen die goldene Fratze des Kapitals. Die Spieler formieren sich am Ende zu einem gemeinsamen Schwur, tausende rote Fahnen und Fackeln füllen das Feld, die *Internationale* erklingt, das Spiel geht in einen Fackelzug zum Wiener Rathaus

dazu auch zeitgenössische bilanzierende Berichte in der *Arbeiter-Zeitung*, z.B.: Unser die Jugend, unser die Welt! Die grandiose Huldigung vor der Internationale. In: *Arbeiter-Zeitung* (27.7.1931), S. 1–3.

50 Vgl. Stephan Hock: Das große Festspiel im Stadion. In: *Arbeiter-Zeitung* (18.7.1931), S. 5.

51 Vgl. 2. Arbeiter-Olympiade Wien Juli 1931. Festführer. Sozialistische Arbeiter-Sportinternationale Wien: ASKÖ für Sasi 1931.

52 Robert Ehrenzweig: Das Theater der Masse. In: *Die Politische Bühne*, Mitte Juni 1932, o.S.

über.⁵³ Treueschwur, *Internationale*, ein Fackelzug: Ehrenzweig stützte sich auf die bereits in Russland bewährten Mittel, um das Publikum emotional einzubinden, was nach den Berichten der sozialdemokratischen Presse vollauf gelungen war. „[D]aß es weder Schauspieler gab, noch das, was man Publikum nennt“, hieß es in der *Arbeiter-Zeitung*, „daß die Fünftausend [sic] in der Riesenarena das eigene Schicksal darstellten und das eigene Bekenntnis sprachen, daß die Sechzigtausend rings im ungeheuren Kreis einbezogen waren in dieses Spiel, in diese Wirklichkeit, das war das Aufregende, das Berauschende“.⁵⁴

Vielleicht noch direkter als die Autoren der Massenspiele knüpften die Organisatoren und Gestalter des von Julius Braunthal konzipierten *Festzugs des neuen Wien* zum Gemeinderatswahlkampf im April 1932 an sowjetische Vorbilder an.⁵⁵ An diesem Zug durch die Arbeiterbezirke nahmen 3000 Jugendliche, Arbeitersportler und Schutzbündler, vier Musikkapellen und dreißig von Harnisch und Meiselmann gestaltete Wagen teil. Wie beim *Olympiade-Festspiel* leiteten Fanfarenbläser den Zug ein, gefolgt von rote Fahnen schwingenden Jugendlichen in blauen Blusen. Auf den meisten Wagen wurde in symbolischer Form, auch mithilfe von Statistiken und Diagrammen, die Aufbauarbeit des Roten Wien dargestellt, wobei, wie Meiselmann erklärte, „in wirksamen Gegenüberstellungen der Gegensatz zwischen der sozialistischen und der früheren bürgerlichen Gemeindevverwaltung“ illustriert wurde.⁵⁶ In einigen Wagen wurde der politische Gegner karikiert und verhöhnt. Nach der Beschreibung dieses Festzugs in der sozialdemokratischen Presse erinnert er sehr stark an die bei Fülöp-Miller skizzierten und illustrierten russischen Festzüge.⁵⁷ Meiselmanns Zuversicht, dass solche

53 Einwirkungen des Proletkult-Theaters finden sich bereits in einigen Sprechchorwerken, besonders in: Josef Luitpold Stern: *Das Klagenfurter Fackelspiel*. Berlin: Arbeiterjugend-Verlag 1927 [ebenso in: Alfred Zohner (Hg.): *Das Josef-Luitpold-Buch*. Wien: Verlag der Wiener Volksbuchhandlung 1948, S. 202–209]. Zwar dominiert in diesem Stück noch das Wort, doch arbeitet Luitpold Stern zudem stark mit optischen und akustischen Effekten. Auch geht bei ihm das Spiel in einen Fackelzug über. Mit einem gemeinsamen Schwur endet das komplexe Sprechchorwerk: Fritz Rosenfeld: *Die Stunde der Verbrüderung*. Ein dramatisches Chorwerk. Berlin: Arbeiterjugend-Verlag 1928.

54 N.N. [Ernst Fischer?]: *Schauspiel der Masse im Stadion*. In: *Arbeiter-Zeitung* (19.7.1931), S. 8; vgl. dazu auch: smk [d.i. Schiller Marmorek]: *Das Festspiel der Olympiade*. Die Begeisterung von 60000 Menschen. In: *Das Kleine Blatt* (19.7.1931), S. 6f.

55 Vgl. N.N.: *Der Festzug des neuen Wien*. In: *Arbeiter-Zeitung* (17.4.1932), S. 3; N.N.: *Das rote Wien zieht durch die Straßen*. In: *Das Kleine Blatt* (17.4.1932), S. 2f.

56 Arnold Meiselmann: *Agitation durch einen Festzug*. In: *Die Politische Bühne*, Anfang Mai 1932, o.S.

57 Vgl. Fülöp-Miller, *Geist und Gesicht*, S. 187–190.

Festzüge nun fester Bestandteil der Agitation sein würden, erfüllte sich nicht. Er sollte der einzige dieser Art bleiben.

4 Sowjetrussisches Theater in Wien

Soweit ich eruieren konnte, kamen damals drei sowjetrussische Stücke, die bereits in Deutschland mit Erfolg gespielt worden waren, in Wien zur Aufführung: 1930 Sergej Tret'akovs *Brülle, China!* in der Übersetzung Leo Lantias, 1931 Vladimir Kiršons *Rost* und 1932 *Mond von links* von Vladimir Bill'-Belocerkovskij in der Übersetzung von Hermynia Zur Mühlen. Die Aufführung der ersten beiden Stücke wurde durch die Sozialdemokratische Kunststelle ermöglicht, mit *Mond von links* wurde das Proletarische Theater eröffnet, das, so scheint es, der KPÖ nahe stand und im September 1932 zum ersten Mal in Österreich Brechts *Die Maßnahme* spielte. Während die Aufführung der *Maßnahme* in der sozialdemokratischen Presse kritisch besprochen wurde, wurde über *Mond von links* von der Wiener Presse, einschließlich der *Roten Fahne*, nicht berichtet.⁵⁸

Die Aufführung von *Brülle, China!* war in der Wiener linken Öffentlichkeit ein Ereignis. Für dieses Stück verkaufte die Kunststelle 1930 die meisten Karten, genau 15.382, als Nächstes kam Friedrich Wolfs *Die Matrosen von Cattaro* mit 6000.⁵⁹ Die Schlusszene des Stücks war vorab in der Zeitschrift der Kunststelle *Kunst und Volk* abgedruckt worden.⁶⁰ Es wurde im Neuen Wiener Schauspielhaus gegeben, inszeniert von Fritz Peter Buch, dem Regisseur der deutschen Erstaufführung im Schauspielhaus Frankfurt.⁶¹ Das Stück, das auf einer wahren Begebenheit beruht, behandelt die brutale Unterdrückung der Kulis durch die Engländer in durchaus parteilicher Weise, wenn auch die Europäer in der Wiener Aufführung im Gegensatz zur Moskauer Inszenierung von Mejerchol'ds keine

58 Es war leider nicht möglich, die genauen Aufführungsdaten für dieses Stück zu eruieren.

59 N.N.: Die Wiener Sozialdemokratische Kunststelle. In: Bildungsarbeit, Nr. 4/1931, S. 48f.

60 Sergej Tretjakow: *Brülle, China!* Schlussszene. In: *Kunst und Volk*, Nr. 6/1930, S. 273–278.

61 Zur deutschen Erstaufführung und zum spektakulären Erfolg des Stücks in Deutschland vgl. Günther Rühle (Hg.): *Theater für die Republik 1917–1933 im Spiegel der Kritik*. Bd. 2. Berlin: Henschelverlag 1988, S. 991–994. Friedrich Wolf bezeichnete die Frankfurter Aufführung als „den eigentlichen Durchbruch“ bei der Rezeption sowjetischer Stücke in Deutschland (zit. bei: Manfred Nössing, Johanna Rosenberg, Bärbel Schrader: *Literaturdebatten in der Weimarer Republik*. Berlin–Weimar: Aufbau Verlag 1980, S. 570).

Masken getragen haben und nicht als Marionetten dargestellt worden sind.⁶² Allerdings wurde in Wien, anders als in Tret'jakovs Vorlage, der englische Kapitän am Ende gelyncht. Das Thema war den Zuschauern vertraut, war doch der Kuli eine der emblematischen Figuren im Agitationstheater, in der engagierten Lyrik und auch in der linken Presse. Mit Ausnahme des *Abend*, der an der politischen Wirksamkeit des Stücks zweifelte, fanden Stück und Aufführung trotz der manichäischen Anlage in der sozialdemokratischen Presse begeisterte Zustimmung, wobei insbesondere die Regie der Massenszenen Bewunderung erweckte und zu Vergleichen mit Ėjzenštejns *Panzerkreuzer Potemkin* animierte.⁶³ Die Arbeiter-Illustrierte *Der Kuckuck* sprach von einem „Triumph des Zeittheaters“, einer „grandiose[n] Vorstellung, die allabendlich das Publikum hinreißt“.⁶⁴ Für Fritz Rosenfeld war der Publikumserfolg „ein Verdienst des Dichters, des Spielleiters und der Darsteller“, und er schloss seine ungewöhnlich enthusiastische Besprechung in der *Arbeiter-Zeitung* mit der Feststellung, dieser Abend sei „ein Sieg des aktuellen Theaters, des lebensnahen Theaters und ein Sieg des revolutionären Theaters“ gewesen.⁶⁵ Auch in der bürgerlichen Presse wurde, bei starken inhaltlichen Vorbehalten, der Regieleistung von Buch beträchtliches Lob gezollt.⁶⁶ Selbst Hans Brečka in der *Reichspost* musste, wenn auch mit ironischem Unterton, eingestehen, die Regie des Fritz Peter Buch habe ausgezeichnet geklappt.⁶⁷ Auch in den Erinnerungen ehemaliger Aktivisten blieb diese Aufführung lebendig. So berichtet Josef Simon von seiner Begeisterung über diese Aufführung, der er in Gesellschaft Jura Soyfers und anderer Freunde beigewohnt hat,⁶⁸ und der spätere Gewerkschaftsführer Egon Kodicek erinnert sich noch

62 Vgl. Jürgen Rühle: *Theater und Revolution*. München: dtv 1963, S. 75.

63 Nach der *Roten Fahne* sind im Text der Wiener Aufführung alle Verweise auf die Sowjetunion als Stütze der Kulis gestrichen worden (vgl. N.N.: *Brülle, China! Neues Wiener Schauspielhaus* (7.5.1930), S. 5), was die begeisterte Aufnahme durch die Sozialdemokraten sicherlich erleichterte.

64 N.N.: *Brülle, China! Ein Triumph des Zeittheaters*. In: *Der Kuckuck*, Nr. 20/1930, S. 9.

65 Fritz Rosenfeld: *Sturm über China*. Zur Aufführung von S. Tretiakows „*Brülle, China!*“ im Neuen Wiener Schauspielhaus. In: *Arbeiter-Zeitung* (4.5.1930), S. 9.

66 Vgl. e. kl. [d.i. Emil Kläger]: *Das Stück vom armen Kuli: Tretiakows „Brülle, China!“ im Neuen Wiener Schauspielhaus*. In: *Neue Freie Presse* (4.5.1930), S. 13; Edwin Rollet: *Brülle, China! von S. Tretiakow*. In: *Wiener Zeitung* (4.5.1930), S. 7.

67 Vgl. [Hans] Brečka: *Brülle, China!* In: *Reichspost* (4.5.1930), S. 13.

68 Vgl. Josef T. Simon: *Augenzeuge. Erinnerungen eines österreichischen Sozialisten. Eine sehr persönliche Zeitgeschichte*. Wien: Verlag der Wiener Volksbuchhandlung 1979, S. 70.

fünfzig Jahre später: „Das war damals eine richtige Sensation!“⁶⁹ Im folgenden Jahr kam Tret’jakov im Rahmen seiner Deutschlandtournee auch nach Wien,⁷⁰ und ein weiteres Jahr später bekannte sich Ernst Fischer in seiner Rezension von Tret’jakovs Kolchose-Bericht *Feld-Herren* zu dessen operativem Literaturverständnis und behauptete, dass „dieses Buch wichtiger [ist] als alle Bücher der schönen Literatur“.⁷¹

In ihren Überlegungen als Leiterin der Studiobühne Junge Bühne, die mithilfe der Kunststelle gegründet wurde, bezog sich Maria Gutmann auf die russischen Studiobühnen als Vorbilder: „Nicht alles nachahmenswert, aber doch ist bahnbrechendste und revolutionärste Theaterkunst so entstanden.“⁷² Die Studiobühne eröffnete mit Kiršons *Rost*, einem Stück, das nach Gutmann, die Regie führte, „die Probleme der russischen Jugend aufwirft, die, aus der Ekstase der Revolution herausgerissen, plötzlich nicht die Form zu neuer Lebenseinstellung findet, sich durch diesen furchtbaren Kampf in arge Extreme verliert, die bis zum Verbrechen führen“.⁷³ Dieses die Wendung im russischen Theater anzeigende, den emotionsorientierten deutschen Zeitstücken verwandte Drama, das zum individuellen Protagonisten zurückkehrte,⁷⁴ wurde von der sozialdemokratischen Presse, die auf den grundlegenden politischen und theaterästhetischen Unterschied zu Tret’jakovs Stück nicht einging, sehr positiv besprochen. Für den Rezensenten der sozialdemokratischen Tageszeitung *Das Kleine Blatt* war dieses „sehr geschickt gebaute, theaterwirksame und dichterisch bedeutende Stück“

69 Egon Kodicek, zit. bei: Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstands (Hg.): *Erzählte Geschichte. Berichte von Widerstandskämpfern und Verfolgten*. Bd. 1. Wien: Österreichischer Bundesverlag o.J. [1984], S. 52.

70 Vgl. N.N.: Ein Hymnus auf den Fünfjahresplan. Ein Vortrag Sergej Tretjakows. In: *Arbeiter-Zeitung* (8.2.1931), S. 6.

71 Ernst Fischer: *Feld-Herren*. Ein neues Buch von Tretjakow. In: *Arbeiter-Zeitung* (13.3.1932), S. 16. David Josef Bach antwortet ihm indirekt in seiner sehr positiven Besprechung von Tret’jakovs Bericht *Den-Schi-Chua. Ein junger Chinese erzählt sein Leben*, dem er attestiert, er sei spannender als sehr viele Unterhaltungsromane (vgl. D.B.: Politische Belletristik. In: *Arbeiter-Zeitung* (24.12.1932), S. 7).

72 Maria Gutmann: Studiobühne – Junge Bühne. In: *Kunst und Volk*, Nr. 1/1930, S. 17. Außer Kiršons Stück führte die Junge Bühne Brechts *Die Mutter* und Sean O’Caseys *Der Pflug und die Sterne* auf.

73 Ebd., S. 18.

74 Kiršon war Mitglied der konservativen RAPP (Russische Assoziation der Proletarischen Schriftsteller) und zeitweise auch Herausgeber von deren Zeitschrift *Rost*. Seine Nähe zu Stalin konnte ihn 1938 nicht vor der Hinrichtung als „Trotzkist“ retten.

eines „der wichtigsten literarischen Dokumente über das neue Russland“;⁷⁵ für Fritz Rosenfeld in der *Arbeiter-Zeitung* schonungslos in der Kritik an den selbstsüchtigen Jongleuren mit revolutionären Schlagworten; zudem vermittelte es ein starkes Bild der Umwelt, in der die Studententragedie abläuft.⁷⁶ Von der bürgerlichen Kritik wurde das in einem kleinen Theater gespielte Stück nicht zur Kenntnis genommen; über die Reaktionen auf *Mond von links* von Vladimir Bill'-Belocerkovskij, einem ebenso wie Vladimir M. Kiršon Stalin nahestehenden Autor, kann nichts gesagt werden, da die Aufführung, wie schon angemerkt, in keiner Wiener Zeitung besprochen worden ist.

5 Schlussbemerkung

Bereits Ende 1921 verlor das von Keržencev propagierte autoaktive Arbeitertheater in Russland seine Autonomie und veränderte daraufhin tiefgehend seine Praxis. Die Moskauer Blaue Bluse, die gewisse Prinzipien des Proletkults entwickelt hatte, wurde im Dezember 1928 aufgelöst, ein Jahr nach ihrer triumphalen, äußerst einflussreichen dreimonatigen Deutschlandtournee. Anfang der 1930er Jahre hatte, zugleich mit der Avantgarde, in der Sowjetunion das Agitprop-Theater in seiner traditionellen Form zu existieren aufgehört.⁷⁷ Zur selben Zeit erreichte die theatrale Agitationstätigkeit der Wiener Sozialistischen Veranstaltungsgruppe in paradoxer Weise ihren Höhepunkt. Das Paradox bestand darin, dass sich die Agitation umso mehr verstärkte, je mehr die Sozialdemokratie an Einfluss verlor und in die Defensive gedrängt wurde. Daher rührt die häufig geäußerte Kritik, die Veranstaltungsgruppe habe, vor allem mit den Masseninszenierungen, die Illusion der Stärke der Arbeiterbewegung aufrecht erhalten und so die Widerstandskraft der Parteimitglieder geschwächt.⁷⁸ In den Szenen und Sprechchören der Roten Spieler ab 1932 richtete sich die Agitation klarsichtig und praktisch ausschließlich gegen die Nationalsozialisten, deren

75 X.: „Rost“. Aufführung der Wiener Jungen Bühne in der Komödie. In: Das Kleine Blatt (18.2.1931), S. 10.

76 Vgl. Fritz Rosenfeld: Revolution und Revolutionäre. „Rost“ von Kirchon und Oubrensky. Aufführung der Wiener Jungen Bühne. In: Arbeiter-Zeitung (18.2.1931), S. 6.

77 Vgl. Jean-Pierre Morel: Les phases historiques de l'agit-prop soviétique. In: Bablet, Le théâtre d'agit-prop, S. 31–48.

78 Vgl. z.B. Roberto Cazzola: Die proletarischen Feste zwischen proletarischer Propädeutik und ästhetischem Ritualismus. In: Wiener Tagebuch, Nr. 4/1981, S. 18–20; Alfred Pfoser: Massenästhetik, Massenromantik, Massenspiel. Am Beispiel Österreichs: Richard Wagner und die Folgen. In: das pult, Nr. 66/1982, S. 58–76.

wirkungsvolle Propaganda zugleich als Herausforderung betrachtet wurde. So schrieb Ehrenzweig im April 1933, von den Hakenkreuzlern müsse man, was die Propaganda betrifft, vieles lernen. Er meinte damit die Form der Propaganda und „das Geschick [der Nationalsozialisten], breiten Schichten der Bevölkerung *gefühlsmäßig* nahezukommen“.⁷⁹ Er konnte noch nicht ahnen, dass die Dramaturgie der nazistischen Massenveranstaltungen und Festrituale – Fanfarenbläser, Standartenträger, Fahneneinmarsch, Fackelzüge, Licht-Dunkel-Symbolik, gemeinsamer Schwur und das Horst-Wessel-Lied zum Abschluss – an die Massenregie der sozialdemokratischen und kommunistischen Arbeiterspiele und also auch an die sowjetrussischen Erfahrungen anschließen würde.

79 Robert Ehrenzweig: Neue Aufgaben. In: Die Politische Bühne, H. 7–8/1933, S. 75–77 (Hervorh. im Original).

Marco Hoffmann

„... bald heulen Sirenen ihr Lied“: Max Brands Oper *Maschinist Hopkins* aus der Perspektive der russischen Avantgarde

Abstract: Max Brand's opera *Maschinist Hopkins* (1928/1929) is considered as one of the most intriguing musical compositions of the late 1920s, spanning from Viennese Expressionism, New Objectivity to Futurism. But it also seems to allude to contemporary Soviet avant-garde conceptions of Mosolov even if its plot is anchored in an American proletarian setting and a romantic entertainment culture. The essay seeks to follow these traces and to identify Brand's work as a prototype of cultural fusion and reception attitudes.

*Wäre es kein Fehler, übersehen zu wollen, daß die Technik,
der so wichtige Wegbereiter des neuzeitlichen Menschen,
ihre Formung im Kunstwerk, sowie die Verwendung ihrer
neuen und vollkommenen Ausdrucksmittel kategorisch
fordert?*

Was der Wiener Komponist Max Brand Mitte der 1920er Jahre im österreichischen Fachmagazin *Musikblätter des Anbruch* gefordert hat, ist nichts weniger als die Vision eines zukünftigen Musiktheaters. Die kühnen Ideen von damals – von einer beweglichen Bühne bis hin zu einer maschinellen Musik, die ohne menschlichen Zugriff existieren kann – wirken aus heutiger Sicht zwar kaum noch spektakulär. Nichtsdestotrotz sind Brands Einfälle, seine technische Affinität mit Akzentuierung des „neuzeitlichen Menschen“, als „futuristisch“ einzuschätzen. Doch wie viel Futurismus steckt rein faktisch in Brands Musik? Stellen wir uns diese Frage, so müssen wir nicht nur die Musikkultur Österreichs, in der Brand verwurzelt erscheint, sondern auch – und insbesondere für die Zwischenkriegszeit – die Russlands in den Blick nehmen. In Russland nämlich hatte eine radikale Avantgarde schon vor dem Krieg mit der Tradition gebrochen und damit eine grundlegende kulturelle Bewegung initiiert, die sich nach der Oktoberrevolution weiter in verschiedene Zweige aufsplintern und zuspitzen sollte.

1 Max Brand: „Mechanische Musik“ und das Problem der Oper. In: *Musikblätter des Anbruch*. Nr. 8/1926 (Sonderheft „Musik und Maschine“), S. 336–339, zit. S. 338.

Nachfolgend sei der Versuch unternommen, einigen Merkmalen dieser teils disparaten Strömungen in der Musik nachzuspüren und sie in Beziehung zu der Oper *Maschinist Hopkins*, Brands bedeutendstem Erfolg, zu setzen.

Dass die Zusammenschau der beiden kulturell eigenen Welten einer perspektivischen Spurensuche gleichkommt, muss von Beginn an festgehalten werden: Brands Werk steht in mehrschichtigen kulturellen Traditionslinien, die ein Netzwerk vielfältiger, manchmal aber auch schwer bestimmbarer Bezüge bieten. Um das „Russische“ in Brands Monumental-Opus zu orten, muss die Spurensuche auch in Russland – zu zunächst vorrevolutionären Zeiten – beginnen.

1 Futuristisch motivierte Strömungen im (vor-)revolutionären Russland

Als am 3. Dezember 1913 im Lunapark-Theater in Sankt Petersburg eine neue Oper mit dem Titel *Sieg über die Sonne* Premiere feierte, sollte sie – ganz im Sinne des Schöpfers, in diesem Fall gar Schöpferkollektivs² – auch ein Sieg über das Publikum sein. Offensiv provokante Interaktionen zwischen den agierenden Musikern und Schauspielern und aggressiv reagierenden Zuschauern zeugten davon unmittelbar.³ Wie ist ein solcher Akt der Verweigerung gegenüber tradierten Normen des Kulturlebens im Spiegel der Musikgeschichte zu bewerten? Als russische Antizipation eines bald aufkommenden Dadaismus?⁴ Als eine Art Skandalkonzert, von denen das Jahr 1913 schon einige als seismographische

2 Tatsächlich war die Arbeit an der Oper in allen Bereichen ihrer interdisziplinären Anlage aufgesplittert: Um das Libretto kümmerte sich der Dichter Alexei J. Krutschonich, welcher ein Jahr zuvor u.a. mit Vladimir Majakovskij das Manifest *Eine Ohrfeige dem allgemeinen Geschmack* veröffentlicht hatte und später gemeinsam mit Velimir Chlebnikov die Kunstsprache „Zaum“ entwickelte. Letzterer wirkte auch am Libretto der Oper mit und dichtete den Prolog. Für die Musik zeichnete Michail Matjušin verantwortlich, der u.a. als Violinist im Hoforchester von Sankt Petersburg agierte, zudem auf dem Gebiet der bildenden Kunst bewandert und in regem Austausch mit Kasimir S. Malewitsch stand. Dieser entwickelte die bildnerischen Bühnenelemente und die Kostüme der Oper (vgl. Felix Philipp Ingold: *Der große Bruch. Russland im Epochenjahr 1913. Kultur, Gesellschaft, Politik*. München: C.H. Beck 2000, S. 126).

3 Vgl. ebd., S. 129.

4 Die knapp drei Jahre später in Zürich u.a. von Hugo Ball und Hans Arp gegründete Bewegung lässt viele Schnittpunkte mit dem Großprojekt *Sieg über die Sonne* zu, nicht zuletzt durch die Anwendung a-semantischer sprachlicher Verfahren.

Kulturerzeugnisse für die Unruhen moderner Vorkriegszeiten hervorgebracht hatte?⁵

Wenngleich die der Intention geschuldeten Ausdrucksmittel schwierig zu rekonstruieren sind,⁶ lässt sich *Sieg über die Sonne* zweifelsfrei als Ausdruck eines prärevolutionären Geistes lesen, der sich in Russland in einer radikal neu entstehenden Avantgarde manifestierte. Das Kollektiv, welches an der Entstehung der Anti-Oper arbeitete, ist ein Beleg dafür, wie sich diese Avantgarde unabhängig von den einzelnen Disziplinen formiert und eine neue Ästhetik kompromisslos zu etablieren versucht hat.

Symbolisch lässt sich aus heutiger Sicht Folgendes, die Oper Transzendierendes und Exemplarisches verstehen: Die Sonne dient im über weite Strecken alogischen Handlungsverlauf als Symbol für die vernunftgeleitete Aufklärung,⁷ für die bürgerliche Gesellschaft und die Natur, die den Menschen zu bezwingen versucht. Der im fiktiven 35. Jahrhundert angestrebte *Sieg über die Sonne* wird im ersten Aufzug dadurch realisiert, dass die Sonne in einem Haus aus Beton eingeschlossen wird. Am Firmament herrschen statt ihrer nun die einstigen Erdbewohner, die sie durch Flugmaschinen bezwungen haben.⁸ Dieser Ästhetisierung, wenn nicht Glorifizierung der Maschinen folgt nun in der Detailbetrachtung auch die musikalische Gestaltung durch Michail Matjušin: Maschinen- und Propellergeräusche nehmen in der Musik autonome Ebenen der Klanggestaltung ein.⁹

Die Emanzipation des (Maschinen-)Geräusches in der Musik ist dabei keine singular russische Entwicklung: Ein analoger, aber sich auch abgrenzender Strang zu einer ähnlich gearteten Musikästhetik ist bereits im früheren italienischen Futurismus um den Impulsgeber Filippo Tommaso Marinetti und Luigi

5 In die Musikgeschichte eingegangen sind unter diesem Gesichtspunkt u.a. das Wiener „Watschenkonzert“ vom 31. März 1913, das Werke der Zweiten Wiener Schule unter dem Dirigat Arnold Schönbergs einem konservativen Publikum präsentierte, sowie die Uraufführung von Igor Stravinskis Ballett *Le sacre du printemps* vom 29. Mai 1913 im Théâtre des Champs-Élysées Paris. Bei beiden Konzerten kam es zu Handgreiflichkeiten zwischen den Ausführenden und dem Publikum.

6 Bis heute ist die Oper nur als Fragment erhalten geblieben, die nur wenige Male zu rekonstruieren versucht wurde.

7 Vgl. Ingold, *Der große Bruch*, S. 128.

8 Vgl. ebd., S. 127f.

9 Zur wohl beabsichtigten alogischen musikalischen Sprache Matjušins vgl.: Juan Allende-Blin: *Sieg über die Sonne. Kritische Anmerkungen zur Musik Matjusins*. In: Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn (Hgg.): *Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten II*. München: edition text+kritik 1984 (= *Musik-Konzepte*, Bd. 37/38), S. 168–182.

Russolos *L'arte die rumori* (dt. *Die Kunst der Geräusche*) augenscheinlich. Auf die Distinktionsmerkmale beider Strömungen kann in diesem Zusammenhang nicht genauer eingegangen werden. Zentral ist, dass die futuristische Strömung in Russland sich explizit als eigene Bewegung verstanden hat. Dafür sprechen die weit auseinanderliegenden politisch-ästhetischen Prämissen. Während der Futurismus Marinettis faschistoiden Ideologien nahesteht¹⁰ und den Krieg als „einzige Hygiene der Welt“¹¹ glorifiziert, verbindet sich mit den Zukunftsvisionen der russischen Avantgarde eine im Kern ‚menschliche‘ Gesinnung.¹² So ist der symbolische Sieg über die Sonne als Sieg über die aristokratischen Strukturen des in sich zerfallenden Zarenrusslands lesbar. Analog dazu können der Aufbruch des futuristischen Menschen und seine Herrschaft durch die Mittel der Technik in Parallelität zur industriellen Revolution gestellt werden.

Verfolgt man die russisch-avantgardistischen Entwicklungslinien, die sich aus dem Futurismus speisen, weiter, verstärkt sich dieser Eindruck. Spätere Komponisten betrachteten die Oktoberrevolution als Bestätigung ihrer der Arbeiterschaft vermeintlich nahestehenden Ästhetik. Dabei nahmen sie die Kluft zwischen Ungehörtem (beziehungsweise Unerhörtem) und der breiten Volksmasse nicht als solche wahr, sondern wollten die neuen Ausdrucksmittel als künstlerische Werkzeuge für die Überwindung einer überholten aristokratischen Kultur verstanden wissen. Die politische Revolution verlief in dieser Hinsicht zum Großteil kongruent zur musikalischen. Einer der bekanntesten musikalischen Avantgardisten der Post-Revolutionszeit, der Komponist Arsenij M. Avraamov, leitete die Radikalisierung der Geräuschemusik in weitere, der „linken“ Kunst zufließende Kanäle. Als Avraamov im Jahr der Oktoberrevolution nach Russland zurückkehrte,¹³ begann er mit der Konzipierung seiner *Dampfpfeifensinfonien*. Avraamov wurde dabei von Aleksej K. Gastjev, einem

-
- 10 Die Nähe des italienischen Futurismus zum Faschismus wurde schon von Walter Benjamin in „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ kritisch erläutert. Dass Marinetti nicht nur Kriegsverherrlichung betrieb, zeigt die Tatsache, dass das kriegerische Potential, die Zukunft zu verändern, als „prophetische Vorwegnahme des kommenden allgemeinen Wandels“ galt, von dem man sich auch das Ende der „Marginalisierung der Kunst“ schon vor dem Aufkommen des Futurismus versprach (vgl. Eva Hesse: *Die Achse Avantgarde-Faschismus*. Zürich: Die Arche 2000, S. 230f.).
 - 11 Filippo Tommaso Marinetti: *Le Futurisme*. Mailand: A. Mondadori Editore 1980, S. 103.
 - 12 Wenngleich zu sagen ist, dass die suprematistischen Künstler primär von der Provokation ausgingen (vgl. Ingold, *Der große Bruch*, S. 130).
 - 13 Dort wurde er zum Volkskommissar für das Bildungswesen berufen.

futuristischen, zeitgenössisch als „proletarischer Barde des Maschinenzeitalters“¹⁴ betitelten Lyriker, beeinflusst.¹⁵ Am 7. November 1922 – dem fünften Jahrestag der Oktoberrevolution – gelang Avraamov in Baku ein audiovisuelles Spektakel, das auch das Publikum miteinbezog.¹⁶ „Dampfpeifen- und Sirenengeheul“, Wasserflugzeuge, die im Hafen landeten, Kanonen, Glockengeläut und die *Internationale*, die von einem Blasorchester gespielt und vom Publikum mitgesungen wurde,¹⁷ ließen die Vision einer Vereinigung futuristischer und proletarischer Ideale aufschimmern, die bewusst die Verkörperung des Einen im Anderen sah und die Integration von Kunst im Leben umzusetzen versuchte. Die russischen Futuristen um Avraamov forderten eine Musikästhetik, die dem aus der Revolution „geborenen“ neuen Menschen – mit dem in diesem Fall der sowjetische Mensch gemeint war – einen eigenen Ausdruckskanal geben und im Dienste einer Erneuerung beziehungsweise gleichzeitigen Stärkung der nationalen Identität stehen sollte.

Die 1923, zwei Jahre nach Avraamovs Aufführung, unter Beteiligung futuristischer Komponisten und Musiker gegründete Assoziation für zeitgenössische Musik¹⁸ (ASM) institutionalisierte zum ersten Mal eine avantgardistisch geprägte Kultur in Russland. Die ASM kooperierte auch mit der Universal-Edition in Wien und bot den Komponisten damit eine Publikationsmöglichkeit. Zugleich mit der ASM etablierte sich auch eine Russische Assoziation proletarischer Musiker: Die RAPM,¹⁹ die vor allem eine volkstümliche, an Simplizität orientierte Musikästhetik zum Zwecke der Stärkung des Proletariats und seiner gesellschaftlichen Stellung forderte, verfolgte paradoxerweise nicht dem ASM entgegengesetzte Ziele. Beide Institutionen hatten den sowjetischen Menschen im neu angebrochenen Zeitalter im Blick und nahmen es sich zur Aufgabe, eine auf ihm basierende beziehungsweise ihm entsprechende Kultur aufzubauen.

14 Vgl. dazu die Monographie von Kurt Johansson über Gastev: Kurt Johansson: Aleksej Gastev, Proletarian Bard of the Machine Age. Stockholm: Almquist 1983.

15 Gastev setzte sich in seinem lyrischen Werk mit futuristischen Ideen wie etwa visionären Konzepten eines „neuen Menschen“ ganz maßgeblich auseinander, so z.B. in seinem poetischen Werk *Ein Packen von Ordnern* (russ. *Пачка ордеров*. Riga 1921; in deutscher Übersetzung von Cornelia Köster, Ostheim/Rhön 1999).

16 Vgl. Wolfgang Mende: Musik und Kunst in der sowjetischen Revolutionskultur. Köln: Böhlau 2009, S. 273.

17 Vgl. ebd., S. 277.

18 Kurz ASM für: „Associacija sovremennnoj muzyki“.

19 Kurz RAPM für: „Russkaja asociacij proletarskich muzykantov“.

Gesellschaftlich konnte sich nur eines der ästhetischen Modelle durchsetzen. Inwieweit die Kunstpolitik Russlands eine nach und nach konservativ werdende Haltung annahm, lässt sich an den Äußerungen Anatolij Lunačarskij's ablesen, der seit der Revolution das Amt des Volkskommissars für das Bildungswesen innehatte und unmittelbar nach der Revolution eine freie Kunstevolution ohne staatliche Reglementierungen noch befürwortete. In einem Artikel für die *Kunst der Kommune* aus dem Jahr 1918 war zu lesen:

Dutzendmal habe ich erklärt, das Kommissariat für Volksaufklärung solle in seiner Einstellung zu den einzelnen Richtungen im Kunstleben unparteiisch sein. Was Formfragen anbetrifft, darf der Geschmack des Volkskommissars und sämtlicher Vertreter der Staatsgewalt nicht in Rechnung gestellt werden. Allen Personen und Gruppen im Kunstbereich ist eine freie Entwicklung zu gewähren! Keiner Richtung darf gestattet werden, die andere zu verdrängen, sei sie mit erworbenem traditionellem Ruhm oder mit Modeerfolg ausgestattet!²⁰

Drei Jahre später unterzieht Lunačarskij seine Aussagen einer Revision. Wenngleich er es ablehnt, ein „Kesseltreiben gegen [den Futurismus] zu veranstalten, wodurch [der Staat sich] die Sympathie von Hunderten junger Künstler verschert“ würde, zeichnet sich doch deutlich eine zunehmende Beschränkung künstlerischer Freiheiten ab. In der Zeitschrift *Das rote Neuland* lässt Lunačarskij 1921 verlautbaren:

Die Kunst selbst ist heute in verschiedene Lager gespalten und eine Trennungslinie fällt sofort ins Auge: die sogenannte realistische Kunst, unter der man jetzt gemeinhin die gesamte vergangene Kunst versteht, und die sogenannte futuristische. Ich persönlich glaube, daß der Weg von der Kunst der Vergangenheit zur proletarischen, sozialistischen Kunst nicht über den Futurismus verläuft, und wenn sie durch diese oder jene Errungenschaft des Futurismus, und seien sie nur technischer Art, befruchtet wird, so ist dies wahrscheinlich nicht sehr ernst zu nehmen[.]²¹

Der Bruch des sowjetischen Staates mit dem Futurismus wurde durch das Aufkeimen des Sozialistischen Realismus eingeleitet. Was die staatliche Kontrolle über die Kunst endgültig festigte, war eine 1932 vom Zentralkomitee der KPdSU erlassene Richtlinie für Kunst und Musik, die die gesamte osteuropäische Kulturlandschaft beeinflusste und erst mit Stalins Tod im Jahr 1953 eine Lockerung erfuhr. Komponisten, die der Avantgarde angehörten, wurden innerhalb dieses Zeitraums verfolgt und von der RAPM diffamiert, unter ihnen auch einst

20 Heiner Stachelhaus: Kasimir Malewitsch. Ein tragischer Konflikt. Düsseldorf: Claassen 1989, S. 61.

21 Ebd., S. 62f.

konservativ positionierte Komponisten²² wie etwa Aleksandr Mosolov, die sich erst Mitte der 1920er Jahre zur linken Avantgarde ‚bekehrten‘. Mosolov wurde im November 1937 wegen „konterrevolutionärer Propaganda“ zu acht Jahren Zwangshaft verurteilt, die später wegen eines Gnadengesuchs zu einer Verbannung aus den großen Metropolen Moskau, Leningrad und Kiew und damit auch aus dem Kulturbetrieb ‚abgemildert‘ wurde.²³ Sein Ballett *Stahl*, von dem nur die Maschinenmusik *Zavod* als Orchestersatz erhalten geblieben ist, ist Zeugnis einer Avantgarde, die ihre traditionell-symphonischen Wurzeln nicht verleugnet, aber nichtsdestotrotz den Forderungen des Sozialistischen Realismus zuwiderläuft.²⁴

In den 1920er Jahren avancierte Mosolovs Orchestersatz zum „erfolgreichsten Produkt der gesamten ‚linken‘ sowjetischen Musikkultur“.²⁵ Die futuristischen Positionen der Revolutionäre wirkten in Mosolovs beispielhafter Musik nach.²⁶ Seine Teilhabe an „linken Aktivitäten“, im Komplex der „fortschrittliche[n] künstlerische[n] Kräfte“²⁷ Russlands fußt in den Ausprägungen des Konstruktivismus, der Anfang der 1920er Jahre in der Bildenden Kunst sichtbar und ab der zweiten Hälfte der Dekade auch musikalisch verwertet wurde.²⁸

-
- 22 Der Terminus „konservativ“ bezieht sich in diesem Kontext auf Mosolovs westliche Prägung, u.a. die Anbindung an Aspekte des Schaffens von Alexander Skrijabin.
 - 23 Vgl. Mende, *Musik und Kunst*, S. 500.
 - 24 Die wechselseitigen Beziehungen und Einflussnahmen waren dabei dicht und überlagernd; auch avantgardistische Mittel unterlagen einem lebendigen kulturellen Transfer. Dies zeigt sich z.B. daran, dass einer der Bezugspunkte für Mosolovs *Eisengießerei* auch Arthur Honeggers *Pacific 123* bildet, eine Komposition, die auf sinfonischem Weg eine Eisenbahnfahrt musikalisch nachzeichnet (vgl. Erik Levi: *Influences Upon Early Twentieth-Century Music*. In: Günter Berghaus (Hg.): *International Futurism in Arts and Literature*. Berlin–New York: de Gruyter 2000 (= *European Cultures. Studies in Literature and the Arts*, Bd. 13), S. 322–352).
 - 25 Mende, *Musik und Kunst*, S. 507.
 - 26 Das MGG zählt Mosolovs *Eisengießerei* zu den „bruitistischen Nachwirkungen des russischen Futurismus“. Vgl. Dietrich Kämper: *Futurismus*. In: Ludwig Finscher (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. 2., neubearb. Ausgabe. Kassel/Stuttgart: Bärenreiter/Metzler 1994, Sp. 975–983.
 - 27 Stachelhaus, Kasimir Malewitsch, S. 58.
 - 28 Hier wirken futuristische Spuren bezüglich der Intention, Organisationsmodelle, die maschinelle Perfektion abbilden sollten, implizit und weiterentwickelt nach (vgl. ebd., S. 107).

2 An der Nabelschnur Wiens: Der Komponist Max Brand

Man sollte meinen, dass das Schicksal, wie seine russischen Kollegen als Künstler degradiert zu werden, Max Brand als in Wien aufgewachsenem und sozialisiertem Komponisten erspart geblieben sei. Doch auch seine Biographie ist von Brüchen durchzogen und spiegelt das Leben eines fortlaufend Suchenden wider. Im Alter von elf Jahren zog Brand mit seinen Eltern aus der ukrainischen Provinz nach Wien, wo er sich 1918 für ein Kompositionsstudium bei Franz Schreker einschrieb.²⁹ Drei Jahre später wechselte er gemeinsam mit Schreker nach Berlin, um sein Studium dort abzuschließen. Die Wiederkehr nach Wien im Jahr 1924 markiert auch eine künstlerische Neu-Verortung in der noch jungen Tradition der Zweiten Wiener Schule. Ein Schlüsselerlebnis war die Uraufführung des *Bläserquintetts* op. 25 von Arnold Schönberg am 13. September desselben Jahres, der Brand beiwohnt. Das Bläserquintett ist eines der ersten Werke, dessen Tonmaterial Schönberg mit dodekaphonen Mitteln organisiert hat. Brand lässt sich in weiterer Folge von dieser Technik beeinflussen,³⁰ wenngleich er sie in späteren Werken wieder verworfen hat.

Mit der Oper *Maschinist Hopkins*, die einen Wendepunkt in Brands Schaffen markierte und 1929 beim Tonkünstlerfestival in Duisburg uraufgeführt wurde, gelang dem jungen Komponisten ein beachtlicher Erfolg, der sich in den Folgejahren an etwa 40 Produktionen an verschiedenen Opernhäusern ablesen ließ. Nach einigen Jahren erfolgreicher und lebendiger Rezeption verblasste die Strahlkraft des Stückes unter dem aufkommenden Nazi-Regime schnell. 1933 verhinderten die Nationalsozialisten, dass die Nachfolgeoper *Requiem* an der Berliner Staatsoper zur Uraufführung gelangen konnte. In seinem Heimatland setzte sich Brand für Werke der Neuen Sachlichkeit ein und initiierte durch die Gründung eines Opernstudios im Wiener Raimundtheater 1932³¹ die österreichische Erstaufführung von Bert Brechts und Kurt Weills *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*.

29 In der Kriegs- und Zwischenkriegszeit kristallisiert sich in der Person Schrekers eine der wichtigsten Kompositionslehrerpersönlichkeiten, die neben Brand auch Ernst Krenek oder Alois Hába zum Schülerkreis zählen darf. Die Rezeption von Schrekers Opern erreichte in den 1920er Jahren einen massiven Popularitätsgrad und die *Musikblätter des Anbruch* verzeichneten gleich zwei Sonderhefte zu seiner Person.

30 Vgl. z.B. die 5 *Balladen* op. 10 nach Else Lasker-Schüler.

31 Vgl. die Biographie zu Max Brand auf der Homepage des Langenzersdorf Museum: http://www.lemu.at/brand_biographie.htm (letzter Zugriff: 31.07.2016).

Letztendlich wurde Brand seine jüdische Herkunft aber auch in Österreich zum Verhängnis und er emigrierte nach Aufhalten in Prag, der Schweiz und Rio de Janeiro 1940 endgültig nach New York City. Während seiner amerikanischen Phase, die 35 Jahre andauern sollte, öffneten sich für Brand neue Türen – sinnbildlich mit seinem szenischen Oratorium *The Gate*, das noch während des Zweiten Weltkrieges am 23. Mai 1944 in der Metropolitan Opera aufgeführt wurde. Das Oratorium spinnt Themenstränge, die bereits in *Maschinist Hopkins* anklingen, weiter und beschäftigt sich mit menschlicher Unterdrückung. Dass Brand immerzu auf der Suche nach ästhetischen Innovationen gewesen ist, beweisen auch seine ersten elektroakustischen Stücke Ende der 1950er Jahre, die zudem den seit *Maschinist Hopkins* ungebrochenen Glauben an die Maschine und an die Technik als Lebensgrundlage des „neuen Menschen“ bezeugen – ein Verständnis, das ideologisch mit dem russischen Futurismus kongruent gewesen ist. Bereits 1926 imaginierte Brand die Idee einer elektronischen Musik auf visionäre Weise:

Allein die Möglichkeit, Werke unabhängig von der Unpräzision und von menschlicher Unzulänglichkeit wiedergeben zu können, ergibt neue Ausblicke. Und wir ahnen die Bedeutung voraus, die diese Maschinen kraft ihrer Überlegenheit hinsichtlich Ausführbarkeit und Aktionsweite für die Konzeption von Werken in der Zukunft erlangen müssen.³²

Als 1979 sein elektronisches Epos *The Astronauts*, das die erste Weltraumreise von John Glenn anpries, im Foyer des Wiener Konzerthauses uraufgeführt wurde, stand der Komponist am Ende seines Schaffens.³³ Sein breit gefächertes Werk ist von einem Streben nach bisher Ungehörtem durchzogen – primär ausgehend von den zeitgenössischen dualistischen Positionen des österreichischen Expressionismus und der zur *Hopkins*-Zeit blühenden Neuen Sachlichkeit, die er mit futuristischen Elementen durchwirkte.³⁴ Es sind letztere, die Brands Werk zusammenhalten und, einer Klammer gleich, die zweite Hälfte seines kompositorischen Lebens mit der ersten verbinden.

32 Max Brand: „Mechanische Musik“ und das Problem der Oper. In: Musikblätter des Anbruch. Nr. 8/1926 (Sonderheft „Musik und Maschine“), S. 336–339, zit. S. 338.

33 Die letzten fünf Lebensjahre verbrachte Brand wieder in Wien.

34 Eine Bestandsaufnahme dieser musikalischen Stilmerkmale erfolgt genauer in der Detailbetrachtung.

3 Zwischen Ost und West: Rezeptionshaltungen in *Maschinist Hopkins*

Dass Brand sich selbst als künstlerischen Interakteur mit der gegenwärtigen Gesellschaft und ihren Problemen betrachtet hat, ist auch seiner Erfolgsoper eingeschrieben. Die Welt, in der *Maschinist Hopkins* spielt, ist keine der Urauführungszeit entthobene, reicht nicht – wie etwa in Richard Wagners Musikdramen – in vergangene beziehungsweise mythisch überlieferte Zeiten hinein, sondern spiegelt völlig nüchtern die Lebensrealität der 1920er Jahre wider. Damit lässt die Oper sich in den Trend der sogenannten „Zeitoper“ zur Zeit der Weimarer Republik einordnen, zu denen als prototypisch Ernst Kreneks *Jonny spielt auf*, Kurt Weills *Der Zar lässt sich photographieren* oder George Antheils *Transatlantic* gezählt werden, in denen die aktuelle Gegenwart Schauplatz für das Bühnengeschehen ist. Passend zu dieser Einordnung beschrieb Ernst Krenek, der maßgebliche Beiträge zum Genre der Zeitoper lieferte, *Maschinist Hopkins* als „eine Kreuzung zwischen *Jonny* und den mechanistischen Orgien zeitgenössischer sowjetischer Komponisten“.³⁵

Das erste Setting, mit dem das Publikum vertraut gemacht wird, ist ein „Proletarierviertel“,³⁶ das inmitten enger und eintöniger Häuserfronten zwei für die Oper zentrale Orte beherbergt: zum einen die mit einer „schäbig beleuchtete[n] Aufschrift“ ausgestattete „Bondy’s Bar“, zum anderen den „phantastische[n] Riesenkasten einer Fabrik“ im Hintergrund der Szenerie.³⁷ Schon Brands Wortwahl für die Beschreibung der Fabrik deutet an, dass diese alles andere als einen sachlichen oder unsentimentalen Ort darstellt, und im Verlauf der Handlung wird sie tatsächlich zu einem Zentrum irrationalen und emotionalen Erlebens und damit zur transzendenten Gegenwelt der „Bondy’s Bar“. Wie sehr Brand damit, ungeachtet aller für eine Zeitoper typischen Symptome, an eine Wagner’sche Musiktheater-Konzeption anknüpft, kann an den beiden Bildern des Vorspiels abgelesen werden. Vorgestellt werden drei zentrale Personen: der Proletarier Bill, der zunächst die Interessen des Arbeitervolks vertritt, der Werkmeister Jim, der dieses Volk dazu bewegen will, für mehr Lohn und Rechte zu kämpfen, und dessen Frau Nell, die sich von Bill dazu überreden lässt, Jims Fabriksschlüssel herauszugeben, um die Firmengeheimnisse zu stehlen. Inmitten

35 Ernst Krenek: *Im Atem der Zeit. Erinnerungen an die Moderne*. Hamburg: Hoffmann und Campe 1998, S. 697.

36 Vgl. Max Brand: *Maschinist Hopkins*. Wien: Universal-Edition 1929, S. 5. Im Folgenden als „Partitur“ zitiert.

37 Ebd.

dieser Dreierkonstellation geschieht nun eine Urkatastrophe, die einen ähnlich tragenden Einfluss auf den Verlauf der Handlung ausübt, wie der machthung-
rige Diebstahl des Rheingolds durch Alberich in Wagners *Ring des Nibelun-
gen*: Jim und Bill geraten in der nächtlichen Maschinenhalle in einen Kampf,
der mit dem Mord Jims, eingebettet in ein spukhaftes Setting von scheinbar leb-
haften Maschinen, endet. Die gesamte Handlung entwickelt sich nun aus dieser
Urszene heraus: Fünf Jahre später ist Bill zum profitsüchtigen Firmendirektor
aufgestiegen, der die Zukunft des Arbeitervolks in seinen Händen trägt, und
Nell, nunmehr seine Frau, verfolgt eine Karriere als Schauspielerin (Akt 1). Mit
seiner kriminellen Vergangenheit wird das Paar erstmals konfrontiert, als die
Titelfigur Hopkins, ähnlich wie ursprünglich der ermordete Jim, Lohnerhöhun-
gen für das Volk fordert, die Bill jedoch kühl kalkulierend ablehnt. Hopkins wird
gekündigt und erhält durch Erzählungen der Arbeiterschaft (Akt 2) Einblicke
in die zurückliegende Tat, erpresst damit zunächst Nell, um sie erfolgreich in
die Rolle einer Dirne zu zwingen (Akt 3), und später auch Bill, der dadurch
an Macht einbüßt. Die Handlung kulminiert in einem der Anfangsszene glei-
chenden Konflikt, der wiederum in der nächtlichen Maschinenhalle, diesmal
zwischen Bill und Hopkins, ausgetragen wird. In einem Akt religiöser, fast mes-
sianischer Kraft bezwingt Hopkins Bill und verkündet ein neues Zeitalter, das
von der einmarschierenden Arbeiterschaft und dem anbrechenden Tag, der die
Maschinenhalle göttlich illuminiert, besiegelt wird. Die Oper schließt mit den
höchst euphorisierten Rufen „Arbeit! Arbeit! Arbeit!“ im ganzen Volk, zu denen
Brand annotiert, dass der Eindruck erweckt werden solle, als marschierten die
Arbeiter „geradeaus in den Zuschauerraum“.³⁸

Für die Reflexion eines solchen am Ende siegreichen „neuzeitlichen“ Men-
schen, so wie ihn auch der russische Futurismus herbeisehnt, ist der Protagonist
Hopkins – trotz Ambivalenzen³⁹ – als direktes Sprachrohr der Maschinen, zu
welchen er sich mehrmals bekennt, zentral. Michael Heinemann schreibt der
Hopkins-Figur die Suggestionskraft für ein „neue[s] Menschentum in der Selbst-
aufgabe“ zu, das sich „zugunsten eines in organischem Zusammenspiel wirken-
den Mechanismus“ herausbildet.⁴⁰ Individualität ist in diesem neuen Menschen

38 Partitur, S. 275.

39 Widersprüchliche Figurenzueisungen entzündeten sich vor allem an der Gerechtigkeit, die er dem Volk zumisst, und den weit über das Maß moralischen Handelns hinausgehenden Mitteln, mit denen er kämpft.

40 Michael Heinemann: *Mythische Maschinen: zu Max Brands „Maschinist Hopkins“*. In: Markus Böttgermann/Dietmar Schenk (Hgg.): *„Wohin geht der Flug?“*

nicht mehr wirksam, stattdessen geht die einzelne Existenz in der „Kollektivität als aktuell-moderne[r] Form von Humanität“⁴¹ auf. Sehr deutlich lässt sich diese Feststellung mit den proletarischen Konzepten des Futurismus in Einklang bringen: Der schon oben genannte Gastev ging bezüglich seines Werkes und seiner Vorstellungen vom neuen Menschen von einem „mechanisierten Kollektivismus“ aus, in dem sich Individualität gänzlich auflöse.⁴²

Dass die Maschinen dem in der Oper gegenwärtigen Menschen aber nicht nur faktisch, sondern auch ideologisch eine Lebensgrundlage bieten,⁴³ ist an sämtlichen Chorpässagen des Volkes im Libretto deutlich abzulesen. Am Anfang des zweiten Aktes etwa findet sich die einzige Szene, in der die Maschinenhalle bei Tag und somit bei vollem Arbeitseinsatz zu sehen ist. Der Chor der Arbeiterinnen singt: „Reichet eine Hand der andern. Arbeitsbandes endlos Wandern fließt in uns durch uns zum Ziel. Keine Mühe ist zu viel.“⁴⁴ Neben der eigenen Wertschätzung durch das Arbeiten im Kollektiv klingt hier, wie an anderen Stellen, die Vitalität des Proletariats an: Das Leben schlechthin wird von den dampfenden Maschinen rhythmisiert und erfahrbar gemacht. Analog dazu bildet Brand aus musikalischer Perspektive in dieser Szene eine sich bis in den Wahnsinn steigende Maschinenmusik hervor, die Futuristisches mit sinfonischer Raffinesse in die Sphäre des österreichischen Musiktheaters überführt. Ein Vergleich mit russischen Vorbildern lässt sich insbesondere zu Aleksandr Mosolovs bereits erwähntem, dreiminütigem Orchestersatz *Zavod* aus dem Jahr 1926 ziehen, der heute auch als *Eisengießerei* bekannt ist.⁴⁵ Ursprünglich im musiktheatralischen Kontext innerhalb des nicht realisierten Balletts *Stal* (dt. *Stahl*) konzipiert, entwickelte das Fragment nach der Uraufführung⁴⁶ schnell eine breite und eigendynamische Rezeption. Nicht nur in Russland, sondern auch in Berlin, Paris, Rom, Prag, Madrid, New York und – für den Bezug zu Brand wichtig – Wien wurde

Zur Jugend“: Franz Schreker und seine Schüler in Berlin. Hildesheim–Zürich–New York: Olms 2009, S. 63–73, zit. S. 70.

41 Ebd.

42 Vgl. Mende, *Musik und Kunst*, S. 81.

43 Vgl. ebd.

44 Vgl. Partitur, S. 8f. (T. 36); später singt der gesamte Chor diese Zeile noch einmal.

45 Trotz des heute gebräuchlichen Namens bedeutet der von Mosolov gesetzte Titel *Zavod. Muzyka mašin* in Übersetzung eigentlich Die Fabrik. Musik der Maschinen.

46 1927 wurde *Zavod* zum Anlass des zehnten Jahrestages der Oktoberrevolution im Moskauer Säulensaal im Komplex einer Orchestersuite unter Konstantin Saradžev aufgeführt (vgl. Inna Barsova: Das Frühwerk von Aleksandr Mosolov. In: Metzger/Riehn, Skrjabin und die Skrjabinisten, S. 122–167, hier S. 160).

das Stück aufgeführt.⁴⁷ Von einem Arbeiterkonzert in Wien wird berichtet, dass die anwesenden 2000 Arbeiter mit stehenden Ovationen eine sofortige Wiederholung eingefordert haben.⁴⁸

Mosolov arbeitet mit den gleichen Mitteln wie Brand und stellt den lebendigen Betrieb der Maschinen in einer sinfonischen Skizze dar. Die Besetzung in Mosolovs Stück gleicht der Szene in Brands Oper vor allem durch das ausgeprägte Blechblasinstrumentarium⁴⁹ und einen spätromantisch besetzten, großen Orchesterapparat. Das Schlagwerk ist bei Mosolov tendenziell geräuschhaft besetzt,⁵⁰ wohingegen Brand auch Tonhöheninstrumente wie Klavier oder Xylophon in die Sektion integriert. Melodiöse Elemente treten bei Mosolov nur in zwei analogen Teilen zutage: Ab Takt 27 spielen die vier Hornstimmen ein euphorisches Thema, das in variiertes Form in der Reprise (ab Takt 83) wieder erscheint. In beiden Teilen vermerkt der Komponist in der Partitur, dass die Spieler aufstehen sollen. Sowohl die performative als auch die musikalische Gestaltung⁵¹ kehren die Dualismen Masse-Individuum und Maschine-Mensch in Form eines überschwänglichen Heroismus hervor, die die revolutionären „sozialen Utopien“, welche der Futurismus hervorgebracht hat,⁵² mit Blick auf den Arbeitermenschen ideologisch aufgeladen verklänglichen.

Technisch fußt die Struktur beider Maschinenmusiken wesentlich auf dem Prinzip der Wiederholung, welche die immerzu gleichen und sich nie erschöpfenden maschinellen Bewegungsmuster tonmalerisch abbildet. In Mosolovs Satz betrifft das Wiederholungsprinzip nicht nur die Makrostrukturen von Taktblöcken, die sich stets reproduzieren, sondern auch die Mikrostruktur der einzelnen Instrumentalstimmen; darin in Erscheinung tretende rhythmische Muster werden nach einiger Zeit durch andere Muster ergänzt, sodass die innere Bewegungsintensität zunimmt. Dieses Strukturprinzip kann als ein

47 Nach Mosolov, übersetzt in: Mende, Musik und Kunst, S. 142.

48 Vgl. ebd., S. 520; Barsova, Das Frühwerk, S. 166.

49 In beiden Stücken sind z.B. 4 Hörner, 2 (bei Mosolov 3) Posaunen, 3 Trompeten und eine Tuba vorgeschrieben.

50 Insbesondere die Verwendung eines Eisenblechs, das im Repräsenteil verwendet wird, ist auffällig.

51 Gemeint ist hier der bewusste Gegensatz zwischen rhythmisch rotierenden Versatzstücken innerhalb der orchestralen Masse und der dezidiert hervorgehobenen Melodiestimme.

52 Mende verweist etwa auf die Utopievorstellungen Gastevs (vgl. Mende, Musik und Kunst, S. 518).

additives beschrieben werden und gewährleistet die im Orchestersatz anwachsende Dichte, die dramaturgisch ein immer obsessiver werdendes Taumeln der tönenden Automaten ermöglicht.⁵³ Semën Korev, zu Mosolovs Zeiten Musikbeauftragter einer russischen Kulturbehörde, beschrieb die musikalische Steigerung als Grenzüberschreitung der Bildhaftigkeit: Die Figuren würden nach Sieg und Pathos klingen und, „ohne etwas von ihrer Illustrativität einzubüßen, in einen mächtigen Hymnus an die Maschinenarbeit“ übergehen.⁵⁴ Diese Fassung der dramaturgischen Gestaltung kann auch bei Brand wiederentdeckt werden. Die Maschinenmusik zu Beginn des zweiten Aktes gestaltet sich wie eine Art Trance, in die die Arbeiter versinken; die Rhythmen stampfen erbarungslos und werden in Parallelführung zum Chor in eine martialische Klimax überführt.⁵⁵ Anders als bei Mosolov bleibt die rhythmische Gestalt bis zum Schluss hindurch jedoch relativ homogen und die innere Struktur weist nur wenige additive Elemente auf. Daher erscheinen Brands Maschinenrhythmen auch transparenter und greifbarer, was zudem der Tatsache geschuldet sein mag, dass die szenische und textliche Verständlichkeit durch die Zusammenwirkung mit dem Chor erhalten werden muss. Mosolovs *Zavod* ist jedenfalls von einer immer komplexer werdenden Polyrhythmik durchdrungen, die im *Maschinist Hopkins* weniger extrem durchgeführt ist. Die Maschinenmusiken in Brands Stück erscheinen gemäßigter und ‚westlicher‘ ausgearbeitet als dies im entsprechenden russischen Beispiel, das die Schroff- und Rauheit der futuristischen Strömung authentischer umsetzt, der Fall ist.

53 Mende weist in diesem Zusammenhang auf den Terminus „Polyostinati“ für „mehrschichtige Ostinatomodelle“ hin (vgl. ebd., S. 501 bzw. 503). Diese Technik kann schon in zuvor kleiner besetzten kammermusikalischen Werken beobachtet werden, etwa in seinem ersten Streichquartett op. 24 aus dem Jahr 1926, in dem sich ähnlich additive und kleinzellige Prozesse überlappen.

54 Semën Korev, zit. bei: ebd., S. 520.

55 Vgl. Partitur, S. 34f.

A. Mosolov, *Zavod (Die Eisengießerei)*, T. 10f.⁵⁶

M. Brand, *Maschinist Hopkins*, Akt 2, VI. Bild, T. 1ff.

Nimmt man Brands Oper weniger mikroskopisch, sondern globaler in den Blick, so lassen sich auch an der äußeren Gestalt Anknüpfungspunkte an die Ästhetik der jungen russischen Revolutionäre entdecken. Besonders auffällig ist die starke Erweiterung des Orchesters hin in Richtung experimentelles Instrumentarium. Für die Besetzung „auf der Szene“ schreibt Brand etwa eine Sirene,

56 Beide Partiturausschnitte sind verdichtete Reduktionen, um primär die rhythmischen Verhältnisse und Bezüge aufzuzeigen.

eine Donnermaschine, eine Windmaschine sowie ein Donnerblech mit Eisenkugeln vor.⁵⁷ Die Verwendung von Donner- und Windmaschinen als Effektinstrumente stellt zunächst kein rein avantgardistisches Mittel dar. Windmaschinen als Teil des Orchesters sind schon seit dem Barock, etwa in Georg Philipp Telemanns *Don Quichotte*, belegt und sowohl vor als auch während des Ersten Weltkriegs in den finalen spätromantischen Expansionen des Orchesters wieder en vogue gewesen, was ihr Einsatz in Richard Strauss' programmatischem Werk *Eine Alpensinfonie* von 1915 beweist. Die Integration einer Sirene legt jedoch durchaus eine Spur zum Geist der russischen Avantgarde, erinnert sie doch nicht zuletzt an Avraamovs bereits genannte *Dampfpfeifensinfonien*. Der Einsatz des entliehenen Insignes der proletarischen Klangwelt nimmt in der Oper aber nie einen kompositorischen Eigenwert an. Vielmehr nutzt Brand die Sirene als klangliche Requisite: Am Ende der schon vorgestellten Maschinenhalle-Sequenz zu Beginn des zweiten Aktes findet das von Brand explizit als „Fabriksirene“ ausgewiesene Instrument⁵⁸ etwa Einsatz, um das Ende der Maschinenmusik zu kennzeichnen, welches sich szenisch mit dem Anbrechen einer Mittagspause verkündet. In der Partitur wird die Sirene genau dann eingesetzt, wenn die absolute Klimax der maschinellen Rhythmen „mit größter Kraftentfaltung“⁵⁹ erreicht ist; die Sirene soll im dreifachen Forte das ganze Orchester übertönen⁶⁰ und zieht die Musik damit in den Bereich des Geräuschhaften. Nichtsdestotrotz dient das Avantgardeornament, ähnlich wie die bereits beschriebene Maschinenmusik, einer traditionell opernhaften Dramaturgie und wird eher als eines der „Accessoires der Neuen Sachlichkeit“⁶¹ in Dienst genommen.

Ein anderes von Brand eingesetztes Instrument hinwiederum lässt, oberflächlich betrachtet, zunächst an den eingangs besprochenen *Sieg über die Sonne* denken: Auf der Bühne schreibt er für den dritten Akt ein verstimmtes (elektrisches) Pianino vor.⁶² Im suprematistischen Werk diente die Verstimmung eines Klaviers vornehmlich dazu, klangliche Konventionen provokativ zu brechen, und somit als Klangmittel angestrebter Avanciertheit. Bei Brand wird das verstimmte Klavier jedoch in einen ganz anderen Zusammenhang gebracht: Es

57 Vgl. Partitur, S. 4.

58 Vgl. ebd., S. 35: „Plötzlich ertönt die Fabriksirene ...“

59 Ebd., S. 34.

60 Ebd., S. 35.

61 Vgl. Eckhard John: *Jonny und Jazz: Die Rolle des schwarzen Musikers auf der Bühne der zwanziger Jahre*. In: Nils Grosch (Hg.): *Aspekte des modernen Musiktheaters in der Weimarer Republik*. Waxmann: Münster 2004, S. 101–118, hier S. 107.

62 Vgl. Partitur Akt 1/Vorspiel, S. 4.

dient der musikalischen Milieudarstellung von Bondy's Bar. Die „Schenke übelster Sorte“⁶³ wird in der Oper eingeführt, als Hopkins Nell mit den Worten: „Nur Eisen liebe ich. Nur der Maschine diene ich. In ihr wirkt der schaffende Geist, dem ich folgen muß“⁶⁴ verstoßen hat und sie als Dirne ins Arbeitermilieu einkehrt; zwischen den beiden Szenen vermittelt ein längeres Orchesterzwischenpiel einen Zeitsprung.



M. Brand, *Maschinist Hopkins*, Akt 3, X. Bild, T. 201 ff. (Elektrisches Pianino)

Das Pianino „hämmt unbarmherzig einen Foxtrott“, einen Modetanz der Zeit⁶⁵ und eine der Jazz-Anleihen, die Brand in der Oper anstellt. Brand bedient sich des Jazz-Idioms als einer der wesentlichen Musikschichten im Stück. Das Geschehen in Bondy's Bar, das nicht nur Nells Schicksal, sondern auch das Proletariat als soziales Milieu darstellt, kann als Schlüsselszene der Oper betrachtet werden. Zwei Männer unterhalten sich vor dem Klangteppich des Pianinos,⁶⁶ das auch im realen Leben ein Hintergrundmusikinstrument darstellen würde, über die Frauen in der Bar sowie über Nell und bahnen damit die Offenbarung von Nells Schicksal gegenüber Bill, der sich ebenso in der Bar befindet, an. Der Konflikt mündet in einen Spottgesang der Arbeiter, der „wie ein Gassenhauer“⁶⁷ erklingt. Rauer und ungezügelter könnte die Welt der Arbeiter kaum dargestellt

63 Ebd., S. 176.

64 Ebd., S. 150f.

65 Westliche Adaptionen des Foxtrotts sind schon bei Hindemith oder Stravinskij zu finden (vgl. John, Jonny und Jazz, S. 105).

66 Interessanterweise wird der Part der beiden Männer weder gesungen, noch durch annähernde Tonhöhen festgelegt (wie in den Sprechchören), sondern nur gesprochen. Dies erinnert vage an Schönbergs späteren Einsatz der Sprech- und Singstimme in *Moses und Aron*, in dem Moses spricht, während Aron singt: Die beiden Brüder verkörpern somit zwei verschiedene Sphären, die des Intellektuellen und die des Sinnlichen. Ganz ähnlich könnte man Brands exponierten Einsatz der Sprechstimme als Sphärenversinnbildlichung der rauen Proletarierwelt betrachten.

67 Vgl. Partitur, S. 196.

werden: Brand integriert sie in einen betäubten Klangrausch aus Vergnügungssucht.

Die zweite zentrale Stelle, in der Jazz als ein Element der Oper auszuweisen ist, findet sich bereits im ersten Akt. In einem „Gartenvergnügungs-Etablissement“ performt eine Jazzband, die in diesem Fall einer reduzierten Bigband-Besetzung sehr nahe kommt.⁶⁸ Interessant ist die Violine, die als solistisches Instrument eingesetzt wird und eine Improvisation vortäuscht. Schon in Ernst Kreneks 1927 uraufgeführter Oper *Jonny spielt auf* stellt die Solovioline, trotz ihrer eigentlich sehr europäisch-traditionellen Semantik, die Verführungskraft des Jazz dar. Im berühmten Schluss von Kreneks Oper spielt der afroamerikanische Jazzmusiker Jonny auf einer Bahnhofsuhr, die die Erdkugel repräsentiert, stehend zum Tanz auf.⁶⁹ Jonny verkörpert die Rhythmen Nordamerikas, die scheinbar die ganze Welt in Besitz nehmen und, so im Schlusschor zu vernehmen, „das alte Europa durch den Tanz“ beerben.⁷⁰ Das gleiche Amerika-Bild wird bei Brand in der vorliegenden Szene aufgerufen. Im vierten Bild, welches an das lange Vorspiel der Jazzband anschließt, tanzen und singen „vier Neger“, die das Publikum amüsieren und begeistern. In ihnen spiegelt sich das Hypnotikum der Zeit: Sie betören ihre Zuschauer und -hörer durch eine Musik, die ein vermeintliches Gegenstück zu den futuristischen Anleihen der Maschinenmusiken bildet – und das, obwohl sie ihre Zeit und die Arbeiterklasse in gleichem Maß repräsentieren.⁷¹

Doch für *Maschinist Hopkins* scheint es nicht primär von Interesse zu sein, welche Sphären, seien sie semantischen oder musikalischen Ursprungs, im Kontrast zueinander stehen. Ergiebiger sind die Berührungspunkte der von Brand veranschlagten verschiedenen Idiome. So unterschiedlich, wie der Jazz etwa auf den Zuhörer im Vergleich zu den Maschinenmusik-Sequenzen wirkt, so haben beide musikalisch doch eine entscheidende Gemeinsamkeit: In meist stark ostinatohaft ablaufenden Repetitionen und rhythmischen Mustern verkörpern sie beide den schnellen Strom der 1920er Jahre und werden auch bei Brand als

68 Sowohl der Einsatz von Saxophonen und zwei Klarinetten, Trompeten, einer Jazzposaune, Banjo und Klavier ist neben der Solovioline vorgesehen (vgl. ebd., S. 165).

69 Vgl. Ernst Krenek: *Jonny spielt auf* (Klavierauszug). Wien: Universal-Edition 1925/26, S. 203: „Sowie die Uhr unten angekommen ist, erscheint auf ihr transparent die Zeichnung der Erdkugel. Der leuchtende Globus beginnt zu rotieren, Jonny steht auf dem Nordpol und spielt die Geige, alles tanzt im Kreis um die Kugel.“

70 Ebd., S. 207.

71 Fast könnte man diese Gegensätze auch den russischen Institutionen, der o.g. ASM und der RAPM, zuordnen: Der eine Stil ist volksnah („gegenwärtig“), der andere visionär (futuristisch).

Insignien von Motorik verwendet. In gleicher Art und Weise werden auch die szenisch eingebrachten Menschen von der Musik betört. Am Ende der Show-szene im ersten Akt geben die von der abklingenden Jazzmusik berauschten Gäste des Etablissements als Chor „ah“- und „m“-Laute von sich. Gleichermaßen hypnotisch verwickelt erscheint die Menge am schon besprochenen Beginn des zweiten Aktes, diesmal von ihrer Arbeit. Inmitten ihres „Arbeiterliedes“ feuert der Chor die Maschinen zu Höchstleistungen an mit den Worten: „Immer schneller tanzt der Zeiger, wie ein toller, wilder Geiger!“ Für die Hörerschaft, der die Klänge der virtuosen Solovioline des ersten Aktes noch in Erinnerung sind, bildet diese Passage deutlich eine Untrennbarkeit beider Sphären, die der Arbeit und die der Unterhaltung, ab. Die halluzinogenen Verschmelzungen nehmen auch an anderen Schlüsselstellen Gestalt an: Der geisterhafte Chor der „ruhenden Maschinen“ zu Beginn des ersten Aktes zeigt durch fehlende Sänger auf der Bühne Parallelen zum späteren Liebesduett zwischen Bill und Nell. „Wie aus weiter Ferne“⁷² rufen die mythischen Stimmen ein verzerrtes Erinnerungsbild an die Urszene hervor: Die Maschinen bleiben auf diesem Wege immerzu präsent. Ähnliches geschieht, als im zweiten Akt szenisch von Nells Garderobe zum Theater überblendet wird.⁷³ Das hier von Brand verwendete musikalische Idiom gleicht auf frappierende Art den Aktionen in der Fabrik und lässt somit das Theater zu einer imaginierten, abstrakten Maschinenhalle werden – als Vorwegnahme der später unter anderem von Adorno diagnostizierten Kulturindustrie als einer Art Produktionsbetrieb. Am Ende der Oper schließlich beginnt selbst die Maschinenhalle ein neues Gesicht zu zeigen: Vermittels szenischer Inszenierung wird der Ort der Arbeit zum Ort der Spiritualität, die Fabrik zu einem Tempel transformiert. Die aus gleißendem Licht einmarschierenden Arbeitergruppen erinnern nicht zufällig an den Schluss von Wagners *Ring*-Tetralogie, in dem ebenfalls „Männer und Frauen“ in den Flammen zugrunde gegangener Macht den Beginn einer neuen Welt verkünden.⁷⁴

4 Fazit

Die kulturellen Rezeptionshaltungen in Brands *Maschinist Hopkins* erwachsen bei näherer Betrachtung zu so großer Vielfalt, dass sich eine saubere Abgrenzung und Kategorisierung schwierig, gar unmöglich gestaltet. Die verschiedenen,

72 Vgl. Partitur, S. 245.

73 Ebd., S. 91ff.: „Plötzlich fröhliche Bewegung“.

74 Vgl. Richard Wagner: *Der Ring des Nibelungen* (Libretto). Stuttgart: Reclam 2009, S. 429.

sich kontrastierenden Schichten unterschiedlicher musikalischer Provenienz – Tonalität, Zwölftontechnik, instrumentalisierte *Musique concrète*, Jazz- und Unterhaltungsfloskeln – treten nicht bloß gesondert voneinander auf, sondern vermischen sich mitunter. Nicht von ungefähr charakterisierte der Kritiker Alfred Einstein etwa die Schlussmusik des ersten Aktes, eine leidenschaftliche Liebesszene zwischen Bill und Nell, als „tristanisierende Zwölftonmusik“,⁷⁵ um damit die dur/moll-tonale Anlage der zugrunde liegenden Reihe zu beschreiben. Doch nicht nur mit diesem Teil des Werkes wurzelt die Oper musikalisch wie thematisch im Geist des 19. Jahrhunderts. Auch typische Themenkomplexe legen die ‚Nabelschnur‘ von Brands Werk zur Musiktheatertradition des vorigen Jahrhunderts offen, darunter die wagnerianische Dramaturgie inklusive Urszene, die zu „Gottheiten“ überhöhten Maschinen, deren Rache an ihren Verärrern – in diesem Fall an Bill – sich am Ende verwirklicht,⁷⁶ und das Erlösungsmotiv, das sich in der Figur Hopkins’ kristallisiert, der einem Priester gleich die Arbeiterschaft als ‚sein‘ Volk in die ersehnte Zukunft führt. Man könnte sagen, dass *Maschinist Hopkins* durch diese Traditionsverortung auch ein ‚typisch österreichisches‘ Werk ist.⁷⁷

Während ‚das Österreichische‘ in Brands Oper somit relativ leicht zu skizzieren scheint, kann auf die Frage nach dem Russischen ungleich schwerer und mit geringerer Exaktheit Antwort gegeben werden. Die Implementierung futuristischer Prämissen ins musikalische Geschehen lässt sich an den Maschinenmusiken, die im Prolog, zu Beginn des zweiten Aktes sowie am Ende der Oper zu finden sind, am besten ablesen. Gleichzeitig sind sie allein kein Beleg für eine dezidiert russische resp. russisch orientierte Ästhetik, denn das Sujet der Maschine spielt Mitte der 1920er Jahre eine kulturübergreifende Rolle: Das *Ballet mécanique* des US-amerikanischen Komponisten George Antheil ist zum Beispiel im selben Jahr wie Mosolovs *Zavod* entstanden. Obwohl sich zu *Zavod* Berührungspunkte in Brands sinfonischer Umsetzung weitaus deutlicher zeigen, treten Einflüsse von Antheil gleichfalls klar zutage.⁷⁸

75 Zit. bei: Thomas Brezinka: Max Brand (1896–1980). Leben und Werk. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzibichler 1995 (= Musikwissenschaftliche Schriften, Bd. 26), S. 30.

76 Vgl. Heinemann, *Mythische Maschinen*, S. 71.

77 Nicht zuletzt leitete sich auch die Brand beeinflussende Zweite Wiener Schule maßgeblich aus Bezügen auf die Musikgeschichte ab.

78 In der Gartenhausszene des ersten Akts vertont Brand für den Gesang der Schwarzen u.a. einen Text Antheils.

Das ‚Russische‘ an Brands Oper bricht sich aus rein musikalischer Hinsicht wie Licht an der Oberfläche des maschinellen Sujets. Die Ursprünge sind spürbar, obschon nicht unmittelbar greifbar, auf semantischer Ebene jedoch in der Verschränkung von Musik und ideologischen Beständen zu fassen: *Maschinist Hopkins* ist eine Oper für den bereits genannten ‚neuzeitlichen‘ Menschen. Gerade dieser politisierende Befund zeichnet das versteckte russische Element in Brands Musiktheater aus, denn die Maschinenmusiken im zeitlichen Umfeld von *Hopkins*⁷⁹ zeigen keine vergleichbare gedankliche Verwandtschaft mit den jungen russischen Visionären. Und dass Brand mit den Ideen des Kommunismus sympathisiert hat, davon zeugt unter anderem sein Engagement als Komponist „im Rahmen von Revuen der kommunistischen ‚Roten Hilfe‘“.⁸⁰

Lässt man diese politischen Prägungen außer Acht, ist *Maschinist Hopkins* vor allem auch als ein Beispiel für kompositorischen Kulturtransfer einzustufen: Die radikalen Anfänge der Oktoberrevolutionskomponisten dienen in den 1920er Jahren als entscheidender Impuls für die Verselbstständigung des Maschinenmusik-Topos. Dass die „harte“ Form der russischen Avantgarde mit fortschreitender Zeit in „weichere“ Muster westlicher Traditionslinien gegossen wird, zeigt Brands Oper sehr deutlich. In abgeschwächter Art werden futuristische Klänge in den Gesamtorganismus integriert, als seien sie ein selbstverständliches Moment der sinfonischen Folie, auf der sich die Musik abspielt. Die kulturelle Vielfalt, über die Brand mit dieser Technik des Integrativen verfügt, erfolgt innerhalb der Dekade mit besonderer Dichte: Der Klang des Ostens und der des Westens stehen sich diametral gegenüber – und werden in der Mitte gehört, im Österreich der Ersten Republik, die ihre Ohren in beide Richtungen aufsperrt.

79 Vgl. dazu: Brezinka, Max Brand, S. 24f.

80 Ebd., S. 11f. Die Wirkungen Brands als kommunismusnaher Komponist sind u.a. in der Zeitung *Die Rote Fahne* dokumentiert (vgl. ebd.).

Olesya Bobrik

Wechsel-Wirkungen: Russische Musik im Wiener Verlag Universal-Edition in den 1920er und 1930er Jahren*

Abstract: The following contribution re-examines the intensive, but also ambivalent relationship between the Russian State Publishing Comp. for musical notes and the predominant partner in central Europe, the Viennese Universal-Edition, which acquired the rights of more than 110 Russian composers, amongst them important exponents like Prokof'ev, Rachmaninov, Feinberg, Mjaskovskij, and Polovinkin.

Vielen Künstlern der Gegenwart ist bekannt, dass Noten russischer Musik, darunter seltene sowjetische Drucke aus den 1920er bis Anfang der 1930er Jahre, im Wiener Verlag Universal-Edition (UE) erhältlich sind. Das Interesse an der russischen und sowjetischen Avantgarde lebt also bis heute fort – und die UE hat sich den Ruf erarbeitet, einer der wichtigsten Anbieter von Notenliteratur dieser Art zu sein. Die Gründe dafür sind offensichtlich: Bereits in den 1920er Jahren und damit früher als andere ausländische Verlage hat die UE Werke von Dmitrij Šostakovič, Nikolaj Poslavec, Aleksandr Mosolov, Sergej Protopopov, Iosif Šillinger und vielen anderen Komponisten in ihren Katalog aufgenommen. Wie die neue russische Musik im kulturpolitischen Kontext russisch-österreichischer Beziehungen der 1920er und 1930er Jahre wahrgenommen wurde, wann die Kooperation des Wiener Verlags mit russischen und sowjetischen Musikern ihren Anfang nahm, wie sie vonstatten ging, und wer ihre Initiatoren auf österreichischer und sowjetischer Seite waren wird der vorliegende Artikel nachzuzeichnen versuchen.

1 Das Russland-Interesse der UE

Zunächst einige Worte zur Vorgeschichte. Bald nach ihrer Gründung im Jahr 1901 spezialisierte sich die UE auf Musik zeitgenössischer Komponisten. Anhand der UE-Kataloge kann daher die Entwicklung der europäischen Musik

* Der Beitrag von O. Bobrik wurde von Carmen Peresich ins Deutsche übersetzt und transliteralisiert.

in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts relativ genau nachgezeichnet werden. Nach knapp einem Jahrzehnt ihres Bestehens zählten Gustav Mahler, Arnold Schönberg, Franz Schreker, Max Reger und Richard Strauss zu den Komponisten des Verlags; alsbald kamen Leoš Janáček, Egon Wellesz, Béla Bartók, Alois Hába, Anton Webern, Ernst Krenek, Ottorino Respighi, Darius Milhaud, Alban Berg und viele andere hinzu. Namen zeitgenössischer russischer Komponisten gab es im UE-Katalog bis zu Beginn der 1920er Jahre jedoch nicht.¹

Beginnend mit dem Jahre 1921, vor allem aber seit 1923–24, ging die UE daran, eine Art Kollektion russischer Musik anzulegen, indem Werke von Verlagen wie Russkoe muzykal'noe izdatel'stvo (Editions Russes de Musique), Bessel, Julius H. Zimmermann, R. Forberg und anderen erworben wurden. Über Igor' Stravinskij, dessen Noten bei verschiedenen Verlagen – Chester'a, Rossijskoe muzykal'noe izdatel'stvo (Editions Russes de Musique), R. Forberg und Schott – zusammengekauft wurden, wäre gesondert zu sprechen. Nach Vertragsabschluss für bereits bei anderen Verlagen erstpublizierten Noten wurde ein neuer Umschlag gedruckt, auf welchem der Name zweier Verlage zu finden war: der des ursprünglichen Verlagshauses und der der UE (s. Abb. 1). Auf diese Weise fanden zwischen 1923 und 1925 zahllose Werke zeitgenössischer russischer Komponisten Eingang in den UE-Katalog, in dem Sergej Rachmaninov mit 60, Sergej Prokof'ev mit 53, Nikolaj Metner mit 43, Stravinskij mit 32 und Aleksandr Skrjabin mit 38 Noten angeführt werden. Auffallend ist, dass die UE sich nicht nur an aktuellen Künstlern interessiert zeigte, sondern auch Vorkriegsausgaben von Werken kaum bekannter Komponisten, wie Anton Arenskij, Milij Balakirev, Reinhold Glière, Vasilij Kalinnikov, Sergej Ljapunov, Vladimir Rebikov und anderen erwarb.

1 Als Ausnahmen kann man den Sammelband von Stücken Anton Arenskijs und Anatolij Ljadovs *Arensky-Ljadov Album*, herausgegeben von der UE gemeinsam mit C.F.W. Siegel's Musikalienhandlung (R. Linnemann) im Jahr 1911, die mehrfach neuaufgelegt wurde, und *Palestinskie Eskizy (Palästinensische Skizzen)* für Klavier von Joachim Stučevskij, einem Emigranten russischer Herkunft (UE-Ausgabe 1919), ansehen.

BELEGEXEMPLAR ARCHIVEXEMPLAR



BERCEUSE
pour le
Piano
dédiée
à Madame Anastasie Borodouline
née Botkine
par
Mili Balakirew

JUL. HEINR. ZIMMERMANN
Leipzig · Riga · Berlin

Lith. Anst. v. Breitkopf & Härtel, Leipzig

In die **Universal-Edition** aufgenommen:
U.-E. Nr. 7900

Abb. 1: Balakirew Aufnahme in den UE-Katalog.

Die Gesamtanzahl der je Titel angekauften Noten variierte in Abhängigkeit vom Werkgenre: für Klavierminiaturen gewöhnlich von 22² bis zu einigen hundert Exemplaren, für Sinfonie-Partituren und -Sätze zwischen fünf und fünfzehn, manchmal bis zu dreißig Exemplaren. War das Werk besonders erfolgreich, wurden Exemplare in einer Anzahl von bis zu mehreren Tausend angefragt. Außerordentlich begehrt waren beispielsweise das Präludium in cis-moll op. 3 Nr. 2 von Rachmaninov, bei Rossijskoe muzykal'noe izdatel'stvo (Editions Russes de Musique) zwischen 1925 und 1942 in einer Stückzahl von 5136 Exemplaren, und die Autorenbearbeitung für Klavier des Marsches aus der Oper *Ljubov' k trëm apel'sinam* (dt. *Die Liebe zu den drei Orangen*) von Prokof'ev, bei ebendiesem Verlag für die Jahre 1925 bis 1940 in einer Stückzahl von 1606 Exemplaren angekauft. Dauerhaften und großen Erfolg hatten die Werke der romantischen Komponisten Pëtr Čajkovskij und Aleksandr Borodin: Ihre Werke erreichten bei der UE nicht selten eine Auflage von mehr als tausend Exemplaren.

Über die Gründe für das gesteigerte Interesse an russischer Musik ab Mitte der 1920er Jahre können lediglich Hypothesen aufgestellt werden. Eine wichtige Rolle spielten hier vermutlich politische Gegebenheiten. Im Februar 1924 hatte die österreichische Regierung als eine der ersten unter den europäischen Ländern diplomatische Beziehungen mit der UdSSR hergestellt, was zu einer merklichen Wiederbelebung des kulturellen Austausches zwischen den beiden Ländern führte. In den ersten Jahren der Existenz der Bevollmächtigten Gesandtschaft (Polpredstva)³ ging jedes mit Sowjetrußland in Verbindung stehende Ereignis in Wien mit finanzieller und organisatorischer Unterstützung auf höchstem Niveau einher: unter Teilnahme von Mitgliedern des sowjetischen Diplomatischen Corps und im Gegenzug mit entsprechender Beteiligung durch österreichische Beamte. Als Organisatoren traten dabei der Volkskommissar Anatolij Lunačarskij, die Vorsitzende der Unionsgesellschaft für kulturelle Beziehungen mit dem Ausland Ol'ga Kameneva – Schwester Lev Trozkijs und Ehefrau Lev Kamenevs⁴ –, die bevollmächtigten

2 Aus bis dato unerklärlichen Gründen belief sich die Anzahl der von der UE angekauften Exemplare eines Titels oftmals auf ein Vielfaches von 11 (22, 33, 44, usw.).

3 Abkürzung gemäß der zu jener Zeit im sowjetischen Alltag gängigen Kurzform.

4 Ol'ga Kameneva (1883–1941) war zwischen 1925 und 1929 Vorsitzende der VOKS. Nach dem Prozess ihres Ehemanns, des berühmten Revolutionärs, Politikers und Mitstreiters Lenins Lev Kamenev, wurde sie 1936 gemeinsam mit ihren beiden Kindern verhaftet. Die Kinder wurden 1938 und 1939 ermordet, sie selbst im Jahr 1941.

Vertreter der UdSSR in Österreich Vol'demar Aussem,⁵ Adolf Joffe⁶ und Jan Berzin,⁷ der Sekretär des sowjetischen bevollmächtigten Repräsentanten Dmitrij Bogomolov,⁸ der Presse-Attaché Menkes⁹ und andere auf. Von österreichischer Seite nahm bei solchen Aktivitäten meist Wiens Bürgermeister Karl Seitz teil.¹⁰

Diese Aufmerksamkeit Sowjetrussland gegenüber wurde auch im Kulturbetrieb als Zeichen wahrgenommen, Kontakte zu knüpfen und zu beleben. Eine der ersten Organisationen, die mit sowjetischen Partnern zusammenarbeitete, war die Konzertdirektion Hugo Heller.¹¹ Zu Beginn der 1920er Jahre erlangte

-
- 5 Vol'demar (Vladimir) Christianovič Aussem (1879–1936) übte das Amt des bevollmächtigten Repräsentanten der UdSSR in Österreich von Mai bis Dezember 1924 aus. Später arbeitete er in der Handelsvertretung der UdSSR in der Türkei und bekleidete weitere Posten in der sowjetischen Regierung. Ab 1929 stand er mehrfach unter Arrest und wurde verbannt.
 - 6 Adolf Abramovič Joffe (1883–1927), Weggefährte Lev Trockijs, war in den Jahren 1924–25 bevollmächtigter Repräsentant der UdSSR in Österreich. Er beging Selbstmord.
 - 7 Jan Antonovič Berzin (1881–1938), Freund und Weggefährte Lenins, war von Juni 1925 bis September 1927 bevollmächtigter Repräsentant der UdSSR in Österreich. Er wurde 1938 erschossen.
 - 8 Dmitrij Vasil'evič Bogomolov (1890–1937), sowjetischer Diplomat, Sekretär der bevollmächtigten Repräsentation der UdSSR in Österreich und Deutschland in den Jahren 1924 bis 1927, danach auf diplomatischen Missionen in Polen, Großbritannien und China. 1937 wurde er in Moskau exekutiert.
 - 9 Menkes Mavrikij (Moritz) Bernardovič, 1893–1938, war ein sowjetischer Journalist österreichischer Abstammung. Ab 1920 war er ein Mitarbeiter und später der Leiter der Presseabteilung der russischen Botschaft, von 1922 bis 1925 war er Mitarbeiter von ROST (Rossijskoe telegrafnoe agenstvo, dt. *Russische telegrafische Agentur*) in Wien. 1938 wurde er verfolgt und Repressalien unterworfen.
 - 10 Karl Seitz (1869–1950), sozialdemokratischer Politiker, von 1923 bis 1934 Wiener Bürgermeister, seit 1934 inhaftiert, 1944–1945 im Konzentrationslager; seit 1945 ehrenamtlicher Präsident der sozialdemokratischen Partei Österreichs. Zu Seitz' Kontakten zu Repräsentanten der sowjetischen diplomatischen Mission vgl. O. Bobrik: *Venskoe izdatel'stvo „Universal Edition“ i muzykanty iz Sovetskoj Rossii. Istorija sotrudničestva v 1920–30-e gody*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo imeni N. I. Novikova, 2011. S. 58–59.
 - 11 Hugo Heller (1870–1923), in Wien als Verleger (und Bewunderer Sigmund Freuds sowie Verleger von mehreren seiner Arbeiten) bekannt, war Eigentümer eines Geschäfts sowie eines Salons, in dem sich die intellektuelle Elite, darunter R.M. Rilke, Heinrich und Thomas Mann, H. v. Hofmannsthal, Gustav Mahler und Jakob Wassermann, versammelte. In seinem Salon fand im Oktober 1910 auch eine Ausstellung von Gemälden Arnold Schönbergs statt. Vgl. Veksler Ju.: *Al'ban Berg i ego vremja*. Sankt-Peterburg: Kompozitor, 2009. S. 177. Nach Hellers Tod 1924 leitete seine Witwe Hedwig Heller die Direktionsangelegenheiten.

diese Agentur Berühmtheit dank ihrer Teilhabe an Festivals für zeitgenössische Musik wie zum Beispiel 1922 an den Internationalen Kammerkonzerten in Salzburg, die den Grundstein für die Gründung der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) legten. So erregte russische Musik bereits Anfang 1924 die Aufmerksamkeit der Konzertorganisatoren der IGNM, als durch deren Zutun ein Konzert mit Werken von Mjaskovskij, Prokof'ev, Skrjabin und Stravinskij in Wien zustande kam.¹² Ein halbes Jahr später, am 6. August 1924, erklang auf dem IGNM-Festival im Großen Saal des Mozarteums in Salzburg der Gesangszyklus *Krug nerazmykaemyj* (dt. *Der unentrinnbare Kreis*) op. 8 des sowjetischen Komponisten Aleksandr Šenšin zu Versen Aleksandr Bloks. Und im November 1924 fand die erste Veranstaltung – zwei Kammerkonzerte sowjetischer Komponisten im Kleinen Konzerthaus-Saal in Wien – statt, die speziell der Propagierung sowjetischer Musik gewidmet war. Als Organisator von österreichischer Seite trat die Agentur Heller auf, die im Oktober 1925 in Wien auch Gastspiele des überragenden sowjetischen Pianisten Samuil Feinberg organisieren sollte.¹³

Auch die UE agierte somit im Geiste der Zeit. Mitte der 1920er Jahre hatte der Verlag nicht nur mit vielen sowjetischen Musikern, die Österreich besucht hatten, Kontakt aufgenommen, sondern auch direkte Beziehungen zu diplomatischen Missionen sowjetischer Provenienz in Wien angebahnt. Über viele Jahre hinweg pflegte Abram Dzimitrowsky, ein Mitarbeiter der UE, Kontakte zu sowjetischen Diplomaten. Er informierte die sowjetische Vertretung (Polpredstvo) ständig über die Tätigkeiten des Verlagshauses, und in der persönlichen Korrespondenz nannte er sie „unsere Polpredstvo“ („unsere bevollmächtigte Vertretung“).¹⁴ Dzimitrovskij, ein gebürtiger Litauer, der die russische und deutsche Sprache beherrschte, hatte in Wien studiert und danach in Kiev als Leiter des Synagogenchors gewirkt,¹⁵ bevor er zu Beginn des Jahres 1923 auf Einladung

12 Vgl. P. Pisk. Za rubežom. Venskij muzykal'nyj sezon 1923–1924 g. [Korrespondencija iz Veny]. [Perevod Übersetzung B. Jurgenson(a)] // Muzykal'naja kul'tura. 1923. Nr. 1. S. 83.

13 Archivdokumente, die diese Tatsache belegen, befinden sich in Moskau (VMOMK benannt nach Michail Glinka. Bestand 146. Nr. 6862, 3538).

14 Brief von Abram Dzimitrowsky an Nikolaj Mjaskovskij (4.10.1932); in: RGALI [Rossijskij gosudarstvennij archiv literatury i iskusstva] Moskau. Bestand 2040. Verzeichnis 2. Aktenstück 141. Blatt 63 (Umschlag).

15 Vgl. Šemeš M. M.A. Mil'ner. Kratkij biografičeskij očerok // Iz istorii evrejskoj muzyki v Rossii. Materialy meždunarodnoj naučnoj konferencii „Evrejskaja professional'naja muzyka v Rossii. Stanovlenie i razvitie“. (Vypusk 2. Sankt-Peterburg: Evrejskij obščestvennij centr Peterburga, PII, 2006. S. 18–19). Im Jahr 1932 dirigierte Dzimitrovskij einen Chor von Mitarbeitern der sowjetischen diplomatischen Mission anlässlich

der UE nach Wien übersiedelte und hier von Juni 1925 bis Ende 1933 der „Russischen Abteilung Universal Edition“ vorstand. Er war der einzige russischsprachige UE-Mitarbeiter in der Zwischenkriegszeit und der Initiator der Kontakte zu sowjetischen Musikern – ein Enthusiast, durch dessen Bemühungen der russische Katalog ständig erweitert werden konnte.¹⁶ Über seine Zusammenarbeit mit Musikern aus der UdSSR gibt der umfangreiche Briefwechsel Aufschluss, den Dzimitrovskij Mitte der 1920er Jahre unter anderen mit Nikolaj Mjaskovskij, Reinhold Glière, Pavel Lamm, Aleksandr Krein, Boleslav Javorskij und Sergej Protopopov in der Sowjetunion unterhalten hat¹⁷

2 Die ‚russische Abteilung‘ in der UE

Die Gründung einer eigenen „Russischen Abteilung Universal Edition“ ist im Kontext der Wiederaufnahme politischer Kontakte Österreichs zur UdSSR zu lesen – umso mehr, als die UdSSR der Verlagsleitung offensichtlich als perspektivenreicher Markt für die Verwertung ihrer eigenen beziehungsweise der bei anderen ausländischen Verlagen angekauften Notenproduktion erschien. Seit Beginn des Jahres 1923 bestand die Möglichkeit zentralisierter Notenlieferungen aus dem Ausland in die UdSSR, und tatsächlich widmete sich die UE in der ersten Hälfte der 1920er Jahre intensiv der Verbreitung von Noten aus dem eigenen Katalog in der UdSSR, darunter auch bei russischen Emigrantenverlagen angekaufte Noten.¹⁸ Als vermittelnde Instanz trat von sowjetischer Seite die zu dieser Zeit gegründete Aktiengesellschaft *Meždunarodnaja kniga* (dt.: Internationales Buch) auf, deren Auslandslager sich in Berlin befand.¹⁹ Die Geschäftsbeziehung

eines Konzerts zum fünfzehnten Jahrestag der Revolution, wie aus einem Brief von Dzimitrovskij an Nikolaj Mjasovskij vom 7. Februar 1933 hervorgeht: „Das Musik(programm) [zum 15-Jahr-Jubiläum der Revolution] habe ich erstellt und sogar den polpredstvo-Chor dirigiert“ (RGALI (Moskau). Bestand 2040. Verzeichnis 2. Aktenstück 142. Blatt 9; Übers. C. Peresich).

- 16 Abram Dzimitrowsky (1873/1875(?)-1943), Verleger und Chordirigent. Über ihn und seine UE-Arbeit vgl. Barsova I. *Sotrudničestvo i perepiska dvuch izdatel'stv: Universal Edition i Muzsektora Gosizdata v 20–30-e gody. Vzgljad iz Veny sowie dies.: Kontury stoletija. Iz istorii russkoj muzyki XX veka*. Sankt-Peterburg: Kompozitor: 2007. S. 89.
- 17 Weitere Hinweise zu Aufbewahrungsorten der Korrespondenz der UE mit ihren russischen Partnern bei O. Bobrik; *Venskoe izdatel'stvo „Universal Edition“ i muzykanty iz Sovetskoj Rossii. Istorija sotrudničestva v 1920–30-e gody*. S. 253–260.
- 18 Ein Großteil der berühmten Notenverlage, z.B. der erwähnte *Rossijskoe muzykal'noe izdatel'stvo* und *Bessel'*, existierte nach der russischen Revolution im Ausland weiter.
- 19 Anfangs lautete der Name der AG „*Kniga' Buch- und Lehrmittel Gesellschaft m.b. H. Berlin*“, mit Sitz in Berlin (Kurfürstenstraße 79).

zwischen der Notenabteilung von Meždunarodnaja kniga und der UE war von russischer Seite auf Initiative des Leiters der Notenabteilung von Meždunarodnaja kniga, Vladimir Deržanovskij, angebahnt worden.²⁰ 1925 erhielt Meždunarodnaja kniga den Status „General’noe predstaviteľstvo ‚Universal Edition““ (dt. „Generalrepräsentanz der ‚Universal Edition““) in der UdSSR (s. Abb. 2).



Abb. 2: Anzeige der Mezdurnarodnaja kniga.

Die Menge an Noten, die in die UdSSR versandt wurde, ist beeindruckend. Bereits 1923 befanden sich darunter Werke von unter anderen Mahler, Schönberg, Bartók, Schreker, Stravinskij, Alfredo Casella und Zoltán Kodály.²¹ Bis 12. Oktober 1924 wurden von der UE zehn Sendungen zu je zehn Kilogramm

-
- 20 Vladimir Deržanovskij war Musikagent, Kritiker, Organisator und Verleger zahlreicher Musikmagazine (*Muzyka* (dt. *Musik*), *K novymberegam* (Zu neuen Ufern), *Muzykal'naja kul'tura* (Musikalische Kultur), *Sovremennaja muzyka* (Zeitgenössische Musik)) sowie aktives Mitglied der IGNM. Seine Korrespondenz mit Abram Dzimmitrowsky befindet sich derzeit in Moskau (VMOMK benannt nach Michail Glinka. Bestand 3).
- 21 Diese Noten wurden insbesondere bei der Organisation von Konzerten im Rahmen der *Vystavski nemezkoj knigi* (dt. *Ausstellungen des deutschen Buchs*), die in Moskau von 10. bis 24. Oktober 1923 stattfanden, verwendet.

und zwei Streifbandsendungen von Leipzig nach Moskau verschickt.²² Die Noten sowie die verlagseigenen Zeitschriften *Musikblätter des Anbruch* und *Pult und Taktstock* wurden von der UE unter den für die russische Seite lukrativsten Umständen abgeschickt: Der österreichische Verlag bezahlte den Versand, die Drucke aus dessen Katalog wurden auf Kredit oder sogar gratis verbreitet.

Aufgrund von Äußerungen in Briefen von Boris Asaf'ev²³ an Deržanovskij, seinen einstigen Weggefährten, ist anzunehmen, dass die Verkaufs- und Verleihbedingungen für Noten der UE für die russischen Musiker lukrativer als beim Großteil anderer ausländischer Verlage waren.²⁴ Mit Notenverkauf auf Kredit arbeitete die UE jedoch zum eigenen Nachteil, versickerte nämlich das Geld aus dem Verkauf in der UdSSR durch monatelanges Hinhalten, worüber sich die UE-Leitung auch beklagte. Viele Kisten wurden aufgrund von Platzmangel im Moskauer Lager von *Meždunarodnaja kniga* nicht einmal ausgepackt. Dementsprechend erfüllten sich die Hoffnungen der UE, den Notenvertrieb auf die gesamte UdSSR auszuweiten, nur schleppend. Der Versuch, Noten in die UdSSR zu exportieren, erwies sich somit letztlich als verlustbringende ‚Werbeaktion‘.²⁵ Der Wiener Verlag nahm den Misserfolg beim Versuch, firmeneigene Produktion in die UdSSR zu exportieren, jedoch hin und begann gleichzeitig, in den Import sowjetischer Musik zu investieren.

Wie bereits erwähnt, richtete sich das Interesse der UE zunächst auf die russische Musik im Allgemeinen. Werke zeitgenössischer Komponisten aus der UdSSR fanden ab April 1925 Berücksichtigung. Alle Komponisten, mit denen die UE in den 1920er Jahren individuelle Verträge abschloss, waren Moskauer und Mitglieder der *Associacija sovremennoj muzyki* (dt. Gesellschaft für zeitgenössische Musik, kurz: ASM),²⁶ der sowjetischen Abteilung der IGMN. Das geht aus nachfolgender Tabelle hervor, die Werke sowjetischer Komponisten, die von

22 Davon zeugt ein Brief Džimitrovskijs an Deržanovskij, der auf diesen Tag datiert ist (VMOMK benannt nach Michail Glinka, Bestand 3. Nr. 1008. Blatt 1).

23 Boris Asaf'ev (1884–1949) war Musikkritiker, Gelehrter, Pädagoge, Komponist sowie einer der Begründer der sowjetischen Musikwissenschaft.

24 Vgl. z.B. die Korrespondenz von Boris Asaf'evs und Vladimir Deržanovskijs (VMOMK benannt nach Michail Glinka. Bestand 3. Nr. 732. Blatt 1 (Umschlag)).

25 Vgl. O. Bobrik: *Venskoe izdatel'stvo „Universal Edition“ i muzykanty iz Sovetskogo Rossii. Istorija sotrudničestva v 1920–30-e gody*. S. 109–116.

26 Die *Associacija sovremennoj muzyki* (Gesellschaft für zeitgenössische Musik) wurde 1924 in Moskau gegründet; 1926 formierte sich die Leningrader Abteilung: *Leningradskaja asociacija sovremennoj muzyki* (Leningrader Gesellschaft für zeitgenössische Musik, kurz: LASM).

der UE im Rahmen individueller Vertragsabschlüsse zwischen 1924 und 1929 verlegt wurden, in chronologischer Reihung nach Druckdatum auflistet.²⁷

Komponist	Werk	Datum des Vertragsabschlusses	Datum der Werksveröffentlichung ^a
Aleksandr Abramskij	<i>Prostyereči</i> (dt. <i>Einfache Reden</i>) für Klavier	13.3.1925	18.3.1926
Anatolij Aleksandrov	Fünfte Sonate op. 22	25.8.1924	2.4.1925
Leonid Polovinkin	<i>Proisšestvie Nr. 3</i> (<i>Ereignis Nr. 3</i>) für Klavier op. 10	30.8.1924	15.6.1925
Samuil Feinberg	Drei Präludien für Klavier op. 15	31.8.1924	10.3.1925
	Sechste Sonate für Klavier op. 16	31.8.1924	7.10.1925
Nikolaj Roslavec	Drei Tänze für Geige und Klavier	4.9.1924	15.6.1925
Nikolaj Mjaskovskij	<i>Madrigal</i> für Singstimme und Klavier op. 7	1.12.1924	4.6.1925
	<i>Molčanie</i> (<i>Schweigen</i>) op. 9	1.12.1924	28.7.1928
	Sechste Sinfonie op. 23	1.12.1924	19.11.1926
Dmitrij Melkich	Sonate für Klavier op. 12	12.3.1925	1.2.1927

27 Tabelle Werkübersicht: Sie wurde auf Basis von Dokumenten aus dem UE-Archiv erstellt, die Claudia Patsch, eine Mitarbeiterin der UE, und der Leiter des historischen UE-Archivs Werner Schembera-Teufenbach 2003/04 angefertigt haben.

Komponist	Werk	Datum des Vertragsabschlusses	Datum der Werksveröffentlichung^a
Leonid Polovinkin	<i>Proiššestvie Nr. 4 (Ereignis Nr. 4)</i> op. 12, <i>Proiššestvie Nr. 5 (Ereignis Nr. 5)</i> für Klavier op. 12	23.3.1925	30.10.1925
	Zweite Sonate für Klavier op. 13	23.3.1925	5.8.1926
Aleksandr Šenšin	Fünf Gedichte für Singstimme und Klavier op. 11	20.3.1925	29.4.1926
	Fünf Gedichte für Singstimme und Klavier op. 12	20.3.1925	12.3.1926
Nikolaj Mjaskovskij	Vierte Sonate für Klavier op. 27	10.4.1925	16.12.1925
Samuil Feinberg	J.S. Bach-Feinberg. Vier Chorpräludien. Arrangement für Klavier.	25.10.1925	22.1.1926
	W. A. Mozart-Feinberg. Adagio für Geige und Klavier.	1925	19.1.1925
Leonid Polovinkin	Foxtrott für Klavier	27.12.1925	19.11.1925

(continued on next page)

(continued)

Komponist	Werk	Datum des Vertragsabschlusses	Datum der Werksveröffentlichung^a
Aleksandr Grečaninov	<i>Ručonki</i> (<i>Patschhändchen</i>), sieben Kinderlieder über russische Volksthemen für Singstimme und Klavier op. 96	28.2.1925	24.2.1926
Nikolaj Mjaskovskij	Siebente Sinfonie op. 24	19.7.1926	22.1.1927
	Siebente Sinfonie op. 24, Arrangement für Klavier zu vier Händen	19.7.1926	25.7.1927
	Achte Sinfonie op. 26	26.11.1926	1927, (карманная партитура – 31.7.1929)
	Neunte Sinfonie op. 28	26.11.1926	6.6.1929
	<i>Predčustvija</i> (<i>Ahnungen</i>) für Singstimme und Klavier op. 16	4.5.1927	8.2.1928
Aleksandr Mosolov	Erstes Streichquartett op. 24	20.5.1927	30.6.1927
	Zwei Nachtstücke für Klavier op. 15	20.5.1927	8.6.1928
Nikolaj Mjaskovskij	<i>Vospominanija</i> (<i>Erinnerungen</i>) für Klavier op. 29	25.1.1928	25.5.1928

Komponist	Werk	Datum des Vertragsabschlusses	Datum der Werksveröffentlichung ^a
Grigorij Krejn	Rhapsodie für Klavier op. 17	22.3.1929	29.5.1929

Anmerkung: Es ist nötig, zu den in der Tabelle genannten Werken die Zweite Sonate für Klavier op. 5 von Sergej Protopopov (hg. UE, 1927), hinzuzufügen. Weitere Informationen bezüglich des Vertragsabschlusses, der Auflage und des Druckdatums sind nicht bekannt.

^aFür Sinfonien ist das Druckdatum der großen („Dirigier-“)Partitur angegeben, für das Quartett Mosolovs das Veröffentlichungsdatum der Studienpartitur.

In der Tabelle sind nur in Wien zisierte und gedruckte Werke angeführt. In manchen Fällen wurden in den UE-Katalog jedoch auch Noten aufgenommen, die von privaten Firmen in der UdSSR herausgegeben wurden. So wurden am 24. Juli 1925 elf Werke von Nikolaj Roslavec übernommen, die in Moskau in der Druckerei V. Grosse²⁸ publiziert worden waren. Je fünfzig Exemplare wurden nach Wien verschickt, darunter zum Beispiel die Partitur und Singstimme *Noktjurn* (Nocturne, Quintett für Harfe, Oboe, zwei Altisten und Violoncello), das Erste Quartett, die Noten der Ersten Sonate und *Poemy* (Gedichte) für Geige und Klavier – die bedeutendsten Kammerstücke des Komponisten, verfasst noch vor dem Krieg und der Revolution. Zu Beginn der 1930er Jahre erwarb die UE dann die Rechte an der Oper *Nos* (dt. *Nase*) und der darin enthaltenen sinfonischen Suite sowie die Suiten aus dem Ballett *Zolotojvek* (dt. *Goldenes Jahrhundert*) von Dmitrij Šostakovič.

In der oben angeführten Tabelle sind nur Werke verzeichnet, die basierend auf individuellen Verträgen herausgegeben wurden (ein gesonderter Vertrag pro Werk). Allerdings bestanden zu einer Reihe von Komponisten, die aus Sicht der Wiener Verlagsleiter besonders perspektivenreich waren, bereits langjährige Kontakte. Genaue Auskünfte über deren Geltungsdauer sind derzeit leider nicht möglich, weil die UE diese Informationen unter Verschluss hält; vage Angaben kann man nur erhaltenen Korrespondenzen entnehmen. Zweifelsfrei bekannt ist die Existenz fünfjähriger Verträge zwischen der UE und Mjaskovskij (von 1925

28 Auf dem Umschlag: „Propriété de l'auteur. Imp. W. Grosse, Moscou“. Erste Notenseite: „Druckerei V. Grosse in Moskau“. Umschlag- und Notentexte sind nur in Französisch und Italienisch verfasst.

bis zum 1. Dezember 1930)²⁹ sowie Mosolov (Inkrafttreten des Vertrags in der ersten Hälfte des Jahres 1927).³⁰

3 Kooperationsaspekte aus der Sicht russischer Komponisten

Wie gestaltete sich die Zusammenarbeit mit der UE aus Sicht der sowjetischen Komponisten? Auskunft darüber geben Dokumente aus dem Archiv Mjaskovskijs, die im Rossijskij gosudarstvennyj archiv literatruy i iskusstva (dt.: Russisches Staatsarchiv für Literatur und Kunst) erhalten sind: Daraus ist zum Beispiel zu ersehen, dass sich seine Honorare in der UdSSR Mitte der 1920er Jahre nicht wesentlich von jenen in Österreich unterschieden;³¹ gegen Ende der 1920er Jahre verdiente er in Sowjetrußland sogar deutlich mehr. Der österreichische Verlag hatte jedoch zwei wichtige Vorteile gegenüber den sowjetischen: zum einen gut sichtbare Werbeinitiativen in Europa und den USA, zum anderen den Schutz der Autorenrechte weltweit. Die Sowjetunion hatte die Berner Konvention nämlich nicht ratifiziert und konnte ihren Autoren aus diesem Grund keinen Schutz ihrer Rechte im Ausland zusichern. Autoren, die im UE-Katalog geführt wurden, standen mit ihren Rechten aber in den 1920er Jahren unter dem Schutz der österreichischen staatlich genehmigten Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger (AKM).

Beim Werk-Ankauf aus der UdSSR war der UE offenbar nicht immer an deren stilistischer Neuartigkeit gelegen; die Komplettierung der russischen Kollektion, unter anderem durch Ankäufe bei Emigrantenverlagen, stand eher im Vordergrund. Allerdings garantierte die Herkunft der Musik aus dem Land des Bolschewismus in den 1920er Jahren an und für sich bereits Aufmerksamkeit: Sie erlaubte Assoziationen mit der seitens der konservativen Musikkritik zur Diskreditierung tatsächlich Neuer Musik gerne bemühten Wortverbindung

29 S.S. Prokof'ev i N.Ja. Mjaskovskij. *Perepiska*. Moskva: Sovetskij kompozitor, 1977, S. 252. Siehe auch Briefe von Dzimitrovskij an Mjaskovskij vom 9. Oktober 1924 bis zum 7. Jänner 1925. (RGALI. Bestand 2040. Verzeichnis 2. Akte 140. Blatt 1–5).

30 Zwischen 28. 2. und 29.7.1927. Quellen: Brief von Dzimitrovskij an Mjaskovskij (28.2.1927) (RGALI. Bestand 2040. Verzeichnis 2. Akte 140. Blatt 25 (Umschlag)); A. V. Mosolov. *Staf'i i vospominanija*. Moskva: Sovetskij kompozitor, 1986 S. 17.

31 Verglichen mit der UdSSR gab es in Österreich niedrigere einmalige Auszahlungen beim Druck eines Werks, aber höhere Autorenabgaben (Tantiemen). Im Rahmen dieses Artikels ist es nicht möglich, sämtliche diesbezüglich vorliegende Informationen anzuführen. Vgl. O. Bobrik: *Venskoe izdatel'stvo „Universal Edition“ i muzykanty iz Sovetskij Rossii. Istorija sotrudničestva v 1920–30-e gody*. S. 137–140.

„musikalischer Bolschewismus“.³² Die Erwartungen gegenüber der Musik von „echten Bolschewiken“³³ erwiesen sich in der realen Begegnung in vielen Fällen als völlig falsch. Die Mehrzahl der in der Tabelle erwähnten Komponisten waren keine Avantgardisten, sondern eher Modernisten der post-Skrjabin'schen Strömung. Neben einem traditionalistischen Romantiker wie Aleksandr Grečaninow lassen sich aus der Retrospektive lediglich der junge Aleksandr Mosolow und der junge Dmitrij Šostakovič als veritable Avantgardisten rubrizieren.

Zirka zwei Jahre nach Beginn der Zusammenarbeit von *Meždunarodnaja kniga* und der UE wurde das erste gemeinsame Projekt realisiert: Im Januar 1925, als die UE die Erstausgabe der Studien- und Dirigierpartitur der Sechsten Sinfonie von Mjaskovskij vorbereitete, führte der Verlag Verhandlungen mit *Muzykal'nyj sektor Gosudarstvennogo izdatel'stva* (dt.: Musiksektor des Staatlichen Verlages, kurz: Muzsektor Gozisdat) bezüglich des Drucks der Orchesterstimmen des Werks in Russland.³⁴ Offenbar waren die Verhandlungen erfolgreich: Die Noten wurden in Moskau herausgegeben. Die Sechste war die einzige der von der UE verlegten Sinfonien Mjaskovskijs, deren Noten nicht in Wien gedruckt wurden. Nachdem die UE begonnen hatte, Mjaskovskij zu verlegen, beschloss der Verlag, auch die Rechte für seine bereits veröffentlichten Werke zu erwerben. Als Mittelsmann zu dem Moskauer Verlag trat Vladimir Deržanovskij auf. Der Wunsch, aus Moskau in erster Linie die Noten der durch die Wiener Ausgaben bereits bekannten Komponisten zu erhalten, wurde wiederholt in Briefen nach Moskau kommuniziert.³⁵

Im Februar 1925 bahnte sich eine weitere Zusammenarbeit des Wiener Verlags mit Muzsektor an. Muzsektor bot über Deržanovskij einige alte Ausgaben, die man vom Verlag Jurgenson erworben hatte, zum Verkauf an. Allerdings war nicht nur Muzsektor der Nachfolger von Jurgenson, sondern auch der bereits

32 Vgl. Eckhart John: *Musikbolschewismus. Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918–1938*. Stuttgart–Weimar: Metzler 1994; vgl. dazu die Rezension von Eleonore Büning: <http://www.zeit.de/1994/45/tanz-den-bolschewiki/komplettansicht> (Zugriff vom 10.5.2017).

33 So war eine Rezension zu den oben erwähnten Kammermusikkonzerten sowjetischer Komponisten betitelt, die im November des Jahres 1924 stattfanden (P. Bechert: *The Real Bolsheviks*. In: *Musical Courier*, 1924, o.S. Dabei handelte es sich um einen Ausschnitt ohne genaue Quellenangabe; die Zeitschrift ist leider nicht mehr auffindbar.

34 Vgl. Briefe Dzimitrovskijs an Mjaskovskij vom 7. und 24. Jänner 1925 (RGALI. Bestand 2040. Verzeichnis 2. Akte 140. Blätter 5, 6).

35 Vgl. z.B. Brief Dzimitrovskijs an Deržanovskij vom 22. Juli 1925 (VMOMK benannt nach Michail Glinka. Bestand 3. Nr. 1045. Blatt 1).

erwähnte deutsche Verlag R. Forberg, bei dem die UE seit 1924 diverse russische Noten gekauft hatte. Offenbar kam das Geschäft aus diesem Grund dann nicht zustande. Ein weiterer Grund für das Scheitern könnte die fragwürdige Reputation des sowjetischen Verlags in Europa gewesen sein: Seine Rechte an den Jurgenson'schen Ausgaben galten im Ausland als nichtig.

Fehlendes Vertrauen war auch für die Realisierung anderer, für die Wiener UE verlockender Projekte ein Hemmschuh. Bekanntlich begann man Mitte der 1920er Jahre in der UdSSR die Werke Skrjabins und Musorgskijs herauszugeben. Der Korrespondenz Dzimitrovskijs mit Moskau nach zu urteilen, bot Muzsektor der UE Bände dieser Ausgaben zum Kauf an. Doch die damit verknüpften Perspektiven erschienen dem Wiener Verlag als zweifelhaft: „Skrjabin kann man nicht nehmen, weil er sofort konfisziert wird, da fast alle seine Werke nachgedruckt sind. Höchstwahrscheinlich kaufen wir Skrjabin aber für Amerika (dort geht es), weil die Auflage gut ist.“³⁶ Einzelne Bände von Klavierstücken Skrjabins wurden tatsächlich gekauft; später wurde dies behutsam und offensichtlich ohne besondere Probleme fortgeführt.

Mit Musorgskij war es anders. Den Wiener Verlag interessierten vor allem die Originalpartitur und der Klavierauszug zu *Boris Godunov* in der Fassung von P.A. Lamm.³⁷ Doch nicht einmal nach deren Drucklegung im Jahr 1928 konnte sie aufgrund von Einsprüchen des ersten Verlegers der Oper, der Firma Bessel, in den UE-Katalog aufgenommen werden. Andere Ankäufe von Noten Musorgskijs riefen dagegen keinerlei Proteste hervor, so zum Beispiel Liederhefte des Komponisten, die erstmals von Muzsektor verlegt worden waren. In einem Brief an Mjaskovskij vom 14. Oktober 1926 berichtet Dzimitrovskij über den Erhalt von Musorgskijs Gesangsstück *Ach, ty p'janajateterja* (dt. *Du betrunkenen alter Birkenhahn*):

Ich erhielt den „betrunkenen Birkenhahn“³⁸ (aus der Romanze Pachomyč von Musorgskij, sehr interessant [sic]. Man kann eine große Verbreitung in Europa und Amerika erreichen, aber ich fürchte, dass nachgedruckt wird, deswegen wäre es besser, wenn Muzsektor auf den Umschlag setzen würde, dass die Univ[ersal] Edit[ion] für alle Länder (außer die UdSSR) die Vertretung hat oder aber, dass die Univ[ersal] Edit[ion]

36 24. Juli 1925 (VMOMK, nach Michail Glinka. Bestand 3. Nr. 1046. Blatt 1 (Umschlag)).

37 Vgl. Briefe Dzimitrovskijs an Deržanovskij vom 27.–28. Februar und 24. März 1925 (VMOMK, nach Michail Glinka. Bestand 3. Nr. 1028, 1033).

38 Dieses Lied Musorgskijs wurde erstmals 1926 gedruckt (Muzsektor Gosizdata, posthume Ausgabe redigiert von A.N. Rimskij-Korsakov). Die eigenwillige Schreibung des Beginns des zitierten Ausschnitts („ja, p'janajateterja“ – mit einem Kleinbuchstaben) gibt seinem Klang einen leicht (und ungewollt?) komischen Effekt.

ihren eigenen Umschlag beilegt. Beim Fehlen von Konventionen muss die Frage der Nachdrucke streng gehandhabt werden und ich habe diesbezüglich schon an Muzsektor geschrieben.³⁹

Im zitierten Brief spricht Dzimitrovskij vom Problem des fehlenden Rechtsschutzes der Muzsektor-Ausgaben vor „Nachdrucken“; der Vertragsabschluss mit der UE half dem sowjetischen Verlag, dieses Problem zu lösen. Lediglich einmal, im Jahr 1926, fragte Wien ein dezidiert sowjetisches Produkt nach, und zwar proletarische Lieder. Darüber berichtete die Direktion von Muzsektor mit Stolz in einem Artikel in der Sektion „Chronika“ (dt. „Chronik“) der Zeitschrift *Muzyka i revoljucija* (dt. *Musik und Revolution*):

Der Musikverlag Universal-Edition Wien-Leipzig wandte sich mit der Bitte an uns, musikalische Literatur für in dieser Saison in Wien geplante Volkskonzerte russischer Musik in Arbeiterklubs, auf Versammlungen etc., zu schicken. Dies müssen Lieder, Chöre mit Klavier oder mit Orchester o.Ä. sein, die zu einem proletarischen Text geschrieben sind, der für die Aufführung übersetzt wird. Neben dieser Literatur wurden vom Verlag auch umfangreichere Werke für Chor und Orchester („Simfoničeskijmonument“ [dt. *Sinfonisches Monument*] von Gnesin, „Traurnajaoda“ [*Trauerode*] von Krein und andere), angefordert, die in dieser Saison in Wien und Amerika gefragt sind.⁴⁰

Vermutlich entsprach diese Mitteilung auf die UE-Anfrage hin, Musik basierend auf „proletarischen“ Texten zu übermitteln, der Realität. Noten von Revolutionsliedern und -chören wurden für Konzerte der Musiksektion der Avstrijskoe obščestvo svjazi s SSSR (Österreichische Gesellschaft für Beziehungen mit der UdSSR) gebraucht, worüber in einem der Briefe Dzimitrovskijs nach Moskau berichtet wurde:

Die Programme dieser Konzerte werden aus zeitgenössischer russischer Musik zusammengestellt, aus Liedern und Chören, die auf Revolutions- und proletarische Texte aufbauen. Es wird Material benötigt. Heute wurde von uns der entsprechende Brief an Muzsektor gesandt; wir bitten Sie, Vladimir Vladimirovič, der Sektion zu helfen, die nötigen Materialien zu bekommen. Wenn möglich, wären auch neueste Lieder der Völker der einzelnen Republiken der UdSSR gewünscht.⁴¹

Nichtsdestotrotz konnte sich der Wiener Verlag zum systematischen Ankauf sowjetischer Noten lange Zeit nicht entschließen. Chargen sowjetischer Noten trafen zwar im April und Mai 1925 zur Ansicht in Wien ein. Obgleich es sich anbot, Exemplare dieser Ausgaben von Muzsektor anzukaufen und ohne

39 RGALL. Bestand 2040. Verzeichnis 2. Akte 140. Blatt 17 (Umschlag).

40 Музыкаиреволюция. [*Muzyka i revoljucija*] 1926. Nr. 11. S. 32.

41 VMOMK, nach Michail Glinka. Bestand 3. Nr. 1075, Blatt 1 (Umschlag).

Nachdruck in den UE-Katalog aufzunehmen, stellten sich nach Erhalt der Noten bei Dzimitrovskij und dem Direktor der UE, Emil Hertzka,⁴² Zweifel hinsichtlich der Vertriebsmöglichkeiten ein. Grund dafür war auch die schlechte Qualität des sowjetischen Papiers, worüber Muzsektor durch Deržanovskij auch wiederholt informiert wurde:

Nachdem wir alle Exemplare gesichtet haben, die von Ihnen zugesandt worden sind, bemerkten wir, dass es derzeit undenkbar ist, eine Bestellung beim Verlag Muzsektor zu tätigen. 75–80 % dieser Exemplare sind auf scheußlichem Papier gedruckt und nicht ein Musikjournal in Europa, von Amerika gar nicht zu sprechen, wird diese Exemplare kaufen, nicht einmal für einen Apfel und ein Ei wird sie jemand nehmen.⁴³

Nichtsdestotrotz wurde nach längerem Zögern am 2. April 1927 in Wien im Beisein des Chefs von Muzsektor Gosizdat, Aleksandr Jurovskij,⁴⁴ ein Vertrag zwischen dem österreichischen und dem sowjetischen Verlag abgeschlossen. Das einzige bekannte Dokument, auf dessen Grundlage das Datum des Vertragsabschlusses rekonstruiert werden kann, wurde vom Mitarbeiter des historischen Archivs der UE Werner Schembera-Teufenbach vorgelegt: ein Brief von Jurovskij nach Wien, datiert mit 24. März 1928 (s. Abb. 3). In diesem Schreiben erläutert der Muzsektor-Direktor die Erscheinungsbedingungen der gemeinsamen Ausgabe des *Tanec* (dt. *Tanz*) für Klavier op. 30, Nr. 1 von Polovinkin und bezieht sich dabei auf eine Vereinbarung vom 2. April 1927. Im November 1927 wurde in der Zeitschrift *Muzyka i revoljucija* (dt. *Musik und Revolution*) der Artikel „Dejatel'nost' Muzykal'nogo Sektora Gosizdat“ (dt. „Die Tätigkeit des Musiksektors von Gosizdat“) von Jurovskij publiziert, in dem der Vertrag zwischen Muzsektor und der UE gleichfalls Erwähnung fand.⁴⁵ Bald nach Vertragsabschluss traten auch erste Ergebnisse zutage, wie zum Beispiel Annoncen für Drucke von Muzsektor in der Zeitschrift *Musikblätter des Anbruch* vom Mai beziehungsweise Juni 1927 (Nr. 5/6).

42 Emil Hertzka (1869–1932), Direktor der UE von 1909 bis 1932.

43 VMOMK, nach Michail Glinka. Bestand 3. Nr. 1073. Blatt 1–2.

44 Aleksandr Jurovskij (1882–1952), von 1925 bis 1944 Leiter von Muzsektor Gosizdat. 1930 wurde „Muzsektor Gosizdat“ umbenannt in Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo RSFSR (dt. Staatlicher Musikverlag der RSFSR, kurz: *Muzgiz*).

45 Jurovskij A. Dejatel'nost' Muzykal'nogo Sektora Gosizdata // *Muzyka i revoljucija*, 1927 Nr. 11. S. 35.

R. S. F. S. R.
 MUSIKSEKTION
 des
 STAATSVERLAGES
 MOSKAU

AN DIE UNIVERSAL EDITION A.-G.
 WIEN

Im Sinne des § 18 lit. c) unserer Abmachung vom 2. April 1927 erklären wir hierdurch, dass wir Ihnen für das Werk *von L. Polowinskina op. 30 No. 1. Une danse, f. Klavier*

die Urheberrechte für Ihr Vertretungsgebiet als Treuhänder übertragen und dass demnach dieses Werk im gemeinsamen Verlag Ihrer und unserer Firma mit Ihrem und unseren Firmenaufdruck erscheinen soll.

Wir behalten uns das Recht vor, diese Uebertragung des Urheberrechtes im Bedarfsfalle zu widerrufen. Falls wir von diesem Widerrufsrecht Gebrauch machen, so erlischt unsere Berechtigung, für weitere Auflagen Ihre Firma aufzudrucken.

Das ausschliessliche Recht zur Drucklegung des Werkes, sowie das freie Verfügnisrecht im Sinne des § 18 lit. c) unserer Abmachung vom 2. April 1927 behalten wir uns ausdrücklich vor.

Für die Aufnahme in den gemeinsamen Verlag gelten die in unserem Uebereinkommen vom 2. April 1927 festgelegten Bedingungen, insbesondere erfolgt die Inverlagnahme auf Grund der Bestimmungen des § 18.

Wir ersuchen um gleichlautenden Gegenbrief.

Der Direktor der Musiksektion des
 Staatsverlages der R. S. F. S. R.

Moskau den 24. März 1928

Abb. 3: Brief des Staatsverlages Moskau an die UE vom 24.3.1928.

4 Aspekte der Kooperation mit Muzsektor Gosizdat

Wie gestaltete sich die Zusammenarbeit von der UE und Muzsektor Gosizdat konkret? Werke, die als gemeinsame Ausgabe erschienen, wurden in der UdSSR gedruckt. Für die Registrierung der Muzsektor-Ausgaben wurden Korrekturbögen nach Wien gesandt, wo ihnen eine Ausgabennummer der UE zugeteilt wurde. Anschließend wurden die Korrekturbögen zum Druck zurück nach Moskau geschickt. Auf den Umschlägen, die im Firmenstil von Muzsektor Gosizdat gestaltet waren, wurden beide Verlage angeführt (s. Abb. 4). Danach wurde ein Teil der Auflage nach Wien geschickt. Eine solche Aufteilung der Agenda in Druck und Verbreitung (Druck der Werke in der UdSSR und Vertrieb durch die UE) war höchstwahrscheinlich bequem und profitabel für beide Seiten – zumal sich die Herausgabe neuer Drucke bei der UE Ende der 1920er Jahre verlangsamte. Die Auswahl der Werke für den Versand nach Wien oblag der Leitung von Muzsektor Gosizdat und gestaltete sich nicht tendenziös, das heißt unter den Autoren waren nahezu alle bedeutenden Komponisten vertreten, sowohl arrivierte als auch junge: Neben den Traditionalisten Dmitrij Kabalevskij, Sergej Vasilenko, Aleksandr Kobyljanskij, Vladimir Fere, Lev Knipper, Boris Šechter und Viktor Belyj fanden sich stärker der Gegenwart verpflichtete Komponisten wie Mosolov, Šostakovič, Šillinger, Roslavec, Polovinkin, Vladimir Deševov, Aleksej Životov oder Gavriil Popov – insgesamt über 110 Namen. Neben den Mitgliedern der ASM fanden sich auch deren ‚Kontrahenten‘, die Vertreter der Russkaja asociacija proletarskich muzykantov (dt. Russische Gesellschaft der proletarischen Musiker, kurz: RAPM) mit Viktor Belyj, Dmitrij Kabalevskij, Daniel’ Žitomirskij und anderen. Nach Informationen, die die UE Detlef Gojowy überlassen hat, übernahm der Wiener Verlag das sowjetische Verlagsprogramm zur Gänze. Der Vertrag schloss jedoch als politisch tendenziös einzuschätzende Werke aus der gemeinsamen Produktion aus,⁴⁶ und Muzsektor Gosizdat leistete dem Folge: Abgesehen von einigen wenigen Werken wie zum Beispiel dem Kinderstück *Na majskom prazdnike* (dt. *Auf dem Maifest*) von Vladimir Fere gelang es nicht, agitatorische Stücke in Wien zu platzieren.

46 Detlef Gojowy: *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*. Regensburg: Laaber Verlag 1980, S. 36.

Ю. ЭНГЕЛЬ
 (Посмертное издание)
J. E N G E L
 (Aus dem Nachlasse)

ШЕСТЬ ЛЕГКИХ ХОРОВ
SECHS LEICHTE CHÖRE

1. Wig-Id. Колябельная
 2. Turistenlid. Песня туриста
 3. Freid tun erd. Радость жизни
 4. Du boi das land. Строй свою страну
 5. Chassidim melodie. Песнь хасидов
 6. Tanzmelodie. Мелодия танца

ДЛЯ СМЕШАННЫХ ГОЛОСОВ
 für gemischte Chöre

Партитура Partitur

Собственность издателей
Eigentum der Verleger

МУЗСЕКТОР ГОСИЗДАТА **УНИВЕРСАЛЬНОЕ ИЗД-ВО**
MUSIKSEKTION DES STAATSVERLAGES **UNIVERSAL EDITION A. G.**

МОСКВА • MOSKAU • ВЕНА **WIEN • ЛЕЙПЦИГ • LEIPZIG**

Abb. 4: Gemeinsames Plakat Musiksektion des Staatsverlags Moskau und UE Wien.

Der Vertrag mit der UE hatte für Muzsektor Gosizdat hauptsächlich zwei Vorteile: Er schützte sowjetische Ausgaben urheberrechtlich vor Raubkopien und unautorisierten Aufführungen außerhalb der UdSSR und schränkte die Abwanderung russischer Komponisten zu ausländischen Verlagen ein. Mit Inkrafttreten der Verlagsverträge erloschen die individuellen Verträge zwischen den Komponisten und der UE. Außerdem beförderte die Bewerbung sowjetischer Ausgaben seitens der UE die internationale Wahrnehmung sowjetischer Musik. Welchen Nutzen konnte der Deal mit dem sowjetischen Verlag nun dem Wiener Verlag bringen? Notizen Hertzkas, die vermutlich an seine Mitarbeiter adressiert waren und sich heute im UE-Archiv befinden, lassen einige Schlussfolgerungen zu.⁴⁷ Dokumente, datiert vom März 1927, in denen Muzsektor Gosizdat und Jurovskij Erwähnung finden, (s. Abb. 5, 6), geben unter anderen folgende Aufschlüsse:

9. III <...>

Jurovsky Musector [sic!] Vertrag. Ich glaube wir sollen die Sache – obwohl die materiellen Vorteile die jetzt zu erblicken sind, nicht nennenswert sind [-] zum Abschluss bringen, denn es hat besondere Prestige-Vorteile. – Der Vertrag ist ja im Grossen Ganzen schon früher genau durchstudiert worden und wenn Sie Verbesserungen erreicht sehen umso besser. — Komplizierter ist allerdings die Affaire mit dem Aufdruck unser Fa [?][= Firma?][1 нрзб.] zum Schutze der Musector Werke <...>⁴⁸

Hertzkas Worten zufolge hatte der Vertrag mit Muzsektor für seinen Verlag „besondere Prestige-Vorteile“, das heißt sich als „weltweit“ einziger Vertreter des größten Verlags der UdSSR profilieren zu können. Die Zusammenarbeit mit Muzsektor war darüber hinaus in finanzieller Hinsicht gewinnbringend für die UE: Durch die Aufnahme von Noten russischer Verlage in den eigenen Katalog und dem offensichtlich kaum mit Kosten verbundenen Druck wurde der Verlag auch prozentuell an deren Aufführungen beteiligt. „Für die Aufführung jedes (gemeinsam herausgegebenen) Orchesterstücks verpflichtete man sich, ein Honorar zugunsten des Autors und davon teilweise [...] des Verlags einzuheben“, so Mjaskovskij.⁴⁹

47 Für die Möglichkeit zur Einsichtnahme danke ich Werner Schembera-Teufenbach.

48 Für die Hilfe bei der Dechiffrierung sei Prof. Christoph Flamm gedankt.

49 Zit. nach: Mal'ko N.: Vospomnanija, stat'i, pis'ma. Leningrad: Muzyka, 1972. S. 216.

Anmelde von Ehrenberg drohte
ein tatgebräutes Kind sein und
es wäre besser sich ausländischer
weise einer Vertriebsübernahme
ob Eiruf oder G. E. zu entscheiden.

Zusatz. Die Frage der Feststellung
welche der Musikers Werke im Aus-
land lieferbar sind, ist nicht allge-
meiner festzustellen. Es sind die
Kaufpreise auf die 2 Hauptkategorien
festzustellen n. z. 1) ob es sich um
von dem Musiker erstmalig publizierte
also früher unbekannt und unge-
druckte Werke handelt oder
2) ob die betreffenden Werke be-
reits in einem Verlag erschienen
sind und in welchem! Kategorie
1) ist fastlos Musikers Eigentum
Kategorie 2) in den meisten Fällen.

Abb. 5: Handschriftlicher Vertragsentwurf.

Nach Vertragsabschluss wurde damit begonnen, eine bedeutende Anzahl sowjetischer Ausgaben nach Wien zu übermitteln. Dem französischen Wissenschaftler Stéphane Buchon zufolge erfasste die Preisliste der Noten, die bis einschließlich 1930 von Moskau nach Wien geschickt wurden, 486 Nennungen.⁵⁰ Das war der zweitgrößte Deal der UE in den ersten 30 Jahren ihres Bestehens; eine größere Zahl von Drucken erwarb sie nur vom *Joseph Aibl Verlag* in München. Offenbar lehnte die UE kaum etwas ab, was seitens des sowjetischen Partners angeboten wurde. Aus diesem Grund versanken viele Noten aus der UdSSR im ‚Tote Fracht-Lager‘ der UE und verblieben in Kisten, auf die heute noch Mitarbeiter des Archivs eher ratlos blicken, wie zum Beispiel auf Partituren des Streichquartetts op. 8 von Kabalevskij, Kavatinen für Klavierquintett op. 19 von Evseev, das zweite Streichquartett op. 4 von Ljutošinskij oder das Quartett op. 2 von Šebalin. Es drängt sich der Verdacht auf, dass viele der zugesandten Noten von der UE in der Zwischenkriegszeit als eine Art Gratis-Anhang zu Drucken von Werken Mjaskovskijs, Mosolovs, Šostakovičs oder Goedikes, die in Wien nachgefragt waren, angesehen wurden.

Nach Erhalt der Noten aus der UdSSR und deren eingehender Sichtung – auch durch Dirigenten – entschied die UE-Leitung für sich, welche Werke Erfolgsaussicht besaßen. Über die Verlagsprioritäten berichtet eine kompakte Statistik, die in der Zeitschrift *Anbruch* 1931 publiziert wurde. Ihr zufolge führte Mjaskovskij mit 61 Aufführungen in einer Übersicht von 200 ausländischen Aufführungen sinfonischer Werke sowjetischer Komponisten „in den letzten drei Jahren“, gefolgt von Šostakovič mit 38, Goedike mit 14, Ippolitov-Ivanov mit zehn, Vasilenko mit sechs sowie Knipper und Krein mit je fünf Aufführungen. Im Bericht wurde auch der große Erfolg von Mosolovs *Zavod* (dt. *Die Eisengießerei*) in Paris erwähnt.⁵¹ Die Mehrheit der hier erwähnten international erfolgreichen Komponisten waren Vertreter konservativer Richtungen; lediglich Šostakovič ist als junger ‚Experimentator‘ einzuschätzen.

50 Aus dem Brief von S. Buchon an die Autorin dieses Beitrags vom 9. März 2004 (Privatarchiv Olesja Bobrik). Zum vollständigen Katalog russischer Musik, die bei der UE von 1903 bis 1945 verlegt wurde, vgl. O. Bobrik: Venskoe izdatel'stvo „Universal Edition“ i muzykanty iz Sovetskij Rossii. Istorija sotrudničestva v 1920–30-e gody S. 338–449.

51 N.N.: Moderne russische Musik im Ausland. In: *Anbruch*, Nr. 1/1931, S. 23.

5 Divergenzen und Ankündigung der Kooperation

Anfang der 1930er Jahre stellten sich allmählich Divergenzen zwischen den beiden Verlagen ein, vor allem im Zusammenhang mit der Verletzung der Vertriebsbedingungen für sowjetische Musik im Ausland: Die sowjetische Verlagsleitung verstieß gegen Vermietungsbedingungen für Partituren und Orchestermaterial, denn man konnte sich nicht damit arrangieren, dass es verboten war, Partituren frei zu verbreiten und verschenkte ständig, etwa anlässlich von Gedächtnisfeiern zur Oktoberrevolution, Materialien an verschiedene Botschaften. Dies rief Einsprüche von österreichischer Seite hervor, die zudem Kritik an verspäteten Übersendungen von Korrekturbögen neuer Drucke nach Wien übte. Orchestermaterial von Werken, die von der UE bestellt worden waren, traf nicht selten mit zeitlicher Verzögerung ein, was zu Misstönen zwischen dem Wiener Verlag und den Dirigenten, die auf das Notenmaterial für ihre Konzerte warteten, führte. Ein weiterer Grund für die Verschlechterung der Geschäftsbeziehungen war die Weigerung der AKM, die Zusammenarbeit mit den sowjetischen Komponisten fortzuführen, vermutlich seit Beginn der 1930er Jahre. Doch gerade die Ausschüttung von Tantiemen war für die sowjetischen Verleger eine maßgebliche Facette des Abkommens, das somit an Attraktivität einbüßte.

Für Verhandlungen über strittige Fragen wollte der UE-Direktor Ende April 1932 in die UdSSR reisen, doch Emil Hertzka erkrankte schwer und verstarb am 9. Mai 1932. Möglicherweise hätten die Verhandlungen zwischen Hertzka und dem Muzgiz-Direktor Adolf Verchoturskij⁵² den Zeitpunkt des endgültigen Zerbrechens der geschäftlichen Verbindung aufgeschoben. Im August 1932, nur drei Monate nach dem Tod Hertzkas, traf ein Brief in Wien ein, der die Aufkündigung des Vertrags zwischen *Meždunarodnaja kniga* und der UE zum Gegenstand hatte. Im Wesentlichen bedeutete dies den Abbruch des Notenaustausches zwischen dem Wiener und dem Moskauer Verlag, da die Übermittlung der Noten bis zu dieser Zeit nach wie vor von *Meždunarodnaja kniga* abgewickelt worden war. Am 31. Dezember 1932 erlosch die Gültigkeit des Abkommens zwischen *Meždunarodnaja kniga* und der UE und wurde in weiterer Folge nicht mehr erneuert.

Dass die UE sich somit in letzter Konsequenz vom sowjetischen Markt zurückzog beziehungsweise zurückziehen musste, war wohl auch durch den Lauf der Geschichte in den beiden Ländern (vor-)bestimmt. In Österreich, das gleichfalls eine von einer politischen Krise begleiteten Wirtschaftskrise

52 Verchoturskij Grigor'evič (1870–1933), Revolutionär, Journalist, Redakteur, Direktor von „Muzgiz“.

durchlebte, veränderten sich 1933/34 die Verhältnisse grundlegend. Obwohl die Sowjetunion auch nach 1933 diplomatische Beziehungen sowohl zu Deutschland als auch zu Österreich aufrechterhielt, bewegte sie sich durch die Realisierung des Konzepts eines stalinistischen Staatswesens, durch die Errichtung des Sozialismus „mit der Arbeitskraft eines Landes“⁵³ in internationale Isolation. In der Folge blieben für lange Zeit die Kontakte der UE zu sowjetischen Musikern unterbrochen. Erst durch die Zusammenarbeit des Wiener Verlags mit einer neuen Autorengeneration aus dem Gebiet der (ehemaligen) UdSSR, darunter Edison Denisov, der nach 1989 die 1932 aufgelöste ASM neu begründete, Arvo Pjart und Rodion Ščedrin, konnte ein beinahe vergessenes Kapitel der Verlagsgeschichte wieder aufgegriffen werden.

53 Die erste Resolution, die die Möglichkeit und Notwendigkeit der Errichtung des Sozialismus durch die Arbeiterschaft eines Landes annahm, wurde auf Initiative Stalins bereits im April 1925 auf der XIV. Parteikonferenz beschlossen. Später griff er in Auseinandersetzungen mit seinen politischen Opponenten mehrmals auf diese Resolution zurück.

b. Architektur, Bildende Kunst und Film

Michael Omasta/Brigitte Mayr

„Das sollen Würmer sein? Lächerlich!“ Vom „stummen Panzerkreuzer“ (1925) zum „tönenden Potemkin“ (1930)

Abstract: The accentuated montage technique of Eisenstein's *Potemkin*-film and the Viennese contribution to it under the form of the soundtrack composed by Edmund Meisl is placed in the center of our contribution. Possibilities to conjugate music and film in the silent as well as in the sound version of 1925 and 1930 and the reception of Eisenstein's movies will be discussed.

Das Erscheinen von *Panzerkreuzer Potemkin* auf der Kinoleinwand war ein Kulturschock, der sich – nach dem anfänglich mäßigen Erfolg des Films in der Sowjetunion – von Deutschland aus in alle Welt fortsetzte. Sein Regisseur, der damals 28-jährige Sergej M. Ėjzenštejn, vertrat die Auffassung, dass der Kinematograf „vor allem ein Traktor“ sei, „der die Psyche des Zuschauers mit der geforderten Klassenzielsetzung umpflügt“,¹ und begründete mit diesem Werk, das zudem die Filmästhetik auf ein neues Niveau hob, das Genre des Revolutionsfilms.

Selbst versierte Filmpublizisten wie Kurt Pinthus streckten die Waffen: „Angesichts dieses völlig ungewöhnlichen, neuartigen und grandiosen Films wird jedes Räuspern der Kritik durch den Schrei der Bewunderung verdrängt.“² Auch bekannte Schriftsteller wie der Österreicher Oskar Maurus Fontana stimmten in den Chor der Bewunderer ein:

[E]s ist das Größte, was der Film bisher geschaffen – seine Bestätigung, seine Rechtfertigung. Aber es ist mehr als eine Filmleistung. Hier ist das, was wir von der Kunst unserer Zeit fordern: aufzurufen, aus schöpferischer Umformung zu kommen, Marschlied kommender Menschheit entgegen zu sein – hier ist das erfüllt.³

-
- 1 Sergej M. Eisenstein: Zur Frage eines materialistischen Zugangs zur Form. In: *Kino-zurnal ARK*, Nr. 4–5/1925 [dt. Fassung: ders.: *Schriften 1/Streik*. Hg. von Hans-Joachim Schlegel. München: Carl Hanser 1974, S. 235].
 - 2 Kurt Pinthus: *Panzerkreuzer Potemkin*. In: *Das Tage-Buch*, Nr. 19/1926, S. 653 (recte 753).
 - 3 Oskar Maurus Fontana: *Panzerkreuzer „Potemkin“*. In: *Arbeiter-Zeitung* (22.5.1926), S. 7.

Ėjzenštejns *Panzerkreuzer Potemkin* aus dem Jahr 1925 ist ein unverrückbarer Meilenstein der Filmgeschichte, der revolutionäre Film schlechthin. Das ganze Werk ist von der Montage der Einzelbilder her gedacht. Seine Gestaltung zielt nicht auf den Fluss der Erzählung und unsichtbaren Schnitt ab, wie im klassischen Hollywood-Kino, sondern auf die Wirkung der Montage, die nach rhythmischen Prinzipien, auf Kontrast, Konflikt, Steigerung oder Verlangsamung hin dynamisiert wird. Nicht zufällig prägte Walter Benjamin das Wort vom „Dynamit der Zehntelsekunden“.⁴

Um die Jahrtausendwende sind im Technischen Museum Wien überraschend Nadeltonschallplatten gefunden worden, die Edmund Meisel, der Komponist des Original-Scores, 1930 für die Re-Release-Version des *Potemkin* mit Ton aufgenommen hat, und zwar komplett mit Originalmusik, Klangeffekten und Dialogen.⁵ Diese seit 2015 dank eines Forschungsprojekts des Österreichischen Filmmuseums⁶ wieder zugängliche „Wiener Tonfassung“ erlaubt eine neue Sicht auf den Film und seine Rezeption in der zeitgenössischen österreichischen Filmkritik.

1 Der Stolz der sowjetischen Kinematografie

Geschildert wird der Aufstand der Matrosen auf dem Panzerkreuzer „Fürst Potemkin von Taurien“ am 14. und 15. Juni 1905. Höhepunkt ist die sechs Minuten lange Sequenz des Massakers auf der Hafentreppe von Odessa. In feierlichem Gedenken wurde zwanzig Jahre später von der Jubiläumskommission unter dem Vorsitz von Anatolij Lunačarskij der staatliche Auftrag erteilt, einen Film zu fertigen, der an diese historischen Ereignisse erinnern sollte.

Wie Ėjzenštejn später schreibt,⁷ ist der Film gleich einer Tragödie gebaut, in fünf Akten:

-
- 4 Walter Benjamin: Erwiderung an Oscar A.H. Schmitz. Eine Diskussion über russische Filmkunst und kollektivistische Kunst überhaupt. In: Die literarische Welt (11.3.1927), S. 7f.
 - 5 Ausführlich zur Geschichte dieser Wiederentdeckung vgl. Martin Reinhart/Thomas Tode (Hgg.): *Potemkin – Meisel. Edmund Meisel und die „Wiener Fassung“ des Panzerkreuzer Potemkin von Sergej M. Eisenstein*. Maske und Kothurn. Wien–Köln–Weimar: Böhlau 2015 (= Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft, H. 1/2015).
 - 6 Vgl. Filmmuseum München/Österreichisches Filmmuseum (Hgg.): *Sergej M. Eisenstein/Edmund Meisel: Panzerkreuzer Potemkin & Oktjabr*. DVD, veröff. 2015 (= Edition Filmmuseum 82).
 - 7 Sergej M. Eisenstein: Über den Bau der Dinge. In: *Iskusstwo kino*, Nr. 6/1939 [dt. Fassung; ders.: *Ausgewählte Aufsätze*. Berlin: Henschel 1960, S. 193].

1. Akt: *Menschen und Würmer*
Exposition der Handlung. Die Lage auf dem Panzerkreuzer. Von Würmern befallenes Fleisch. Es gärt unter den Matrosen.
2. Akt: *Drama [in der Bucht] von Tendra*
„Alle Mann an Deck!“ Weigerung, die von Würmern wimmelnde Suppe zu essen. Die Szene mit der Persenning. „Brüder!“ Die Weigerung zu schießen. Der Aufstand. Die Abrechnung mit den Offizieren.
3. Akt: *Der Tote ruft*
Nebel. Der Leichnam Wakulintschuks im Hafen von Odessa. Der Leichnam wird beweint. Demonstration der Empörung. Hissen der roten Flagge.
4. Akt: *Die Treppe von Odessa*
Verbrüderung des Ufers mit dem Panzerkreuzer. Jollen mit Verpflegung. Erschießungen auf der Treppe von Odessa. Schuss des Panzerkreuzers auf den „Generalstab“.
5. Akt: *Begegnung mit dem Geschwader*
Nacht des Wartens. Begegnung mit dem Geschwader. Maschinen. „Brüder!“ Weigerung des Geschwaders zu schießen. Der Panzerkreuzer fährt siegreich durch das Geschwader.

Für den europäischen – und das hieß zunächst einmal deutschsprachigen – Markt wird eine neue Fassung erstellt. Schon im Vorfeld trachten zahlreiche Gruppen diesen „Agitations- und Zersetzungsfilm“⁸ zu verhindern; die deutsche Heeres- und Marineleitung verbietet ihren Soldaten den Besuch der Aufführung, die Ufa untersagt den firmeneigenen Kinos den Film ins Programm zu nehmen. Für die deutsche Fassung, die von der kommunistischen Verleih- und Produktionsfirma Prometheus (Berlin) herausgebracht wird, zeichnet der linke Regisseur Piel Jutzi verantwortlich, der frei mit der strengen Fünf-Akt-Struktur verfährt und einzelne Szenen, des leichteren Verständnisses wegen, einfach umstellt.

Dennoch entbrennt um den *Panzerkreuzer Potemkin* ein regelrechter Zensurkrieg. Am 24. März 1926 erteilt die deutsche Filmprüfstelle ein Verbot, da der Film „geeignet sei, die öffentliche Ordnung und Sicherheit dauernd zu gefährden“.⁹ Am 10. April erfolgt eine Freigabe durch die Zensurstelle nach immerhin 14 Schnittauflagen: Entfernt werden müssen etwa einzelne Zwischentitel sowie

-
- 8 Vgl. Schreiben des Chefs der Heeresleitung Generaloberst Seeckt vom 10.4.1926 an Reichsinnenminister Dr. Külz, zit. nach: Hermann Herlinghaus: *Dokumente zur Aufführung des Panzerkreuzer Potemkin in Deutschland 1926*. In: ders. u.a. (Hgg.): *Sergei Eisenstein – Künstler der Revolution. Materialien der Berliner Eisenstein-Konferenz 10.–18. April 1959*. Berlin Ost: Henschel 1960, S. 228–327, zit. S. 263.
 - 9 Zensurkarte Nr. 12595 der Filmprüfstelle Berlin vom 24.3.1926.

Szenen, welche die Autorität des Militärs untergraben könnten („Ein Offizier wird über Bord geworfen ...“), und Bilder, die Grausamkeiten durch Militärs demonstrieren, zum Beispiel „Ein Kind wird neben seiner Mutter von einer Salve getroffen. Großaufnahme des blutüberströmten Kindes und seiner Füße ...“.¹⁰ Der von 1.617 auf 1.587 Meter – also um knappe zwei Minuten – gekürzte Film erlebt seine deutsche Uraufführung am 29. April 1926 im Berliner Apollo-Theater.

Auch im Österreich der Ersten Republik sorgt das Thema Filmzensur nicht allein unter Fachleuten und in der Branchenpresse immer wieder für heftige Kontroversen. Dem Wortlaut des Gesetzes zufolge ist

- [d]ie Zulassung eines Laufbildes [...] zur Vorführung vor Erwachsenen [...] zu versagen, wenn die Prüfung ergibt, daß die Vorführung geeignet ist
- die öffentliche Ruhe und Ordnung zu gefährden,
 - das religiöse Empfinden zu verletzen,
 - unwahre Vorstellungen vom Leben zu verbreiten,
 - verrohend oder entsittlichend zu wirken
 - oder das Ansehen Oesterreichs oder seiner Beziehungen zu auswärtigen Staaten zu trüben.¹¹

Panzerkreuzer Potemkin gelangt in einer abermals gekürzten Fassung, eingereicht vom Wiener Verleih Philipp & Co., von 1.552 Meter in der Woche vom 29. Mai bis 5. Juni 1926 zur Vorführung im Pressebureau der für die Zensur zuständigen Polizeidirektion Wien.¹² Der Film wird mit Jugendverbot belegt, wie die überwiegende Zahl der damals bewerteten Produktionen; die *Ufa-Wochenschau* Nr. 22 teilte dieses Schicksal ebenso wie *Die Kleine vom Film* (Globusfilm Berlin), *Der Sprung in die Ehe* (Famous Players Lasky) oder *Chinesische Rache*, wohinter sich die Stan-Laurel-Groteske *Mandarin Mix-Up* verbarg.

Einen maßgeblichen Anteil am Siegeszug des *Panzerkreuzers* hat die Musik von Edmund Meisel, der bei der Premiere in Berlin seine „binnen zwölf Tagen

10 Revision des Verbotsurteils Nr. 349 der Film-Oberprüfstelle Berlin vom 10.4.1926. Damit ist der Kampf um den Film aber noch nicht vorbei: Bereits am 12. Juli ereilt ihn ein neuerliches Verbot, am 28. Juli wird er zwar wieder zugelassen, aber mit neuerlichen Kürzungen und Veränderungen der Zwischentitel, Länge diesmal: 1.421 Meter. Ein weiterer Verbotsantrag vom 2. Oktober wird abgelehnt.

11 Auszug aus dem Gesetzestext, zit. nach: Der Filmbote, Nr. 13/1921, S. 6.

12 Folio 393/PB 81F, zit. nach: Paolo Caneppele (Hg.): Entscheidungen der Wiener Filmzensur 1926–1928. Wien: Filmarchiv Austria 2002, S. 39.

und Nächten¹³ entstandene Komposition am Dirigentenpult präsentiert, die eine für damalige Verhältnisse ausgesprochen experimentell anmutende Klangsprache erstmals in die Kinowelt transponiert. Für den Wiener Komponisten Meisel (1894–1930) stand der *Panzerkreuzer Potemkin* sowohl ganz am Anfang als auch am Ende seiner Arbeit für den Film. Er war als Filmmusiker vollkommen unerfahren, hatte zuvor lediglich an einigen Konzerten mitgewirkt und Bühnenmusiken zu Inszenierungen Erwin Piscators geschrieben. Auf Empfehlung der Kulturfunktionärin Marija Andrejewa und durch Piscators Vermittlung wurde er von der Verleihfirma Prometheus mit einer durchkomponierten Begleitmusik beauftragt. Nach der Erstaufführung des *Potemkins* avancierte Meisel zu einer bekannten Größe.¹⁴

Meisel arbeitet weitgehend unabhängig von Ėjzenštejn. Im Frühjahr 1926 weilt der Regisseur in Berlin, begutachtet die von Piel Jutzi großzügig interpretierte deutsche Fassung seines Films, die auch Grundlage des Kompositionsauftrags für Meisel ist. Ėjzenštejn ist nicht begeistert, „eine irgendwie zufällige, untypische Meuterei mit historisch neutralem Hintergrund“ vorgesetzt zu bekommen. Immerhin, erinnert er sich später, besprach er sich mit dem Komponisten: „Ich formulierte meine Forderungen an Meisel für eine Musik als Rhythmus, Rhythmus und vor allem reiner Rhythmus ... Der ‚stumme‘ Potemkin erteilt dem Tonfilm eine Lektion.“¹⁵ Meisel konzipiert eine Fassung für Salonorchester (Besetzung: Piccolo/Flöte, Trompete, Posaune, Harmonium, Schlagzeug/drei Spieler und Streicher/ohne Bratsche). Aufgrund des großen Erfolgs erweitert er den Orchesterapparat auf über 40 Mann.¹⁶

Ėjzenštejn begrüßt Meisels Vorhaben, eine völlig neue, effektvolle, zum Rhythmus der Montage passende Musik zu schreiben. Die Komposition wird von der Pauke und anderen perkussiven Instrumenten beherrscht. Sie illustrieren

-
- 13 Edmund Meisel: Wie schreibt man Filmmusik? In: Ufa-Magazin, H. 14/1927, o.S.
 - 14 Gleichwohl konnte der Komponist mit keiner seiner weiteren Arbeiten für den Film – wie etwa *Der heilige Berg* (1926), *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* (1927), *Oktober. Zehn Tage, die die Welt erschütterten* (1928) oder der nachträglich vertonte *Der blaue Express* (1930) – an seinen ersten Erfolg anschließen.
 - 15 Sergej M. Eisenstein, zit. bei: Enno Patalas: Die Irrfahrten der Potemkin. In: Anna Bohn (Red.): *Panzerkreuzer Potemkin*. Das Jahr 1905. Programmbroschüre zur Premiere der rekonstruierten Fassung. Berlin: Stiftung deutsche Kinemathek 2005, S. 10.
 - 16 Vgl. Rainer Fabich: *Bronenosez Potjomkin*. In: ders.: Musik für den Stummfilm. Analysierende Beschreibung originaler Filmkompositionen. Frankfurt: Peter Lang 1993 (= Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Bd. 94), S. 237–276, hier S. 244.

beispielsweise die Maschinengeräusche des Panzerkreuzers oder die stampfenden Stiefelschritte der Kosaken, verweilen kurz vor den Spannungshöhepunkten, um sich dann in wildem Crescendo zu entladen. Wenn der Schiffskoch das verdorbene Fleisch zerteilt, dann wird jeder Hieb mit der Hacke mit einem Paukenschlag ausgeführt. Ähnlich drastische Betonungen finden sich auch in anderen Szenen, musikalische Rhythmuswechsel begleiten das allmähliche Aufbegehren der Matrosen gegen die Verhältnisse an Bord. In den ruhigeren Passagen signalisiert eine bedrohliche musikalische Grundstimmung die angespannte Lage, andernorts klingen die *Internationale* an und das Freiheitslied der Französischen Revolution, die *Marseillaise*.

Obwohl Meisel für die Prometheus 1928 auch Ėjzenštejns *Oktober* (1928) vertont und mit dem Regisseur in der Folge über eine Tonfilmversion seiner *Generallinie* für den internationalen Markt verhandelt, kommt es zu einem Zerwürfnis zwischen Komponist und Filmemacher. Anlass ist eine Begegnung der beiden im November 1929 bei einer Vorführung der Londoner Film Society. Hier sieht Ėjzenštejn den *Potemkin* angeblich zum ersten Mal mit Meisels Musik. Allerdings wird eine gekürzte Fassung gezeigt, weshalb der Film langsamer vorgeführt werden muss, um noch zum Score zu passen – mit katastrophalen Folgen: „Dadurch wurde die Dynamik der rhythmischen Korrelationen derart gestört“, so Ėjzenštejn, „dass der Effekt der ‚aufspringenden Löwen‘ zum ersten Mal, seit der *Potemkin* überhaupt existierte, Lachen hervorrief!“¹⁷

Damit endet das Naheverhältnis der beiden Künstler. Ėjzenštejn vollendet 1929/30 *Die Generallinie* ohne Meisels Zutun; der Komponist fertigt 1930 die Tonfassung des *Potemkin* ohne den Regisseur, der sich zu diesem Zeitpunkt bereits in Hollywood aufhält. Drei Monate nach der Uraufführung des „tönenden Panzerkreuzer“ am 12. August im Marmorhaus stirbt Edmund Meisel an den Folgen einer verschlepten Blinddarmentzündung in Berlin.

2 Die Berliner Tonfassung in Wien

Ende der 1920er Jahre entscheidet sich der Kampf um den Tonfilm. Bereits 1930 hat sich das Lichttonverfahren in Europa durchgesetzt. Das neue Geschäftsfeld ist seit dem „Pariser Tonfilmfrieden“ von 1930 zwischen einem amerikanischen (Western Electric) und einem deutsch-holländischen Konzern (Küchenmeister-Tobis-Klangfilm) aufgeteilt. In den USA hat die gesamte Produktion auf Tonfilm umgestellt, ebenso in Deutschland, Frankreich und England. Einzig

17 Werner Sudendorf: Meisel und Eisenstein. In: Bohn, *Panzerkreuzer Potemkin*, S. 18.

das sowjetische Kino produziert bis Mitte der dreißiger Jahre weiterhin auch Stummfilme. Man versucht den westlichen Konzernen ein eigenes Tonsystem entgegenzustellen – und das nicht nur aus politischen, sondern auch aus pragmatischen Gründen, um die teuren Lizenzgebühren zu umgehen.

Neben all den Möglichkeiten, die das neue Medium des tönenden Films eröffnet, kommt es zu einer immensen Verteuerung der Herstellungskosten, die sich insbesondere auf den Avantgardefilm negativ auswirkt und die Produktion extrem erschwert. Die kreativen Antworten der Filmindustrie sind vielfältig. Sie reichen von Mehrsprachversionen, also Filmen, die gleichzeitig etwa in Englisch-Deutsch-Französisch hergestellt werden,¹⁸ über das Synchronisieren – bekannte frühe Beispiele sind *Gold Diggers of Broadway* unter dem Titel *Vorhang auf!* (USA 1929, Synchronregie: Kurt Neumann) oder *The Great Gabbo* als *Der große Gabbo* (USA 1929, Synchronregie: Felix Basch) – bis zur Nachvertonung berühmter Werke des Stummfilms, so geschehen im Fall von Rupert Julians *The Phantom of the Opera* (USA 1925/30), F. W. Murnaus *Nosferatu* (D 1922), der 1930 als *Die zwölfte Stunde* mit zusätzlich gedrehten Szenen wieder herausgebracht wird, oder eben die Tonversion von *Panzerkreuzer Potemkin*.

Die Vertonung dieses berühmten Stummfilms ist der letzte Versuch der Firma Prometheus, auch weiterhin im Geschäft zu bleiben.¹⁹ Denn in diesem Jahr, 1930, produziert die Prometheus keinen einzigen Spielfilm mehr, lediglich ein halbes Dutzend kurzer Dokumentationen, die zudem zum Teil aus bereits existierendem Material kompiliert werden. Auch der Nachschub an Filmen aus der Sowjetunion stockt. So entschließt sich der Verleih, den *Potemkin* in einer deutschsprachigen Fassung neuerlich herauszubringen, und zwar als „Talkie“ mit synchronisiertem Ton, aufgezeichnet auf Nadelton-Schallplatten. Dafür werden die ursprünglichen 137 Zwischentitel entfernt, die Sprechszenen dialogisiert sowie kleinere Umstellungen vorgenommen.

Der britische Journalist und Filmmacher Oswald Blakestone vom renommierten Avantgardemagazin *Close-Up* berichtet von der Arbeit an der Synchronfassung:

-
- 18 Mangels eines zufriedenstellenden Synchronisationsverfahrens wurden Spielfilme zu dieser Zeit sowohl in Hollywood als auch in Europa bei gleicher Handlung, Kostümierung und Kulisse Einstellung für Einstellung mit verschiedensprachigen Darstellerteams produziert.
- 19 Die Prometheus meldet Ende 1931 Konkurs an. Ihre letzte Produktion – *Kuhle Wampe* (D 1932, Regie: Slatan Dudow, Drehbuch: Bert Brecht u.a.) – wird von der Schweizer Praesens-Film fertiggestellt.

Außer den Schauspielern arbeiten wir hier mit 25 Musikern und einem Gesangs- und Sprechchor. Bei den Musikern handelt es sich um bekannte Namen; ein jeder ist ein Solokünstler. Die Aufnahmen werden von der Deutschen Grammophon gemacht. Der Aufnahmeleiter [Alois Johannes] Lippl hat die deutschen Texte umgeschrieben und schon einige Stummfilme erfolgreich vertont. Der Hauptakzent liegt nicht auf den wenigen Sprechszenen, sondern auf der Konzeption einer Sinfonie. Wie man weiß, bietet der *Potemkin* gute Möglichkeiten für ein solches Verfahren; die Sprechszenen sollen die Handlung erklären und das Tempo beschleunigen.²⁰

Dazu kommen allerhand Geräusche, für deren Erzeugung ein Ensemble von Geräten bereitsteht: von der quietschenden Kaffeemühle über Steine in Sieben, Donnerbleche und klirrende Glasflaschen bis zu Ratschen, mit denen einzelne Schüsse oder Gewehrsalven vertont werden.

Die Tonfilmfassung des *Panzerkreuzer Potemkin* von 1.353 Meter (Laufzeit: ca. 49 Minuten) passiert am 1.8.1930 anstandslos die deutsche Zensur und wird einen Monat später, in der Woche vom 1. bis 6. September, auch in Wien eingereicht und von der Magistratsabteilung 52, der Filmprüfstelle, zur Vorführung freigegeben.

Anders als fünf Jahre zuvor findet der Film bei der deutschen Kritik durchaus geteilte Aufnahme. Die hochgesteckten Erwartungen auch an die kommerziellen Aussichten dieser Veröffentlichung erfüllen sich mitnichten. Stellvertretend für das Echo in der deutschen Presse sei hier aus Herbert Iherings vernichtender Würdigung der Tonfilmversion zitiert:

Die Matrosen reden jetzt. Organe, die zu den Gesichtern nicht passen, knarren Schlagworte. Alles verschiebt sich. Alles verbiegt sich. Wenn früher der Bildschnitt sprechend war, so ist er jetzt zerstört zugunsten wirklicher Worte. Ein Filmdokument von historischem Wert ist vernichtet zugunsten einer falschen Augenblickssensation. Ein barbarisches Unterfangen. Früher waren die Hungerrevolte, das schlechte Essen, die Würmer im Fleisch nur Anfang, nur Anlaß, der eine längst vorhandene revolutionäre Gärung zum Ausbruch bringt. Jetzt reden die Matrosen darüber, jetzt wird es banal, dramaturgisch überakzentuiert und dumm. Die schlechte Kopie einer Piscator-Aufführung. Ein Meisterwerk, das Epoche gemacht hatte, wird vernichtet. Nur ein Einzelfall? Oder Zeichen einer allgemeinen Verwirrung? Zeichen einer allgemeinen Haltlosigkeit? Symptom für eine Reaktion, die nicht nur in Deutschland, die in Europa, die in der ganzen Welt festzustellen ist?²¹

20 Oswell Blakestone: A Letter. In: *Close-Up*, Nr. 3/1930, S. 213.

21 Herbert Ihering: Singende Romanze und redender Panzerkreuzer. In: *Berliner Börsen-Courier* (14.8.1930), S. 9.

Die kritische Rezeption in den österreichischen Feuilletons und Fachjournalen erweist sich ähnlich durchwachsen wie in Deutschland. In Wien wird der „redende Panzerkreuzer“ am 2. September 1930 der Presse vorgestellt, die ersten Kritiken erscheinen tags darauf. „Es ist merkwürdig, aber kaum zu leugnen“, notiert Felix Cleve in der *Neuen Freien Presse*,

[b]ei der gestrigen Vorführung empfand man das synchronisierte Dröhnen und Tönen, vor allem aber das *Sprechen* dieses Films nicht eigentlich als Erlösung aus der Stummheit. Und zumindest hatte man vielfach die Impression, daß das akustische Plus wohl ein Plus, aber keine Steigerung, ja, gestehen wir es nur: an manchen Stellen sogar eine gewisse Beeinträchtigung bedeutete. So überall dort, wo Gesprochenes nicht von einem Stimmengewirr verschlungen wurde, sondern deutlich zu vernehmen war, wo also die deutschen, ja meist norddeutsch, preußisch artikulierten Worte mit den russischen Sprechbewegungen unvermeidlicherweise in Disharmonie gerieten.²²

Detaillierter setzt sich Fritz Rosenfeld in der *Arbeiter-Zeitung* mit dem „tönenden Potemkin“ auseinander:

Die Zwischentitel des stummen Films sind verschwunden. Knappgeformte Worte werden dem stummen Bilde unterlegt; sie stimmen nicht immer mit dem Bilde überein, doch ist in der Mehrzahl der Fälle die Illusion erreicht, daß die Gestalten des Bildes selbst sprechen. Vollkommen ist diese Illusion bei den *Massenszenen*. Die grandiose Defilierung der Arbeiter von Odessa vor dem toten Matrosen Wakulintschuk wird durch den Massengesang gewaltig gesteigert; hier halten akustische und optische Gestaltung einander die Waage. Sehr wirksam ist auch die Geräuschsynchronisierung der Maschinenszenen. Meisel hat da mit künstlerischem Empfinden seine Musik, das Kolbenstampfen und das Branden des Meeres um den Bug des Panzerkreuzers, zu symphonischer Wirkung gebracht. An manchen Stellen wird der *Sprechchor* eingesetzt; auch er kann den Eindruck einer großen Massendemonstration nur *erhöhen*. Besonders eindringlich wirkt die monotone Wiederholung weniger Worte in einer aufgeregten Situation: die Mutter, die mit dem toten Kinde im Arm den Kosaken entgegengeht, verzweifelt und verstört, schreit unablässig einformig: „Schießt doch! Schießt doch! Schießt doch!“ bis sie fällt. Manche Stellen klingen leider nicht klar. Ueber die Aussprache des Wortes „Potemkin“ hätte man sich allerdings vorher einigen müssen; einmal hörte man „Potjemkin“, das andre Mal, wie es richtig heißt, „Patjomkin“.²³

Bei allen Einwänden gegen die Tonfassung, der im Wesentlichen die seinerzeit verstümmelte Zensurfassung zugrunde liegt, kommt Rosenfeld, der sich für den sowjetischen Revolutionsfilm seit jeher begeistert hat, zu einem durchaus positiven Schluss:

22 Felix Cleve: *Panzerkreuzer Potemkin* als Tonfilm. In: *Neue Freie Presse* (3.9.1930), S. 10.

23 Fritz Rosenfeld: Der tönende Potemkin. In: *Arbeiter-Zeitung* (3.9.1930), S. 8.

War damals [1926] die Musik Untermalung und *Ausdeutung* des Films, so ist sie heute, soweit sie nicht vom natürlichen Geräusch verdrängt wird, nur Steigerung des Rhythmus. Beim *Panzerkreuzer Potemkin* ist Steigerung des Rhythmus aber Steigerung der revolutionären Wirkung. Und darum verdient dieser sachkundig und geschmackvoll unternommene Synchronisierungsversuch, bei seinen unumgänglichen Mängeln, unseren Dank und unsere Förderung.²⁴

In den Filmbüchern fällt die Auseinandersetzung mit dem Tonfilm-*Potemkin* eher cursorisch aus. „Der meisterhafte Film übte wieder dieselbe starke Wirkung aus wie vor Jahren“, befindet die *Österreichische Filmzeitung*. „Die Synchronisierung ist im allgemeinen [sic] recht gut gelungen, eine Reihe von Szenen wird durch die Untermalung mit Geräuschen noch eindrucksvoller. Manchmal stört allerdings ein Allzuviel an Musik, Lärm und Stimmengewirr.“²⁵ In manchen Beiträgen, wie etwa jenem im *Kinojournal*, scheint nur die Inhaltsangabe von 1926 um einen Halbsatz ergänzt: „Die künstlerischen Leistungen sind meisterhaft und werden durch die phonetische Unterstützung dieses überwältigenden Sprech- und Tonfilms noch gesteigert.“²⁶ Und die viel gelesenen *Paimann's Filmlisten* urteilen:

Die *tönende Fassung* bringt [...] eine geschlossene Bildfolge, szenenweise durch die Stimme eines Sprechers erläutert, oft auch durch kurze Dialoge, deren Nachsynchronisation allerdings als Minus zu werten [ist]. Dagegen bringen die Meisel'sche *Begleitmusik*, *Sprechchöre* und sonstige klangliche Untermalungen Leben ins Bild.²⁷

Während also Meisels Score stets lobende Erwähnung findet und die Geräuscheffekte immerhin manchmal positiv bewertet werden, stößt die Synchronisation der russischen Schiffsbesatzung durch Schauspieler der Piscator-Bühne durchweg auf Ablehnung. Zudem gebricht es den deutschen Dialogfetzen nicht an Redundanzen: „Da! Alles Würmer!“, beklagt sich ein Matrose in astreinem Deutsch über den Fraß an Bord. „Das sollen Würmer sein?“, deklamiert ein zaristischer Offizier sarkastisch: „Das ist ja lächerlich! Das Fleisch ist ausgezeichnet!“

Die Tonfassung des *Potemkins* läuft am 23. September 1930 in Wien an. Gezeigt wird er lediglich in zwei Kinos, dem Kolosseum am Alsergrund und dem Lux-Ton-Palastkino, das trotz seines hochtrabenden Namens in der Ottakringer Vorstadt gelegen ist. Die in den Zeitungen geschalteten Inserate bewerben den *Potemkin* „als Sprech- und Tonfilm in deutscher Sprache“

24 Ebd.

25 N.N.: „Potemkin“ tönend. In: *Österreichische Filmzeitung*, Nr. 36/1930, S. 12.

26 N.N.: Tonfilm-Premieren: *Panzerkreuzer Potemkin*. In: *Kinojournal* (6.9.1930), S. 8.

27 N.N.: *Panzerkreuzer Potemkin*. In: *Paimann's Filmlisten*, H. 752/1930, S. 130.

und weiter: „Hochdramatische Dialoge. Tausendstimmige Chöre. Dröhnende Maschinen. Rasende Menschen.“ Das letzte Wort soll hier Johann Hirsch, der Kritiker der sozialdemokratischen Boulevardzeitung *Das Kleine Blatt*, haben, der unter dem Titel „Ein Film, der die Welt erschütterte“ resümiert:

Und doch hat diese unkünstlerische und außerdem unzulängliche Vertonfilmung *ein* großes Verdienst: sie bringt uns den *Potemkin*, den stumm zu spielen den Kinobesitzern trotz ihrer großen Not an stummen Filmen, [sic] ja nie eingefallen wäre, *wieder in die Kinos!* Und dieser Film ist so stark, daß ihm auch die Vertonung *nichts anhaben* konnte. Er bietet immer noch das größte Erlebnis, das man im Kino haben kann.²⁸

28 Joh. H. [d.i. Johann Hirsch]: Ein Film, der die Welt erschütterte: Der *Panzerkreuzer Potemkin* ist wieder zu sehen. – In Tonfilmfassung. In: *Das Kleine Blatt* (26.9.1930), S. 10.

Evelyne Polt-Heinzl

Otto Rudolf Schatz – Die produktive Verbindung von *Neuer Sachlichkeit* und *Proletkult*¹

Abstract: The interesting but long forgotten figure of the mainly graphic artist O. R. Schatz will be explored in this paper in his manifold facets. Special attention deserves his often deserted industrial landscapes or his implicit and explicit cultural and critical comments on oppressive aspects of the technical-mechanical dysfunctions in his city drawings which can be seen as documents of his reception and elaboration of “Proletkult”.

1 Blinde Flecken im Moderne-Bild

Avantgarde und Tradition haben meist eines gemeinsam: die Schublade. Wer eine Lade mit heftigem Ruck zuschlägt, um eine neue aufzureißen, geht in der Regel sogleich an deren ordentliche Beschriftung – um jede Verwechslung mit der gerade lautstark zugemachten auszuschließen. KünstlerInnen, die sich um den Ladenschrank der Kunstgeschichte prinzipiell nicht kümmern, versäumen die eigene Schubladisierung und dadurch eine wichtige Abzweigung auf dem Weg zur Kanonisierung. Otto Rudolf Schatz ist dafür ein gutes Beispiel.

In seinem Fall standen einem Revival in den letzten Jahrzehnten auch einige prinzipielle Hindernisse entgegen. Viele seiner Arbeiten der 1920er Jahre sind in Publikationen der österreichischen Arbeiterbewegung erschienen und in ihrem Umfeld entstanden. Die Geschichte der Arbeiterbewegung in Österreich – nach dem Höhepunkt der Ausstellung *Mit uns zieht die neue Zeit*, präsentiert im Jahre 1981, wo auch Werke von Schatz gezeigt wurden – ist zunehmend ins Abseits geraten. Wo es nur mehr Arbeit- und Projektnehmer gibt, der Begriff „Arbeiterin“ nur mehr als „Sexarbeiterin“ in Verwendung ist, wirkt engagierte Kunst aus dem Umfeld der Arbeiterbewegung veraltet und gestrig.

Ein weiteres Problem war das Klischee vom Fehlen einer literarischen wie künstlerischen Avantgarde in der Ersten Republik, das sich erst seit einigen Jahren in Korrosion befindet. So wie in den meisten anderen Ländern war freilich auch in Österreich die avancierte Kunst nicht die staatstragende, aber wie

1 Für viele anregende Gespräche, wertvolle Hinweise und eine kritische Lektüre danke ich dem O. R. Schatz-Experten Dietrich Kraft.

andernorts gab es auch hier aktive Biotope, Gruppierungen und EinzelkämpferInnen, die den Anschluss an die internationale Entwicklung fanden und das Projekt der produktiven Aneignung der Moderne beförderten. Noch in einem 1994 erschienenen Band werden konservative bis reaktionäre Stellungnahmen zusammengetragen, wenn es um einen Beweis für die Rückschrittlichkeit des österreichischen Kulturbetriebs geht. Doch, dass Oskar Kokoschkas Gobelin-Entwürfe 1908 Irritationen hervorriefen, „ein Jahr nach dem Entstehen von Pablo Picassos ‚Demoiselles d’Avignon‘“,² sagt eigentlich nichts aus. Denn auch in Frankreich stieß Picasso nicht selten auf Unverständnis, so wie in Österreich Kokoschkas Bedeutung in fortschrittlichen Kreisen unbestritten war. Selbst die These der „sich ausbreitenden Kunstfeindlichkeit und Provinzialität“³ im Austrofaschismus ist etwas differenzierter zu sehen, immerhin war ein führender Kulturfunktionär der Vaterländischen Front Carry Hauser.

Trotzdem fixieren die ersten Bestandsaufnahmen zum Thema Zwischenkriegszeit Anfang der 1980er Jahre ein Bild der „Stagnation und Orientierungslosigkeit“,⁴ auch indem sie den Eisernen Vorhang gleichsam einen Weltkrieg vorverlegen. Aus der nationalen Kränkung über den Verlust breiter Teile des einstigen Staatsgebiets der Monarchie wird im Rückblick eine radikale Isolation. „Kontakte waren unterbrochen, die sich nicht wieder aufnehmen ließen, Österreich, das Restösterreich der Ersten Republik war auf künstlerischem Gebiet in einer Weise isoliert wie kaum je zuvor“,⁵ schreibt Wieland Schmied 1983, so als wären nicht weiterhin das *Prager Tagblatt* oder der *Pester Lloyd* in allen Kaffeehäusern aufgelegt und KünstlerInnen beliebige Reiseoptionen offen gestanden.

Dieses im Rückblick konstruierte Bild hat auch mit der ausschließlichen Orientierung der kunsthistorischen Wertungs- und Periodisierungsmarken auf die westlichen Metropolen zu tun. Doch die Moderne-Rezeption in der Ersten Republik hatte auch eine Ressource in den Zentren der implodierten Donaumonarchie, die vor allem die Künstlervereinigung Hagenbund in Ausstellungen

-
- 2 Michaela Pappernigg: Absperrung und Einsperrung. Einfluß der internationalen Moderne in Österreich 1918–1938. In: Jan Tabor (Hg.): Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922–1956. Bd. 1. Baden: Grasl 1994, S. 106–111, zit. S. 106.
 - 3 Wieland Schmied: Die österreichische Malerei in den Zwischenkriegsjahren. In: Erika Weinzierl/Kurt Skalnik (Hgg.): Österreich 1918–1938. Geschichte der Ersten Republik. Bd. 2. Graz–Wien–Köln: Styria 1983, S. 685–703, zit. S. 701.
 - 4 Ebd., S. 685.
 - 5 Ebd.

präsentierte und förderte. Die Spuren der Wiener zeitgenössischen Kunst der 1920er Jahre führen oft „eher nach Prag oder Budapest, wo kubistisches oder futuristisches Avantgardevokabular in die regionalen Strömungen gemischt wurde“.⁶ Selbst Schatz' surreale Kompositionen um 1930 weisen eher in die damalige Tschechoslowakei zu Karel Teige als nach Paris.⁷ Sehr gut nachweisbar ist diese Traditionslinie bei Carry Hauser, der während des Krieges in Opava/Troppau und Olomouc/Olmütz mit Werken des tschechischen Kubismus in Berührung gekommen ist und sich daran abgearbeitet hat.⁸ Bereits 1918 wurden in Wien von der Künstlervereinigung Freie Bewegung die tschechischen Kubisten ausgestellt.

Ein Kristallisationszentrum dieser Moderne-Rezeption war das Ehepaar Hans und Erica Tietze.⁹ Sie waren 1923 an der Gründung der Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst beteiligt, die in der Folge als Spiritus Rector Großausstellungen zur internationalen Kunst organisierte, darunter die *Internationale Kunstausstellung* in der Secession anlässlich des Musik- und Theaterfestes der Gemeinde Wien im Herbst 1924. Und das Ehepaar Tietze förderte aktiv die KünstlerInnen im Umfeld des Hagenbundes, die protestierten, als Tietze 1926 aus politischen Gründen von seinem Amt zurücktrat.¹⁰ Er war 1919 von Otto Glöckel als Referent für das Musealwesen in das Staatsamt für Unterricht und Inneres berufen worden und war als Verantwortlicher für die schwierigen Verhandlungen mit den einstigen Kronländern über „Restitutionsfragen“ von Sammlungsgut zunehmend unter öffentlichen Druck geraten; außerdem versuchte Tietze eine Flurbereinigung und Profilschärfung der Wiener Museumslandschaft, was bis heute nicht gelungen ist und schon damals heftigen Widerstand hervorrief. In dieser Sache hat Tietze im Mai 1924 auch Arthur Schnitzler um eine Solidaritätsunterschrift ersucht auf

6 Harald Krejci: Innere Dynamik und äußere Einflüsse. Das Künstlernetzwerk Hagenbund. In: Agnes Husslein-Arco, Matthias Boeckl, Harald Krejci (Hgg.): Hagenbund. Ein europäisches Netzwerk der Moderne 1900 bis 1938. Wien: Belvedere/München: Hirmer 2014, S. 17–25, zit. S. 21.

7 Vgl. ebd., S. 23.

8 Vgl. Cornelia Cabuk: Der Hagenbund als Plattform der Moderne Zentraleuropas in den 20er und 30er Jahren. In: Husslein-Arco, Hagenbund, S. 55–61, zit. S. 56f.

9 Vgl. die Würdigung beider in: Almut Krapf-Weiler: Zeitgenössische Aussagen zur Kunst in Österreich von 1918–1938. In: Kunst in Österreich 1918 bis 1938. Aus der Österreichischen Galerie. Ausstellung im Schloss Halbturn 25. Mai bis 21. Oktober 1984. Wien 1984, S. 197–223.

10 Vgl. N.N.: Eine Kundgebung österreichischer Künstler für Hans Tietze. In: Arbeiter-Zeitung (19.1.1926), S. 5.

einer Erklärung gegen „gewisse conservative Angriffe gegen Kunst Ankäufe etc. Museum [...]. Ich lehnte, als incompetent, ab.“¹¹

„Nachmittag bei Roden 300 Zeichnungen von Schatz gesehen u. mehrere Bilder, die alle einen ungeheuren Fleiß des Künstlers u. ein liebenswürdiges Einleben des Käufers bedeuten“,¹² notierte Erica Tietze-Conrat am 8. Jänner 1924 in ihrem Tagebuch. Darin verbirgt sich ein weiterer Grund für kunsthistorische Marginalisierung. Viele Förderer und Sammler der Zeit waren Angehörige des jüdischen Bildungsbürgertums und mussten 1938 fliehen, ihre Sammlungen wurden arisiert und zerstreut. Der Kunstkritiker Max Roden, dem 1938 die Flucht in die USA gelang, konnte etwa 1.500 Blätter seiner Graphiksammlung ins Exil retten. „Die Mehrzahl dieser Blätter stammt aus der Hand des österreichischen Künstlers Otto Rudolf Schatz [...], von dem Roden mehr Arbeiten als von allen anderen Künstlern besaß.“¹³ 1926 bis 1928 fertigte Schatz auch aquarierte Holzschnitte zu den als Privatdrucke produzierten Kinderbüchern *Reise um die Welt* und *Zirkus* nach Texten von Max Roden.

2 Wie Schatz allmählich ins Bild rückt

„Im Zuge einer allgemeinen Rückbesinnung auf traditionelle Formen schloß sich auch Österreich der Neuen Sachlichkeit an, bezog aber eine wesentlich unpolitischere Haltung als etwa Deutschland.“¹⁴ In diesem Urteil aus dem Jahr 1994 ist Schatz eindeutig ebenso wenig mitgedacht wie in der zitierten Bestandsaufnahme Wieland Schmieds aus dem Jahr 1983, und in beiden Epochenporträts wird eine zentrale Strömung der österreichischen Avantgarde der 1920er Jahre wie der Kinetismus nicht einmal erwähnt.

Was Schatz betrifft, ist es das Verdienst des österreichischen Psychotherapeuten und Kunstsammlers Wilfried Daim, immer wieder auf dessen Bedeutung hingewiesen zu haben. Er erwarb in den 1960er Jahren große Teile aus dem Bestand der Neuen Galerie von Otto Kallir-Nirenstein und 1973 einen großen

-
- 11 Arthur Schnitzler: Tagebuch 1923–1926. Hg. v. Peter Michael Braunwarth, Susanne Pertlik und Reinhard Urbach. Wien: Akademie der Wissenschaften 1995, S. 150.
 - 12 Erica Tietze-Conrat: Tagebücher. Bd. 1: Der Wiener Vasari (1923–1926). Hg. v. Alexandra Caruso, Einl. v. Edward Timms u. David Rosand. Wien–Köln–Weimar: Böhlau 2015, S. 190.
 - 13 Sophie Lillie: Was einmal war. Handbuch der enteigneten Kunstsammlungen Wiens. Wien: Czernin 2003 (= Bibliothek des Raubes, Bd. 8), S. 989; vgl. dazu: Wilfried Daim: Meine Kunstabenteuer. Geschichte einer Sammlung. Wien: Holzhausen 1997, S. 88.
 - 14 Pappernigg, Absperrung und Einsperrung, S. 111.

Teil der Schatz-Sammlung aus Rodens Nachlass, edierte in zwei vergriffenen Bänden 1978 beziehungsweise 1982 Teile des druckgraphischen Werks und versah es mit oft eigenwilligen, aber immer anregenden Interpretationen.¹⁵ Es war übrigens einer von Schatz' Holzschnitten zu Stefan Zweigs Novelle *Phantastische Nacht*,¹⁶ der Daims Sammelleidenschaft geweckt hatte: Es ist eine Kutschen-Szene am Wiener Graben, und im Gesicht des Fiakers sah Daim den Typus „des mit schwerfällig-zäher Höflichkeit überlagerten sadistischen österreichischen Kleinbürgers“, für den Schriftsteller und Kunsthändler Wolfgang Georg Fischer, so Daim, ein „Ödön von Horváth-Gesicht“.¹⁷ Umfang und Bandbreite auch von Schatz' malerischem Werk zeigte dann der 2010 erschienene Bildband von Dietrich Kraft und Matthias Boeckl.¹⁸

Kam Schatz im Katalog zur Ausstellung *Kunst in Österreich 1918–1938*, organisiert 1984 von der Österreichische Galerie in Schloss Halbturn, noch nicht vor, wurde 1993 bei der Ausstellung *Die verlorene Moderne. Der Künstlerbund Hagen. 1900–1938* ebenfalls in Halbturn unter anderen Schatz' Ölbild *Der Ballonverkäufer* gezeigt; zwei Jahre später, in der Ausstellung *Neue Sachlichkeit. Österreich 1918–1938*, war Schatz ein eigenes Kapitel gewidmet.¹⁹ „Seine Arbeit entwickelte sich unabhängig vom akademischen Wiener Kunstbetrieb, der sich an der Tradition orientierte“,²⁰ heißt es dann im Katalog zur Ausstellung *Der Kampf um die Stadt*, in der 2010 drei Ölbilder von Schatz aus den Jahren 1929/30 gezeigt wurden: *Ballonverkäufer*, *Praterbude* und ein großer weiblicher Akt.²¹

-
- 15 Vgl. Wilfried Daim: Otto Rudolf Schatz. Grafik. Eisenstadt: Edition Roetzer 1978; ders.: Otto Rudolf Schatz. Kriegsbriefe. Eisenstadt: Edition Roetzer 1982.
 - 16 Stefan Zweig: Der Zwang. Eine Novelle. Phantastische Nacht. Eine Novelle. Ill. v. Frans Masereel u. Otto R. Schatz; Einl. v. Oskar Maurus Fontana. Wien: Der Strom-Verlag 1929 (= Die Roman-Rundschau, Bd. 2), S. 52–119, zit. S. 55.
 - 17 Daim, Otto Rudolf Schatz, Grafik, unpag. [S. 5f.]; vgl. dazu ausführlicher: ders., *Meine Kunstabenteuer*, S. 78–80.
 - 18 Vgl. Dietrich Kraft/Matthias Boeckl: Otto Rudolf Schatz. 1900–1961. Hg. v. Verein der Freunde und der wissenschaftlichen Erforschung des Hagenbundes. Weitra: Bibliothek der Provinz 2010.
 - 19 Vgl. Klaus Schröder: *Neue Sachlichkeit, Österreich 1918–1938*. Wien: Kunstforum Bank Austria 1995, S. 86–105; vgl. ausführlich zur posthumen Rezeption: Daim, *Meine Kunstabenteuer*, S. 140–163.
 - 20 Wolfgang Kos (Hg.): *Kampf um die Stadt. Politik, Kunst und Alltag um 1930*. Wien: Czernin Verlag/WienMuseum 2010, S. 497.
 - 21 2016 kuratierte Ralph Gleis eine Doppelausstellung, die nach Gemeinsamkeiten zwischen den beiden politisch konträren Künstlerpersönlichkeiten Carry Hauser und O. R. Schatz fragte: Ralph Gleis: O. R. Schatz & Carry Hauser. Im Zeitalter der



Abb. 1: Holzschnitt zu Zweigs *Phantastischer Nacht*, 1929, Kutschen-Szene am Graben.

Gerade Schatz' Aktbilder haben die Zeitgenossen oft überfordert. Das Bild *Zwei Mädchen in der Landschaft* empfand ein Kritiker bei der 62. Ausstellung des Hagenbundes 1931 als „zwei trostlos steife weibliche Akte, die wie unbedeckte Schaufensterpuppen wirken“ und den Betrachter „erschreck[en]“.²² Auch bei den beiden Prater-Motiven – sie waren bei der 66. Ausstellung des Hagenbundes 1933 zu sehen – war den zeitgenössischen Rezensenten der „neusachliche Antiklassizismus der Milieuschilderung mit Figuren aus dem Wiener Prater“²³ oft nicht verständlich.

Praterbude oder *Schaustellung (Ausrufer vor Praterbude)* ist eine bildkünstlerische Antwort auf die sentimentalisierende Verkitschung der als Kuriositäten-schauen präsentierten „Ashanti-Dörfer“, die Peter Altenberg begeistert haben.

Extreme. 407. Sonderausstellung des Wien Museums 28. Jänner 2016 bis 15. Mai 2016. Salzburg–Wien: Residenz Verlag 2016.

22 F.A.: Künstlerbund Hagen. In: Neues Wiener Tagblatt (15.5.1931), S. 9.

23 Cabuk, Der Hagenbund als Plattform der Moderne, S. 59.

Die stolze Gleichmut in den Gesichtern des statuarisch – und bloßfüßig – in der Mitte positionierten afrikanischen Paares stellt das Demütigende der Situation aus und wirft es in die latent entgleisenden Körperhaltungen und Gesichtszüge der beiden weißhäutigen Männer zurück: der Ausrufer, der den Arm, nach oben ausgereckt, um die Schulter seines Schauobjekts legt und um seinen Gewinn schreit, und der wie sprungbereit den linken Arm auf das Geländer stützende Halbstarke am rechten Bildrand, der mit herausforderndem Blick nach links schaut, als wollte er einem nicht im Bild sichtbaren Konkurrenten gegenüber seine Vorzugsoption klarstellen. Mit dem angedeuteten Hitler-Bärtchen könnte man ihn als Typus des gewaltbereiten Hitlerjungen interpretieren. Die erotische Grundierung malt Schatz in die Bekleidungsstücke hinein. Der im Zentrum stehende Afrikaner trägt ein knallgelbes Kleid, eine Art Nachthemd, jedenfalls ein Kleidungsstück rein europäischer Prägung; auch um die Hüfte seiner Partnerin ist kein Lendenschurz geschlungen, sondern ein Badetuch, nur ihr nackter Oberkörper wird gleichsam vom Phantasiebild der „Wilden“ in die europäische Peepshow transferiert – und vor den Blicken oder Schlimmerem wird sie ihr Partner, der wie ungeschickt bedeckend die Hand vor ihrer rechten Brust hält, nicht bewahren. Das scheint auch der an den linken Rand gerückte Afrikaner – im Badetuchüberwurf auch er – zu wissen. Sein Blick ist in den Bildhintergrund gerichtet, auf die blonde Frau im Kassenhäuschen, die wie Anteil nehmend mit vorgebeugter, leicht geneigter Kopfhaltung die zum Schauobjekt degradierte schwarze Frau fixiert. All das drückt sich in den unterschiedlichen Arm- und Beinstellungen der Figuren aus, die dem tektonischen Bildaufbau eine verborgene Dynamik einschreiben.

Was Schatz' Werk prinzipiell auszeichnet, ist die produktive Anverwandlung verschiedener Stile und Gesten ohne jedes Schielen auf ‚angesagte‘ Strömungen oder Tendenzen, und das ist einer zwangsläufig zu Kategorisierungen neigenden kunsthistorischen Rezeption eben selten zuträglich. Schatz übernimmt das Dramatische des Expressionismus in gebändigter Form in die klare geometrische Linienführung seiner neusachlichen Bildkompositionen, transponiert seine anfängliche Nähe zu Egon Schiele in seine mit Grautönen wie lavierend arbeitenden Holzschnitte der späteren Jahre, und importiert in manche seiner Frauenakt- und Blumen-Holzschnitte sogar Art déco-Elemente. Selbst dort, wo seine großformatigen Figurenbilder mit der Eliminierung des Pinselduktus, der nüchternen Detailtreue und dem strengen Aufbau der Neuen Sachlichkeit nahe stehen, enthalten sie darüber hinaus häufig ein Element der Dynamisierung und einen sozialkritischen Kommentar.

3 Die Anfänge

Geboren wird Otto Rudolf Schatz am 18. Jänner 1900 in Wien als Sohn einer Postbeamtenfamilie. Er besucht die Kunstgewerbeschule unter anderem bei Oskar Strnad. Schon hier dürfte der eigenwillige und unangepasste junge Künstler entscheidende Prägungen erhalten haben, denn Strnad pflegte seine StudentInnen – er war der erste, der Frauen in seinen Klassen zuließ – gern zum Lokalausganschein in die Vorstädte zu schicken.

1920 präsentiert der Kunsthändler Max Hevesi in der Eröffnungsausstellung seines graphischen Kunstsalons in der Mariahilferstraße 13 erstmals Arbeiten von Schatz, zusammen mit Erich Lamm, Bela Uitz und Lilly Steiner, die schon 1908 beim Hagenbund zu Gast war. 1921 zeigt Hevesi Schatz' im selben Jahr entstandenen Zyklus *Apokalypse*, der „bei Künstlern, Kunstfreunden und Kunstkritikern großes Aufsehen“²⁴ erregte. Über die schwierige Zusammenarbeit mit Max Hevesi gibt ein Tagebuch von Schatz aus den Jahren 1921/22 Auskunft, das sich unter dem irreführenden Titel *Philosophische Kurzbetrachtungen* im Nachlass des Prager Journalisten und Schriftstellers Johann Nack-Meyroser von Meyberg (Pseudonym Hans Regina Nack) erhalten hat.

Die beiden teilweise mit Tinte, teilweise mit Bleistift geschriebenen Hefte enthalten Tagebuchaufzeichnungen, auch wenn sich poetische Formulierungen finden wie: „Ich werde wieder um eine Baumblüte älter sein. Es wäre schön, die Menschen nach Baumblüten zu messen.“²⁵ Oder: „Wahrlich es sind auf dem Erdenrund kurz die Tage der Rosen“²⁶ Diese Trouvaillen stehen in enger Verbindung mit Schatz' Liebe zur Natur und seiner Leidenschaft für die Berge. „Heute ist der Tag an dem ich das letzte Bild der Johannes Offenbarung arbeite x [...] + Morgen soll Feierabend sein + Morgen will ich unter Bäumen sein + + will abends im Mondschein sitzen + + Abendruh rundum“²⁷ heißt es in der eigenwilligen Notierung dieser Hefte, die oft auch eine eigenwillige Orthographie (etwa „Schnabbs“ für ‚Schnaps‘, „wiefiel“ für ‚wieviel‘) und mit der Vermengung von Graphemen der Kurrent- und Lateinschrift ein ebenso eigenwilliges Schriftbild aufweisen.

24 Arthur Roessler: Einiges von und über Otto Rudolf Schatz. In: Österreichische Monatshefte, H. 16/1930, S. 62–75, zit. S. 71.

25 Otto Rudolf Schatz: *Philosophische Kurzbetrachtungen* 1921/1922. Heft 1, 72 Bl. eh. Wien-Bibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, IQH0161956, Bl. 3.

26 Ebd., Bl. 20v.

27 Ebd., Bl. 21.

Vor allem aber zeigen die Notizen das schwierige Ringen des jungen Künstlers in der Nachkriegsgegenwart anzukommen – Schatz hatte sich Anfang 1918 freiwillig an die Front gemeldet und kam erst Ende 1918 zurück²⁸ –, zerrissen zwischen pubertärem Einsamkeitspathos, Selbstmordfantasien und Liebesleid, künstlerischem Selbstzweifel, realer Not und den Kämpfen mit seinem ersten Förderer Max Hevesi. Schatz sieht sich permanent übervorteilt, verachtet prinzipiell die Wohlhabenden als potentielle Käufer und kämpft mit praktischen Sorgen: Das Papier geht aus und er weiß nicht, wann er neues kaufen kann, und er hat keine Schuhe mehr, um eine seiner Bergpartien zu machen. „Brauche Schuhe Hemden + Kleider. Habe ich die so hat alles Jammern ein Ende“.²⁹ Doch Hevesi zahlt nicht, und Schatz reagiert sich in juvenilem Überschwang verbal ab: „Ich bin fertig mit ihm Max Hevesi † am 24. September 1921“.³⁰ Am 5. Oktober zahlte Hevesi nicht nur das ausständige Honorar, er nahm Schatz neuerlich unter Vertrag, was der in seinem Notizheft als „Wunder“³¹ verzeichnete.

1922 entstanden in Zusammenarbeit mit dem Kunstkritiker Arthur Roessler in dessen Avalun Verlag erste Buchprojekte, unter anderen 13 Druckplatten zu Johannes von Saaz' *Der Ackermann aus Böhmen* und 20 zu Roesslers in der Tradition der Dekadenz wurzelndem Dialogstück *Die Stimmung der Gotik*.³² Durch die Kunstsammlung Roesslers dürfte Schatz unter anderen mit Arbeiten Egon Schieles bekannt geworden sein. Von Roessler stammt auch eine frühe und sehr sensible Würdigung der Person und der Arbeit von Schatz in der Verbindung von Impulsivität, Zerrissenheit und so unverbildeter wie unbeirrbarer Arbeitswut; Schatz habe „sich nie viel um das Tun anderer gekümmert“.³³

1923 gab Erica Tietze-Conrat das Mappenwerk *O. R. Schatz. 12 Holzschnitte* heraus, das Landschaften und einige Figurenkompositionen enthält. In ihrem Vorwort versucht sie Schatz in die Tradition der altdeutschen Meister einzuschreiben und betont seine Ausbildung bei Strnad, ohne diesen namentlich zu erwähnen.

Natürlich ist Schatz, wie fast alle Wiener Künstler, in die Kunstgewebeschnule gegangen; dort hat er komponieren gelernt. Der Raum ist gut gefüllt, das ornamentale Gerüst ist

28 Vgl. Roessler, Einiges von und über Otto Rudolf Schatz, S. 69.

29 Schatz, Philosophische Kurzbetrachtungen, Bl. 31.

30 Ebd., Bl. 33v.

31 Ebd., Bl. 42.

32 Vgl. Arthur Roessler: *Die Stimmung der Gotik*. Ein Zwiegespräch. Original-Holzschnitte, Einband, Schutzumschlag v. Otto Rudolf Schatz. Wien: Avalun Verlag 1922 (= Avalun-Druck, Bd. 20), 3. Aufl. 1947.

33 Ders., Einiges von und über Otto Rudolf Schatz, S. 75.

eindringlich. Am besten gefällt mir von den Kompositionen die züchtigende Frau, hier greift das Temperament auch in der Landschaft durch; ein ornamentales Pathos wie Baldung Grien.³⁴

Das ist eine bemerkenswerte Einschätzung dieses Blattes, die am Sujet – drei Jahre vor Max Ernsts *Die Jungfrau züchtigt den Jesusknaben vor drei Zeugen* (1926) – keinerlei Anstoß nimmt. Im selben Jahr war Schatz zum ersten Mal Gast bei der Frühjahrsausstellung des Künstlerbundes Hagen (43. Ausstellung), dem er 1928 beitreten wird. Und 1923 erhielt Schatz auch einen Vertrag des Galeristen Otto Kallir-Nirenstein, der ihn fortan großzügig unterstützte. 1924 finanzierte er ihm zum Beispiel eine Reise nach Italien. Im selben Jahr war Schatz erstmals bei einer Kollektivausstellung in Otto Nirensteins Neuer Galerie in der Grünangergasse 1 vertreten, eine weitere folgte 1925 gemeinsam mit Anton Faistauer, Franz Probst und Marianne Seeland.

4 Schatz und die österreichische Arbeiterbewegung

„Die meisten Menschen [...] halten mich nur für einen Holzschneider“³⁵ schrieb Schatz 1949 in Heft sechs der Zeitschrift *Der schöne Brunnen*, das zwei seiner expressiven Kaprun-Aquarelle enthält. Doch Schatz hat viele künstlerische Facetten und auch eine bemerkenswerte Bandbreite nicht nur bei seinen – laut Selbstaussage – etwa 1.500 Holzschnitten. „Vom Expressionismus kommend, entwickelte sich Schatz zum bedeutenden Vertreter der Neuen Sachlichkeit in Österreich.“³⁶ Eine Vielzahl seiner Holzschnitte aus den Jahren 1925 bis 1930 aber entstand im Umfeld der österreichischen Sozialdemokratie.

In seinem Notizheft wies Schatz 1920 den Vorschlag, „Bilder des Elends“ zu machen, noch als bourgeoise Zumutung von sich. Er kenne Armut und Arbeitsleid aus eigener Erfahrung, „viel besser [...] schön gruselig + und recht gut“ sollen die Bilder sein, „dann bekommst Geld dass du zwei Monate lang leben kannst + aber Arbeit hast die dauert auf ein Jahr + aber schön müssen die Dinge sein + x x x Mir ist alles Blutwurst ich arbeite“³⁷.

Um 1925 lernte Schatz eine Reihe von Personen kennen, die für seinen weiteren Weg entscheidend wurden, indem sie ihm ein neues künstlerisches Thema

34 Erica Tietze-Conrat: Vorwort. In: Erica Tietze-Conrat (Hg.): O. R. Schatz. 12 Holzschnitte. Leipzig–Wien: Thyrsos Verlag 1923, unpag., 2 Seiten, S. [2].

35 Otto Rudolf Schatz: Ein Künstler erzählt von sich selbst. In: *Der schöne Brunnen*, H. 6/1949, S. 352.

36 Tietze-Conrat, Tagebücher, S. 304.

37 Schatz, *Philosophische Kurzbetrachtungen*, S. 19.

vor Augen setzten: Den Architekten Franz Schacherl, der als kritischer Theoretiker des kommunalen Wohnbaus Reihenhausiedlungen und Wohnhausanlagen im Roten Wien baute – unter anderen die Siedlung Laaerberg-Straße –, den Architekten Erich Leischner sowie die Brüder Ernst und Walter Fischer, letzterer bekannt als Armenarzt vom Laaerberg. Seine Begegnung mit Kulturfunktionären der Sozialdemokratie wie dem Arbeiterdichter und Rektor der Arbeiterhochschule in Wien Josef Luitpold Stern eröffnete auch bescheidene Verdienstmöglichkeiten. Bis zuletzt – Schatz starb am 26. April 1961 in Wien an Lungenkrebs – bleiben die beiden übrigens beim formellen Sie; „Lieber Dr. Stern“ oder „Lieber Josef Luitpold“³⁸ sind die Anredeformeln, die Schatz noch in den 1950er Jahren benutzt.

1926 fertigte Schatz acht Holzschnitte für das Märchen *Im Satansbruch*³⁹ von Ernst Preczang, dem Mitbegründer und von 1924 bis 1927 Cheflektor der Büchergilde Gutenberg – es ist Schatz' erste Arbeit für die Büchergilde –, und Josef Luitpolds *Der entwurzelte Baum*. Das Buch besteht aus 18 Doppelblättern, zur Gänze in Holz geschnitten und von der Buchdruckwerkstätte vom Stock gedruckt, ebenso wie der 1927 erschienene Prachtband *Die neue Stadt* und *Die Rückkehr des Prometheus*, beide nach Texten Josef Luitpolds. Ein weiteres Buch nach einem Gedicht Ernst Preczangs wurde nicht realisiert. Wilfried Daim hat es 70 Jahre später rekonstruiert und unter dem Titel *Die Stimme der Arbeit* herausgegeben.⁴⁰

Bei allen diesen Kunstbüchern nach den emotional hoch aufgeladenen Texten von Preczang und Stern arbeiten die geschnittenen Schriftzeichen und auch die Holzschnitte fast durchgängig gegen die pathetische Überhöhung und holen die Texte auf den Boden des Alltags zurück. Selbst in Bildern des Aufstands werden bei Schatz die Menschen fast nie eine Masse, sondern behalten ihre Individualität, gezeichnet von den Sorgen des Alltags. Eine Ausnahme bilden vielleicht die beiden Illustrationen zu Preczangs Textzeile „Alle für einen und einer für alle! / Flammend pflanzte das herrliche Wort / Segnend von Herzen zu Herzen sich

38 Brief von Otto Rudolf Schatz an Josef Luitpold Stern (6.?.1951), Wien-Bibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, HIN 154.711; Brief von Otto Rudolf Schatz an Josef Luitpold Stern (2.9.1950), Wien-Bibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, HIN 197.984.

39 Vgl. Ernst Preczang: *Im Satansbruch*. Märchen. Wien, Leipzig: Büchergilde Gutenberg 1925.

40 Vgl. ders.: *Die Stimme der Arbeit*. Hg. v. Wilfried Daim. St. Pölten: NÖ Dokumentationszentrum für Moderne Kunst 1999. 1932 entstand noch das Frontispiz zu: Karl Schröder: *Klasse im Kampf*. Berlin: Büchergilde Gutenberg 1932.

fort“⁴¹ und das Schlussbild zum Vers „Du, blühender Baum im Sorgenland, / Du, unser Verband“. Auch in den drei Luitpold-Büchern sind die Illustrationen von Schatz „Leistungen gegen den Text“ und zeigen allenfalls im Band *Die neue Stadt* im Lobpreis über die Errungenschaften des Roten Wien mitunter eine Nähe zur Proletkult-Ästhetik.

1929/30 arbeitete Schatz auch für die kurzlebige Initiative des Verlags Der Strom, mit der „Roman-Rundschau“ Werke angesehener Schriftsteller im preisgünstigen Zeitschriftenformat zugänglich zu machen. Schatz illustrierte insgesamt vier Nummern: Band zwei: Stefan Zweigs *Phantastische Nacht*, Band drei: H. G. Wells' *Der Unsichtbare*, Band fünf: Jack Londons *Vagabunden* und Band sechs: Frank Hellers *Marco Polos Millionen*. Für Alfred Markowitz, Kunstkritiker der *Arbeiter-Zeitung*, zählten bei der 59. Ausstellung des Hagenbundes im November 1929 Schatz' Holzschnitte – darunter die Illustrationen zu Jack London – zum „Eindrucksvollsten, das die Ausstellung“ zu bieten hatte: „Es ist nicht zu viel gesagt, wenn man seine oft ganz alltägliche Dinge darstellenden Holzschnitte als monumental bezeichnet. Insbesondere die schlichte Größe schwer arbeitender Kreaturen, ob es Menschen oder Tiere sind“.⁴² 1936 illustrierte Schatz Upton Sinclairs *Co-op. Der Weg der amerikanischen Arbeitslosen zur Selbsthilfe*, den letzten Band der Büchergilde Gutenberg, der im Prager Exil noch erscheinen, aber im deutschen Sprachraum kaum mehr verbreitet werden konnte.

Schatz war auch immer wieder bei Ausstellungen des Hagenbundes vertreten, etwa im: Dezember 1931 (Moderne Österreichische Malerei), November 1932 (65. Ausstellung: Graphik), April 1933 (66. Ausstellung), Dezember 1933 (67. Ausstellung), Mai 1934 (68. Ausstellung), Jänner 1935 (69. Ausstellung: Graphik und Gedächtniskollektion von Leopold Gottlieb), Oktober 1937 (74. Ausstellung: Gemälde, Plastik, Graphik). 1936 fand eine Ausstellung von Aquarellen gemeinsam mit Werken von Georg Ehrlich in der Neuen Galerie statt, und im April 1937 wurden Werke von Schatz bei der Frühjahrsausstellung der Societé royale des Beaux-Arts in Brüssel gezeigt.⁴³

5 Der Mensch und der technische Fortschritt

1927/28 wendet sich Schatz in seiner Holzschnittserie *Fabrik* dem Thema Industrieanlagen zu, wobei er viele der Motive auch als Aquarell ausführt. Die Bilder

41 Preczang, Die Stimme der Arbeit, unpag.

42 Alfred Markowitz: Hagenbund. In: Arbeiter-Zeitung (18.11.1929), S. 5.

43 Vgl. Husslein-Arco, Hagenbund, S. 249.

zeigen die Gewalt der Technik und denken ihre potentiellen Störfälle stets mit. Das verleiht ihnen oft etwas Bedrohliches wie im Blatt *Schornsteine*. Laut Fritz Rosenfeld⁴⁴ zeigt das Bild die Leunawerke, das ehemalige Hauptwerk der IG-Farben, wo sich im Frühjahr 1921 aufständische Arbeiter verbarrikadiert hatten, was auch in der Literatur der Zeit thematisiert wurde.⁴⁵ Wie gotische Kathedralen wachsen die Schloten über den Bildrand hinaus in den Himmel. Das Sinnfällige des technischen Ineinandergreifens der Elemente der Anlage ist so evident wie für den Betrachter unverständlich – und es zeigt auch die Verletzlichkeit der Anlage: Ein Leck im Rohr, eine verstopfte Zu- oder Ableitung kann den Prozess nachhaltig und folgenreich stören.



Abb. 2: Förderband, Holzschnitt, 1928, 28 x 33,5 cm.

44 Fritz Rosenfeld in: *Le Monde* (20.4.1929), zit. bei: Daim, Otto Rudolf Schatz, Kriegsbriefe, zu Tafel 24.

45 Vgl. Walter Bauer: *Stimme aus dem Leunawerk*. Verse und Prosa. Umschlag: John Heartfield. Berlin: Malik 1930.

Schatz' Industrieszenarien wirken wie von einem „Demiurgen gesteuert. Alles ist aufeinander abgestimmt. Der Mensch ist unnötig-unwichtig, das technische Geschehen läuft selbständig ab. Die Natur ist wie abgeschafft, keine Pflanze und keine Tier gibt es da mehr, zu dieser technischen Riesenanlage gehört auch die Wüste.“⁴⁶ Tatsächlich gibt es bei Schatz nirgendwo Brachen, diese typischen „Gstäten“ in den Industriezonen, ungenutzte, unbrauchbare Schutt- und Erdflecken, wo dennoch Löwenzahn und Unkraut jedes Jahr aufs Neue wuchern.

Das ist auch in jenen Blättern nicht anders, die Schatz als Auftragsarbeiten für die Sozialdemokratie fertigt wie das Cover für den *Arbeiterkalender 1930*. Insofern ist dieses Blatt auch nicht „optimistischer“ und Schatz hat sich hier keineswegs dem Parteidiktat des „Pflichtoptimismus“⁴⁷ untergeordnet. Die wild geschichteten Architekturteile von Industrie, Wohnbereich, Verwaltung, öffentlichem Verkehr sind in ihrer Nähe zu Fritz Langs *Metropolis*-Vision lebensweltlich nicht weniger bedrückend als seine Industrieanlagen. „Die sekundäre, vom Menschen geschaffene Welt, hat die primäre weggefressen. Und man hat nicht den Eindruck, als ob die ursprüngliche Natur noch eine Chance hätte, dahin zurückzukehren, wo sie einmal war.“⁴⁸

Die dynamische Komplexität von Schatz' Kompositionen zwingt selbst in den ‚neusachlich‘ eingefrorenen Blick auf Fabrikschlote, eine Förderanlage oder ein Kesselhaus Leben hinein. Das macht seine Holzschnitte oft lebendiger als jene von Frans Masereel. Gut zu beobachten ist das im erwähnten Band zwei der „Roman-Rundschau“ des Wiener Verlags Der Strom, der zwei Erzählungen Stefan Zweigs enthält: *Der Zwang* mit zehn Holzschnitten von Masereel, und *Phantastische Nacht* mit fünf Holzschnitten von Schatz, die in der Komposition dynamischer, im Umgang mit dem Text freier und dadurch in der Ausführung weniger maniert sind.

46 Daim, Otto Rudolf Schatz, *Kriegsbriefe*, zu Tafel 30.

47 Ebd., zu Tafel 45.

48 Ebd., zu Tafel 19.



Abb. 3: Schornsteine, Holzschnitt, 1927, 11 x 13,7 cm.

6 Proletkult ganz anders

Während die Industrieanlagen meist menschenleer sind, kommen Menschen im Moment der Dysfunktionalität der Technik oft ins Bild und sind dann so klein, dass das Übermächtige der Maschinerie noch deutlicher wird. Eine monumentalisierende Heroisierung des Arbeiters ist in Schatz' Blättern kaum zu finden. Er schneidet keine heroischen Arbeiterfiguren, sondern bildhafte Analysen

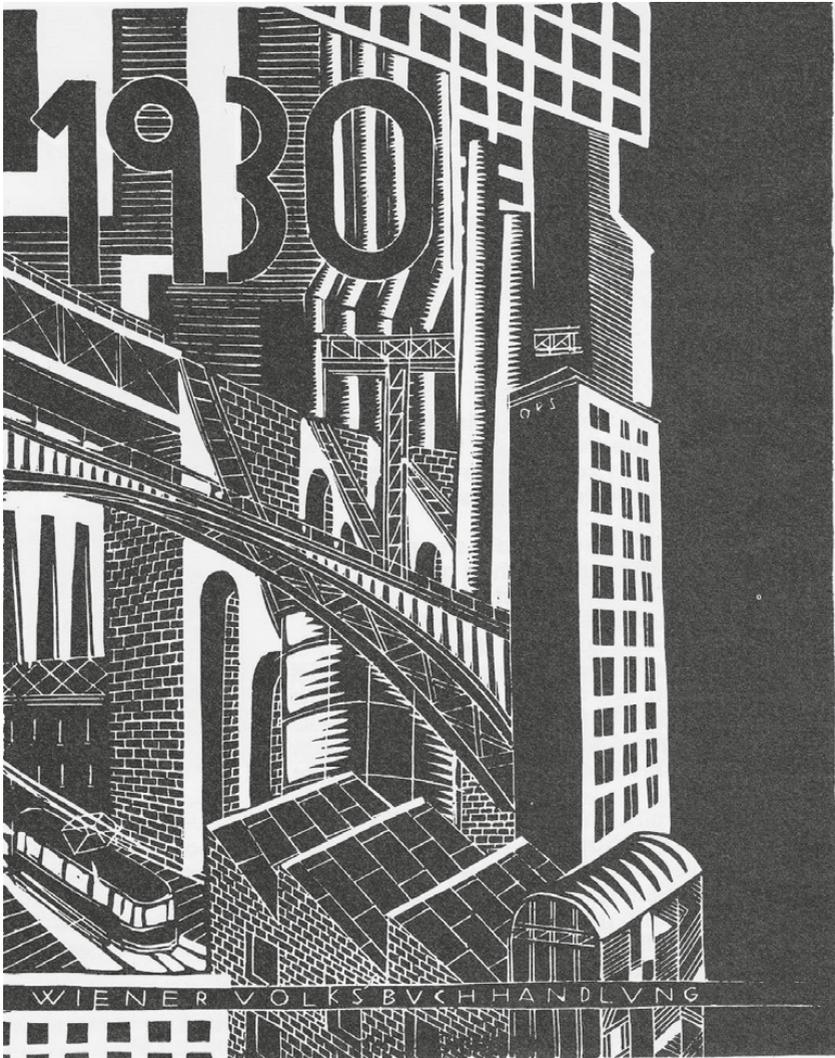


Abb. 4: Arbeiterkalender 1930.

über das Unausweichliche und Oppressive der technischen und gesellschaftlichen Entwicklung, wie im Holzschnitt *Eisenbahnunglück*. Das Größenverhältnis macht die Mächtigkeit der Lokomotive im Unglück und damit die Fallhöhe des Unfalls – die Zahl der potentiellen Opfer – sichtbar.



Abb. 5: Eisenbahnunglück, Holzschnitt, 1927, 33,5 x 28 cm.

Im 1928 entstandenen Holzschnitt *Straßenbau* wird der Weg beziehungsweise die Straße als metaphorisch aufgeladenes Element im Wortsinn bearbeitet. Die drei Männer stoßen ihre Dampfmeißeln in den Boden, im Gleichmaß, wie es aus traditionellen Bildern von Erntearbeitern vertraut ist. Angetrieben werden sie von der mächtigen Dampfwalze in ihrem Rücken. Das kleine Kopfstück des Fahrers zeigt: Er bedient die Maschine, beherrscht sie also im technischen, nicht aber im gesellschaftspolitischen Sinn. Die drei Männer im Vordergrund arbeiten mit gekrümmten Rücken wie unter Akkord, der mittlere – er scheint eine Spur voraus zu sein – und der rechte Arbeiter schielen jeweils zum Nachbarn hin, nur der linke Mann fixiert den Boden vor sich konzentriert und mechanisch, als müsse er mit seinen Kräften streng haushalten, um den Arbeitstag durchzustehen.



Abb. 6: Straßenbau. Holzschnitt, 1928, 11,5 x 18 cm.

1929 entstand eine Serie von Holzschnitten zur Massenarbeitslosigkeit der Zwischenkriegszeit. Es sind mehr als Elendsdarstellungen, sie erzählen konkrete Geschichten und belassen den Menschen ihre Würde – oft mit einem trotzigem Aufbegehren vermischt, gern angezeigt durch ein demonstrativ wirkendes Hände-in-die-Hosentaschen-Stecken. *Allein* heißt einer dieser Holzschnitte. Den Bildraum dominiert ein mächtiges Gebäude, mit seinen kleinen Fenstern wirkt es wie ein Gefängnis, ist aber wohl nur eine Zins-Kaserne. Die Laterne davor ist schummrig, keine Spur von den ‚Lichtern der Großstadt‘, die die zeitgenössische Literatur besingt. In der Vorstadt sind diese Lichter noch lange nicht angekommen. Die Feuerwand des Hauses bildet mit der Kante des nächsten eine klassische Straßenschlucht, darin eingefügt, gegen den rechten Bildrand hin, steht die Halbfigur eines verhärmten Mannes, die Hände in den Hosentaschen, einen Schal um den Hals geschlungen. Es scheint bitterkalt zu sein, was die gesamte Komposition vermittelt; trotzdem haben die Sorgen den Mann auf die nächtliche Straße getrieben und hier steht er wie ein Bild der Perspektivlosigkeit. Im selben Jahr und im gleichen Format entsteht der Holzschnitt *Arbeitslose*.

Vor langer, langer Zeit, so etwa vor drei, vier Jahren, sprach man noch vom Arbeitsnachweis, später nannte man es Nachweis, das Wort Arbeit fiel fort, aber auch so war es nicht

treffend, es wurde schon kaum etwas nachgewiesen. Man nannte es Arbeitsamt. Arbeit kam nur noch amtlich darin vor. Heute spricht man nur noch von Stempelstellen.⁴⁹

Das schrieb Maria Leitner 1929 in ihrer Reportagenserie *Frauen im Sturm der Zeit*, als mit der Weltwirtschaftskrise die Massenarbeitslosigkeit in Österreich einen neuen Höhepunkt erreichte. Ein Jahr später fragte Siegfried Kracauer in seinem Feuilleton „Über Arbeitsnachweise“ nach der Ausgestaltung der Lokaltäten zur Verwaltung der Arbeitslosigkeit, denn jeder

typische Raum wird durch typische gesellschaftliche Verhältnisse zustande gebracht, die sich ohne die störende Dazwischenkunft des Bewußtseins in ihm ausdrücken. Alles vom Bewußtsein Verleugnete, alles, was sonst geflissentlich übersehen wird, ist an seinem Aufbau beteiligt. Die Raumbilder sind die Träume der Gesellschaft. Wo immer die Hieroglyphe irgendeines Raumbildes entziffert ist, dort bietet sich der Grund der sozialen Wirklichkeit dar.⁵⁰

Schatz' *Arbeitslose* wirken wie eine bildkünstlerische Entzifferung des Raumbildes „Stempelstelle“. Auf einer Holzbank sitzen und dösen die wartenden Arbeitslosen im Zeichen des Verbotsschildes, ohne jede Hoffnung und ohne jede Perspektive.

Auch Schatz' *Schneeschaufler* gehören in die Serie zum Thema Massenarbeitslosigkeit. Schneeschaufeln als ersehnte Verdienstmöglichkeit war ein Standardmotiv der Arbeitslosenliteratur der Zeit, wie die Arbeit als Sandwich-Mann – also im Dienst jener Reklamewelt, die in der Großstadtliteratur als Teil des neuen Stadtbilds eine zentrale Rolle einnimmt – oder das Warten vor Baustellen, bis einer der unterernährten Arbeiter aus Schwäche ausfallen könnte. Schatz' Blatt *Schneeschaufler* zeigt die konzentrierte Arbeit, die schlechte Kleidung (die Lappen an den Füßen der rechten Frauen-Figur), ohne sie auszustellen, aber auch die Verbitterung in der linken Vordergrundfigur mit der Hacke, und vor allem die radikale Isolierung der Menschen im Zeichen der Verelendung, wo jeder für sich versuchen muss, so lange durchzuhalten, bis die Schicht vorbei ist und die paar damit verdienten Groschen abgeholt werden können.

49 Maria Leitner: *Frauen im Sturm der Zeit*. In: dies.: *Elisabeth, ein Hitlermädchen. Erzählende Prosa, Reportagen und Berichte*. Berlin–Weimar: Aufbau 1985, S. 158–194, zit. S. 161f.

50 Siegfried Kracauer: *Ueber Arbeitsnachweise*. In: *Frankfurter Zeitung und Handelsblatt, Erstes Morgenblatt* (17.6.1930), S. 1f., zit. S. 1.

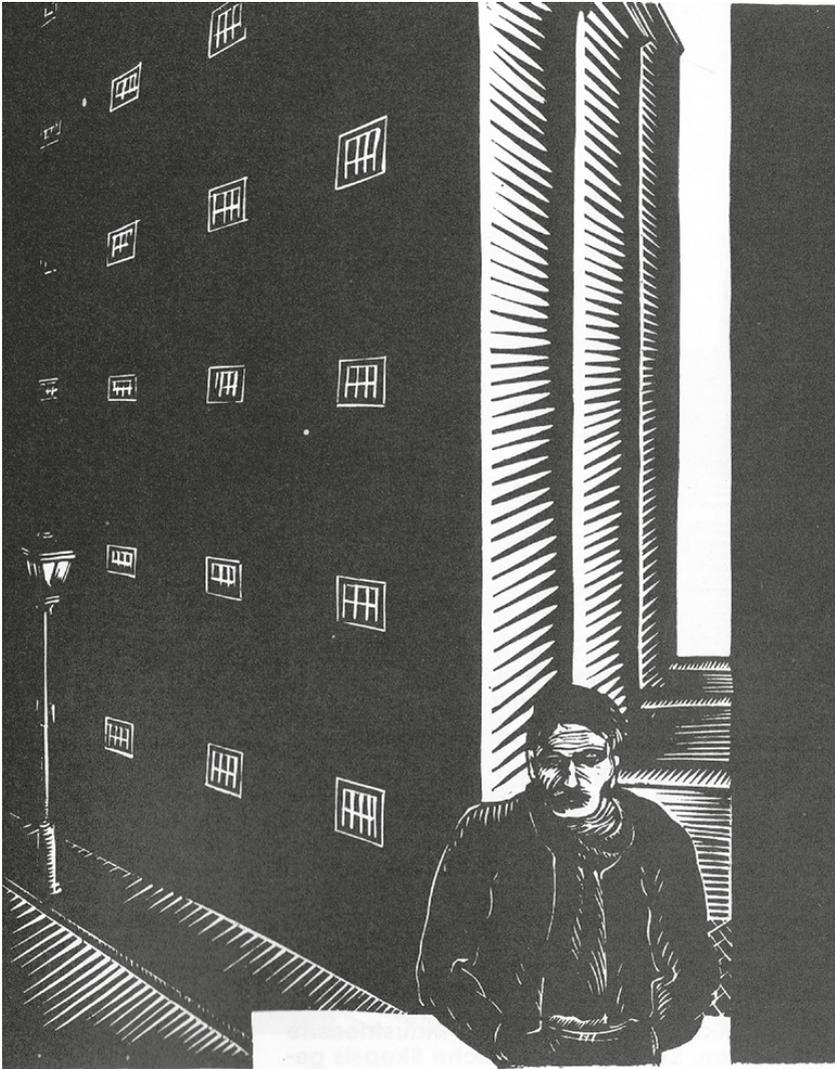


Abb. 7: Allein, Holzschnitt, 1929, 22 x 27 cm.

In keinem von Schatz' Holzschnitten – auch nicht in unmittelbaren Auftragswerken für die Sozialdemokratie wie das Cover für den *Arbeiterkalender 1930* – findet man die typischen, symbolhaft aufgeladenen und wie Theaterrequisiten

positionierten Objekte (Hammer, Schaufel, Schwert) der Proletkult-Bewegung. Selbst das Plakat *Zur Eröffnung der Arbeiterhochschule Wien* (1925), ein Holzschnitt in der Größe 40 x 33 cm, hat nichts Heroisierendes. Die Ganzkörperfigur hält sich seitlich mit beiden Händen an Pfosten fest, wie am Türrahmen vor dem Eintritt verharrend, die Fußstellung zeigt mit der verhaltenen Dynamik des Schritts ein leichtes Zögern. Es ist immer Menschenmaß, nie Parteimaß, das gehalten wird, auch dort, wo Schatz ins Kolossale vergrößert – sei es die Figur oder die Maschine. Schatz „idealisiert seine Figuren nicht, sondern er aktiviert und akzentuiert sie, indem er das Kernig-Kantige und Intensive an ihnen unterstreicht“.⁵¹



Abb. 8: Arbeitslose, Holzschnitt, 1929, 22 x 27,5 cm.

51 Jörg Lampe: Die Fresken in der Großdruckerei Waldheim-Eberle. In: Graphische Revue Österreichs, H. 11–12/1953, beigelegtes Leporello, unpag.



Abb. 9: Schneeschaufler, Holzschnitt, 1929, 22 x 27,5 cm.

7 Großstadt

Eine frühe Arbeit zum Thema ist der Holzschnitt *Dächer* aus dem Jahr 1922. Man kann hier eine Stadt „voll nächtlicher Romantik“⁵² sehen. Doch die Ansicht hat auch etwas unruhig Flammendes, mit den vielen in den Blick gerückten Schornsteinen, deren Abdeckungen mitunter an Laternen erinnern. Die ange-deuteten Lichtscheine können von der Straßenbeleuchtung kommen oder ein ausbrechendes Feuer ankündigen.

In die Stadt hinein zoomt der Holzschnitt *Auto vor dem Hotel* aus dem Jahr 1928. Es ist ein bedrohliches nächtliches Ambiente zu sehen. Nicht der Hotel-gast kommt in den Blick, sondern der Träger, der sich mit den Gepäckstücken abmüht und hinter dem mächtig ins Bild gerückten Auto fast verschwindet. Der Lichtschein liegt auf dem Auto und der Straße, der Hoteleingang erhält von

52 Daim, Otto Rudolf Schatz, Kriegsbrieftage, zu Tafel 6.

innen Licht, die Eingangssituation außen ist nur schwach erhellt, werbetechnologisch also nicht auf der Höhe der Zeit. Hier scheint nicht die große Welt abzu-steigen, eher Publikum, das über seine Geschäfte nicht gerne befragt wird.



Abb. 10: Auto vor dem Hotel, Holzschnitt, 1928, 12 x 8 cm.



Abb. 11: Am Auto, Holzschnitt, 1930, 11 x 10 cm.

1930 entstand eine Serie von Blättern in der Größe von 11 x 10 cm, die Phänomene der Beleuchtung und Geschwindigkeit mit den Mitteln des Holzschnitts einfangen. Stehen die im hoch hinaufgezogenen Hintergrund flirrenden Lichteffekte im Blatt *Nächtliche Straße* noch in Konkurrenz zum Sternenhimmel, konzentriert sich der Blick im Bild *Am Auto* auf die Mikrostruktur des Geschehens. Zwei hell abstrahlende Straßenlaternen – es sind eindeutig keine Gaslichter mehr – erleuchten die Szene, die rechte davon ist angeschnitten, der Himmel hat sich auf einen undefinierten weißen Punkt zwischen den künstlichen Lichtquellen

reduziert. Die Draufsicht auf das Auto mit Chauffeur ist hell ausgeleuchtet, die drei Herren mit Hut und Trenchcoat könnten Gäste des Hotels im Bild *Auto vor dem Hotel* sein; Dunkles liegt nicht nur über ihrer Kleidung, es könnte auch über ihrem nächtlichen Tun liegen. Um Dynamik und Geschwindigkeit geht es im Holzschnitt *Die Fahrt*, das die vorbeirasenden Straßenzüge – es scheint eine Ausfahrtstraße mit Fabrikhallen zu sein – mit Licht-Schatten-Effekten ins Bild rückt.

1936/37 konnte Schatz durch seine zweite Ehe mit der Tochter eines jüdischen Textilindustriellen aus Brünn eine Amerikareise unternehmen. Im April 1937 zeigt Kallir-Nirenstein in seiner Neuen Galerie vor allem Holzschnitte von Schatz und im Herbst 1937 werden bei einer Ausstellung des Hagenbunds Ölbilder und Aquarelle mit seinen New York-Motiven gezeigt, die die spektakuläre Skyline mit spektakulären Mitteln einfangen.

8 Nach 1938

Nach dem Einmarsch der Nationalsozialisten verlässt Schatz Österreich und lebt in Brünn und Prag; seine Position ist prekär: Die ‚Mischehe‘ bewahrt seine Frau vor der Deportation und ihn als ‚wehrunwürdig‘ vor der Front. Mit Arbeits- und Ausstellungsverbot belegt, hält er sich als Maler von materialsparenden Miniaturen über Wasser, fährt immer wieder nach Wien, München oder Salzburg auf der Suche nach alten Bekannten, und wird zunehmend depressiv. In Brünn soll er an einer leer stehenden Fabrik ein Kreuzigungsfresko geschaffen und der Christusfigur die Züge eines einst beliebten und längst deportierten jüdischen Kaufmanns verliehen haben.⁵³ Als die örtlichen Behörden aufmerksam werden, ist Schatz nicht mehr greifbar: Er wurde am 16. November 1944 von der Gestapo verhaftet und in verschiedene Arbeitslager verschleppt, zuletzt ins Lager Bistritz bei Benešov/Beneschau.

Das Wien der Nachkriegsjahre dokumentiert Schatz in einer Serie von Holzschnitten, Ölbildern und Aquarellen – „die Reportage des bildenden Künstlers“;⁵⁴ Schatz ist nicht nur ein „Vedutenmaler“ der Industriekultur, sondern auch des zerstörten Wien und seiner desorientierten Bewohner. Gleichzeitig entsteht eine Fülle von Erotika, die er gewinnbringend an amerikanische Soldaten verkauft. Gefördert und unterstützt wird Schatz von Viktor Matejka, die

53 Vgl. dazu: Fritz Karpfen: „... gesandt zu verkünden ...“. O.R. Schatz, Österreichs Maler der Gegenwart, Kämpfer um der Gerechtigkeit Willen. In: Die Zeit. Halbmonatsschrift für Kunst, Kultur und Politik, H. 10/1949, S. 11–13.

54 Schatz, Ein Künstler erzählt von sich selbst, S. 352.

beiden unorthodoxen Herren scheinen sich vom ersten Moment an sympathisch gewesen zu sein. Am 20. April 1946 überbringt Schatz – Matejka beschreibt die Szene in seinen Erinnerungen reichlich grotesk – seine Mappe *Zlata Praha* (dt. *Goldenes Prag*) mit zehn 1944 in Prag entstandenen Aquarellen und der Widmung: „Herrn Stadtrat Dr. Viktor Matejka, dem unentwegten Bekämpfer der Schlafkrankheit in und außer dem Rathaus herzlichst gewidmet.“⁵⁵ Matejka improvisierte damit umgehend eine Ausstellung im Rathaus, bei der die Widmung programmgemäß für einige Aufregung in der Beamtenschaft sorgte. 1947 schrieb Matejka das Vorwort zu Schatz' Mappe mit 18 Holzschnitten nach Peter Roseggers Roman *Jakob der Letzte*, und Matejka vermittelt Schatz immer wieder Arbeitsmöglichkeiten, bei Publikationen der Gemeinde Wien,⁵⁶ beim *Österreichischen Tagebuch* oder beim Globus Verlag. Hier erschien 1949 auch eine Buchausgabe seiner 1941 entstandenen Mappe *Das war der Prater*⁵⁷ mit 48 Aquarellen.

Im Rahmen der Initiative „Kunst am Bau“ schuf Schatz bereits in der Ersten Republik Fresken in der Bücherei der Wohnanlage Sandleitenhof im 16. Bezirk und in der später ausgebombten Arbeiterhochschule in Döbling. In den 1950er Jahren entstehen Mosaik und Wandbilder an sechs Wiener Gemeindebauten und einer Volksschule im 22. Bezirk. „Meinen Gemeindeauftrag hab ich beendet, und alles ist zufrieden. Architekt und Rathaus, also was will man mehr [...] [E]s fehlt das Zusammenarbeiten. Die richtige Gemeinschaft mit dem auf ‚lange Sicht‘ planen“,⁵⁸ schrieb er am 2. September 1950 an Josef Luitpold Stern. Das dürfte sich auf die beiden Sgraffitowandbilder *Die vier Elemente* am Gemeindebau in Wien Meidling, Hohenbergstraße 24–32, beziehen. Die Kachelmosaik für den Wiener Westbahnhof hingegen wurden nicht realisiert, obwohl Schatz für sein Projekt prämiert wurde. Ein 40 Quadratmeter großes Fresko über den

-
- 55 Viktor Matejka: Das Buch Nr. 3. Hg. v. Peter Huemer, Vorw. v. Johannes Mario Simmel. Wien: Löcker 1993, S. 132.
- 56 Z.B. Hans Riemer (Hg.): Wohlfahrtsstaat Wien. 30 Jahre Bundesland Wien. Wien: Österreichische Zeitschriften-Verlagsgesellschaft 1950; Karl Ziak: Neun Kinder aus Österreich. Ein Heimatbuch für die Jugend. Wien: Verlag des Österreichischen Gewerkschaftsbundes 1950; Lebendige Stadt. Literarischer Almanach 1959. Hg. v. Amt für Kultur und Volksbildung der Stadt Wien. Wien: Jugend und Volk 1957 und 1959; Österreich-Panorama. Unsere Heimat in Wort und Bild, in Karten und Zahlen. Ill. v. Otto Rudolf Schatz u. Wilfried Zeller-Zellenberg. Wien: Europa Verlag/Forum Verlag 1962. Der Einband zu diesem Buch war Schatz' letzte Arbeit.
- 57 O.R. Schatz: Das war der Prater. Mit einer historischen Skizze von Adelbert Muhr. Wien: Globus Verlag 1949.
- 58 Brief von Otto Rudolf Schatz an Josef Luitpold Stern (2.9.1950). Wien-Bibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, HIN 197.984.

Wiederaufbau des Druckerei- und Zeitungswesens aus dem Jahr 1950 befand sich bis zum Abriss des Gebäudes im Kurier-Haus in der Seidengasse im siebten Bezirk. Das Fresko wurde abgenommen und befindet sich jetzt im Bestand der Stadt Wien.

Eine für Schatz' Weltsicht typische Hommage an soziale Wohnbaupolitik und die Menschen, die sich dafür engagieren, entstand 1955/57. Das keramische Mosaikwandbild *100.000 neue Wiener Gemeindewohnungen* an der Außenfassade des Franz Novy-Hofs (16, Pfenninggeldgasse 4A, Stiege 3) zeigt 97 Architekten und drei Architektinnen mit den Modellen der von ihnen entworfenen Gemeindebauten.

Vera Faber

Neues Bauen in einem Neuen Wien? Österreich und der sowjetische Konstruktivismus

Abstract: The following contribution explores relations between Austrian and Russian contemporary concepts in architecture and living space planning. Regardless of more intensive exchanges with German colleagues, Richard Neutra was one of the few architects perceived also in Soviet Union, but rather as an “American” for he lived in the United States since 1923. Margarethe Schütte-Lihotsky and her minimalistic-functional ideas will also be compared to Russian concepts.

1 Einleitung

In den 1920er Jahren zählte die Internationalisierung der Kunst zu den wichtigsten Grundsätzen der Avantgarde. Die bereits vom Futurismus proklamierte Überschreitung von Gattungsgrenzen (Intermedialität) wurde im Konstruktivismus durch die Internationalität, die Transgression von sprachlichen, kulturellen und politischen Grenzen, ergänzt. Der Konstruktivismus war somit die erste Strömung der Avantgarde, die dezidiert versuchte, Künstler aus Ost und West in einen produktiven wechselseitigen Diskurs und Austausch zu bringen. Das westeuropäische¹ Ausland wurde in der Sowjetunion vor allem in der Zwischenkriegszeit intensiv rezipiert. Auch in der Architektur sorgte die Vernetzung der konstruktivistischen Gruppierungen dafür, dass es zu einem lebhaften Austausch zwischen Ost und West kam, sodass der russische Konstruktivismus einen bedeutenden Einfluss auf westeuropäische Strömungen hatte, die umgekehrt wiederum auch in Russland rezipiert wurden. Neben der international relativ bekannten russischen Zeitschrift *Sovremennaja Architektura* (dt. *Architektur der Gegenwart*), die zwischen 1926 und 1930 in Moskau erschien, nahmen sowjetukrainische Avantgarde-Zeitschriften im Kontext der Rezeption westeuropäischer Avantgarden ebenfalls eine wichtige Rolle ein. Im Gegensatz zu anderen europäischen Metropolen wurde Wien in sowjetischen Medien jedoch nur marginal wahrgenommen. Aus Sicht vieler sowjetischer Künstler konnte sich Wien kaum als Teil des internationalen Netzwerks positionieren,

1 Die (rhetorische) Trennung Europas in „Ost-“ und „Westeuropa“ war in der Zwischenkriegszeit in Kunst und Literatur stark präsent.

und die österreichische Avantgarde blieb in Bezug auf ihre Wahrnehmung in der Sowjetunion nur eine Erscheinung am Rand.² In Wien erfolgte die Präsentation von Werken russischer Konstruktivisten, Futuristen und Suprematisten primär durch die ungarische Exil-Zeitschrift *MA*, die von Lajos Kassák herausgegeben wurde. Das 1922 von Kassák gemeinsam mit László Moholy-Nagy publizierte *Buch Neuer Künstler* stellte eine weitere Möglichkeit dar, die Entwicklungen der neuesten sowjetischen Kunst auch in Wien zu verfolgen.

Obwohl die Avantgarde in Wien mit Künstlern wie Oskar Kokoschka bereits früh einen wichtigen Ausgangspunkt genommen hatte, wird sie bis dato kaum wahrgenommen, wohingegen Italien (Futurismus), Frankreich (Kubismus, Dadaismus, Surrealismus etc.) oder die Weimarer Republik (Bauhaus, Dadaismus etc.) als Zentren der Avantgarde gelten. Im Kontext der bildenden Kunst lässt sich der Wiener Kinetismus als eine der wenigen explizit avantgardistisch ausgerichteten österreichischen Strömungen identifizieren, die eine Anbindung an das internationale Netzwerk der Avantgarden suchte und der dies auch im Ansatz gelang. Seit den ausklingenden 1920er Jahren kam es sowohl in der bildenden Kunst als auch in der Literatur zu einer weitgehenden Abkehr von ursprünglich avantgardistischen Prinzipien; die experimentell-offene Ausrichtung der frühen Phase wurde im Konstruktivismus in hohem Maße zugunsten einer funktional-sachlichen Zweckorientiertheit aufgegeben.

2 Österreich und das „Neue Bauen“

Die Architektur, deren Relevanz in mehreren Proklamationen des Konstruktivismus fest verankert war, entwickelte sich in den 1920er Jahren zu einer der wichtigsten Kunstformen innerhalb der meisten konstruktivistischen Vereinigungen. Der niederländische Konstruktivist und Mitbegründer der Vereinigung *De Stijl* Piet Mondrian beklagte gar eine generelle Überbewertung der Architektur, der gegenüber andere Kunstformen wie die Malerei einen minderwertigen

2 Und dies, obwohl es mehrere Großereignisse gab, die sehr wohl für eine zumindest teilweise Integration Wiens in das Netzwerk der Avantgarden sorgten. Hier sei der „Internationale Wohnungs- und Städtebaukongress“ (1926) ebenso erwähnt wie der „Jahreskongress des deutschen Werkbundes“ (1930) oder die *Internationale Theaterausstellung neuer Theatertechnik* (1924); zur Bedeutung der Theaterausstellung für die Ausstrahlung der österreichischen Avantgarde vgl. Arturo Larcati: Zur Rezeption des italienischen Futurismus in Wien während der 1920er und 1930er Jahre. In: Primus-Heinz Kucher (Hg.): *Verdrängte Moderne – vergessene Avantgarde. Diskurskonstellationen zwischen Literatur, Theater, Kunst und Musik in Österreich 1918–1938*. Göttingen: V&R Unipress 2016, S. 95–115, bs. S. 100–106.

Status einnehmen würden.³ In der Sowjetunion zählte die Architektur zudem zu jenen Bereichen der Avantgarde, in denen die Arbeit trotz zunehmender Repressionen noch relativ ungehindert fortgesetzt werden konnte.⁴ Anders als andere Kunstformen bot die Architektur Möglichkeiten, die Ideen der Revolution auch tatsächlich – zum Nutzen der Gesellschaft – in die Lebenspraxis überzuführen und nicht ausschließlich auf theoretischer Ebene zu reflektieren.⁵

Die Innovationen des „Neuen Bauens“ zeigten in Österreich erst relativ spät einen – zudem deutlich abgeschwächten – Niederschlag, der vor allem mit der Werkbundsiedlung auch in der zu Beginn der 1930er Jahre entstandenen städtebaulichen Praxis Spuren hinterließ. Der Österreichische Werkbund⁶ war zwar am engsten mit den neuen und revolutionären Ideen verbunden, differierte allerdings im Hinblick auf die Konzeption sowie die architektonische Praxis von den konstruktivistischen Strömungen. Mit Bauhaus, L'Esprit Nouveau, Russischem Konstruktivismus und De Stijl entwickelten sich Berlin (resp. Weimar und Dessau), Paris, Moskau und Amsterdam zu wichtigen Zentren der konstruktivistischen Architektur. In ehemaligen Gebieten des Habsburgerreiches stießen die

-
- 3 Vgl. Piet Mondrian: Muß Malerei der Architektur gegenüber als minderwertig gelten? In: Wolfgang Asholt/Walter Fähnders (Hgg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*. Stuttgart–Weimar: Metzler 2005, S. 308.
 - 4 Ab Mitte der 1920er Jahre war die Avantgarde sowohl in Ost als auch in West mit zunehmenden Einschränkungen konfrontiert: Das Bauhaus sah sich 1925 aufgrund politischer Schikanen zu einer Übersiedlung von Weimar nach Dessau gezwungen und musste 1932, zu dieser Zeit bereits in Berlin, endgültig schließen. Viele deutsche Architekten, darunter auch Ernst May und Bruno Taut, emigrierten in den 1930er Jahren (meist vorübergehend) in die Sowjetunion; zur Geschichte des Bauhauses vgl. den Eintrag im Bauhaus-Archiv u.d.T. „1919–1933“. Online unter: http://www.bauhaus.de/de/das_bauhaus/48_1919_1933/ (letzter Zugriff: 5. Juli 2016). In der Sowjetunion war das Ende der Avantgarde wesentlich mit der Machtübernahme Stalins verbunden, 1932 folgte schließlich mit einem Erlass des Zentral-Komitees nicht nur die Auflösung aller Künstlervereinigungen, sondern auch das Ende der Avantgarde (vgl. Boris Groys: *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur der Sowjetunion. Aus dem Russischen von Gabriele Leupold*. München: Carl Hanser 1996, S. 39).
 - 5 Die vielfach geäußerte Kritik an den Avantgarden zielt, auch bei Bürger, auf die mangelnde Überführung der Kunst in die Lebenspraxis ab, die als primäre Ursache für das Scheitern des Projekts Avantgarde gesehen wird (vgl. Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 78).
 - 6 Der Österreichische Werkbund formierte sich 1912 als Künstler- und Architektenvereinigung, die den Fokus auf die Synthese von bildender Kunst, Architektur und Handwerk legte. Zum Österreichischen Werkbund vgl. z.B. Marlene Ott-Wodni: *Josef Frank 1885–1967: Raumgestaltung und Möbeldesign*. Wien u.a.: Böhlau 2015, S. 94ff.

neuen künstlerischen Konzepte ebenfalls auf eine produktive und, wie das Beispiel der Tschechoslowakei zeigt, international bedeutsame Resonanz.

Die österreichische Architektur nahm in der Zwischenkriegszeit in Bezug auf ihre Wahrnehmung eine weitaus marginalere Position ein als noch vor dem Zerfall der Habsburgermonarchie. Architekten und Projekte aus Wien waren in internationalen Publikationen zum „Neuen Bauen“ entweder nur gering oder gar nicht vertreten. Das von Walter Gropius herausgegebene erste Buch aus der Reihe der Bauhaus-Bücher, das mit dem Titel *Internationale Architektur* 1925 erschienen ist,⁷ gilt als erstes wichtiges Standardwerk zum „Neuen Bauen“ in Europa. Während der tschechoslowakische Konstruktivismus darin mehrfach als wichtige europäische Strömung aufscheint,⁸ werden von österreichischer Seite lediglich Adolf Loos und Richard Neutra präsentiert. Das Modell eines Wohnhauses⁹ beziehungsweise eines Geschäftsgebäudes¹⁰ stellen im Bauhaus-Buch die einzigen nennenswerten Beispiele für das „Neue Bauen“ in Wien dar.¹¹ In anderen Publikationen werden die Entwicklungen in Österreich vonseiten deutscher Kritiker zudem oft als provinziell resp. wenig innovativ abgeurteilt.¹²

-
- 7 1927 folgte eine zweite, durch neue Abbildungen ergänzte Ausgabe, auf die im Folgenden Bezug genommen wird: Walter Gropius (Hg.): *Internationale Architektur*. Zweite veränderte Auflage. München: Albert Langen 1927 (= Bauhausbücher, Bd. 1).
- 8 Mit Jaromír Krejcar, Jaroslav Fragner und Vít Obrtel scheinen z.B. mehrere Mitglieder der Gruppe Devětsil auf. Der tschechoslowakische Konstruktivismus war generell sehr gut international vernetzt, sodass die russische „Vereinigung zeitgenössischer Architekten“ (OSA) eine ihrer Ausstellungen auch in Prag – neben Brüssel und New York – organisierte (vgl. K. Paul Zygas: *OSA's 1927 Exhibition of Contemporary Architecture: Russia and the West Meet in Moscow*. In: Gail Harrison Roman/Virginia Hagelstein Marquardt (Hgg.): *The Avant-Garde Frontier. Russia Meets the West, 1910–1930*. Gainesville: University of Florida Press 1992, S. 102–142, hier S. 104).
- 9 Vgl. Adolf Loos: *Modell zu einem Wohnhaus*. 1924 (Abbildung). In: Gropius, *Internationale Architektur*, S. 64.
- 10 Vgl. Richard Neutra: *Geschäftshaus*. 1925 (Abbildung). In: ebd., S. 51. Neutra lebte zu dieser Zeit bereits in den USA.
- 11 Anlässlich des 60. Geburtstags von Loos beklagt auch *Das Neue Frankfurt* dessen mangelnde internationale Präsenz: „Warum hat Loos 1927 auf der Weißenhof-Siedlung in Stuttgart gefehlt? Warum 1929 in Breslau und 1930 in Karlsruhe? Warum fehlt sein Name in der großen Prager Werkbundsiedlung 1931 [...]?“ (Josef Gantner: *Adolf Loos*. In: *Das Neue Frankfurt*, Nr. 1/1931, S. 2–8, zit. S. 7.)
- 12 Dies stellt eine spannende Analogie zur Sowjetukraine dar, deren Architektur vonseiten der russischen Konstruktivisten aufgrund ihrer Traditionsverbundenheit ebenfalls als rückständig und provinziell gering geschätzt wurde.

Die geringe, oft auch negative Berichterstattung zu österreichischer Baukunst in Deutschland ist nicht zuletzt deshalb überraschend, da es innerhalb verschiedener Gruppierungen, etwa im Werkbund oder in der Architektenvereinigung Das Neue Frankfurt, zu zahlreichen Kooperationen kam.¹³ Das Neue Frankfurt unter der Leitung von Ernst May zum Beispiel hatte sowohl zu russischen als auch österreichischen Architekten sehr gute Verbindungen, so etwa zu Margarethe Schütte-Lihotzky,¹⁴ die ein aktives Mitglied von Das Neue Frankfurt war. Daneben kooperierte auch Adolf Loos mehrfach mit der Vereinigung.¹⁵ Am Bauhaus, das im deutschsprachigen Raum wohl die intensivsten Kontakte mit den sowjetischen Konstruktivisten pflegte, war die Präsenz österreichischer Studierender und Lehrender dagegen gering,¹⁶ sodass diese europäisch-sowjetischen Verbindungen nicht zur Vernetzung der österreichischen Architektur ins Ausland dienen konnten. Umgekehrt blieb die Beteiligung erstrangiger internationaler Architekten, die anderswo – so auch bei tschechoslowakischen Projekten – häufig erfolgte,¹⁷ in Österreich fast zur Gänze aus. Zwar sollte die Wiener Werkbundsiedlung, die zu Beginn der 1930er Jahre unter der Leitung von Josef Frank entstand, mit ihren Musterhäusern ebenfalls ein breit gefächertes und internationales Repertoire repräsentieren, internationale Größen blieben dem Projekt allerdings fern. Während die Stuttgarter Weißenhofsiedlung, die als Vorbild für die Wiener Werkbundsiedlung diente,

-
- 13 Die in Berlin herausgegebene Zeitschrift *Die Baugilde* firmierte längere Zeit als gemeinsame „Zeitschrift des Bundes Deutscher Architekten B.D.A. und der Zentralvereinigung der Architekten Österreichs“.
 - 14 Schütte-Lihotzky war neben Ernst May das prominenteste und wichtigste Mitglied der Vereinigung (vgl. Charles S. Chiu: *Women in the Shadows*. Mileva Einstein-Marić, Margarete Jeanne Trakl, Lise Meitner, Milena Jesenská, and Margarete Schütte-Lihotzky. Introduction and Translation by Edit Borchart. New York u.a.: Peter Lang 2008 (= *Austrian Culture*, Vol. 40), S. 182).
 - 15 Die österreichischen Verbindungen zum „Neuen Frankfurt“ lassen sich an der regen Vortragstätigkeit österreichischer Konstrukteure und Architekten ebenso ablesen wie an den zahlreichen Kooperationen und gemeinsamen Ausstellungen, zu der etwa eine in mehreren deutschen Städten gezeigte Schau anlässlich des 60. Geburtstages von Adolf Loos zählt. Loos schien überdies des Öfteren als Beiträger der gleichnamigen Zeitschrift *Das Neue Frankfurt* auf (vgl. z.B. Red.: *Unsere Ausstellungen*. In: *Das Neue Frankfurt*, Nr. 6/1931, S. 113f.).
 - 16 Franz Singer und Friedl Dicker, die beide aus Wien stammten, blieben die einzigen österreichischen Studierenden der Architektur-Klasse am Bauhaus.
 - 17 Hier sei etwa die von Ludwig Mies van der Rohe entworfene Villa Tugendhat in Brno/Brünn genannt.

mit renommierten Namen wie J. L. P. Oud (De Stijl) und Le Corbusier (L'Esprit Nouveau) ein beachtliches internationales (und russisches) Interesse auf sich ziehen konnte,¹⁸ wurde das österreichische Pendant, das erst 1933 fertiggestellt wurde, international weitgehend ignoriert.

Josef Frank, der zu den wichtigsten österreichischen Architekten der Zwischenkriegszeit zählte, begründete den damals relativ marginalen Status der österreichischen Kunst selbstkritisch mit einer „nationalen Beschränktheit“, kombiniert mit der fehlenden Offenheit für Innovationen:

Was er [der Wiener, Anm.] seine Kunst nennt, ist ein Zusammenstellen beliebiger Motive, die er einem Vorlagenbuch, das seinesgleichen zusammengestellt hat, entnimmt. Denn was außerhalb seiner Grenze geschieht, will er nicht sehen oder nur mit Augen, die das aus-suchen, was er schon kennt, um mit Behagen festzustellen, daß bei ihm zu hause alles am schönsten ist.¹⁹

Überdies sei Österreich ein „kleines und armes Land, das stolz ist, wenn überhaupt irgend etwas zustande gebracht wird. Wir leben vom vergangenen Ruhm, den wir nicht müde werden, zu zitieren.“²⁰

Die zahlreichen Reisen westeuropäischer Architekten in die Sowjetunion fanden – sieht man von Schütte-Lihotzky ab, deren Reise in die Sowjetunion zu Beginn der 1930er Jahre ursprünglich als endgültige Emigration beabsichtigt war – ebenfalls fast ausschließlich ohne österreichische Beteiligung statt. Die geringe Mobilität österreichischer Architekten Richtung Osten²¹ scheint in Anbetracht der engen politischen (ideologischen) Nähe, die zur Emigration

18 In der *Sovremennaja Architektura* erschien mindestens ein umfangreicher Beitrag zur Weißenhof-Siedlung: Lege: Die Wohnung (žil'e). Vystavka v Štuttgarte [Die Wohnung (Wohnung). Ausstellung in Stuttgart]. In: *Sovremennaja Architektura*, Nr. 1/1927, S. 44.

19 Josef Frank: Architektur als Symbol. Elemente deutschen neuen Bauens. Wien: Anton Schroll 1931, S. 141. Eine ähnliche Sicht ausländischer Kritiker auf die österreichische Kunst der Zwischenkriegszeit wird mehrfach deutlich, so auch aus einem im *Querschnitt* publizierten (deutlich abwertenden) Kommentar zum österreichischen Beitrag bei der Ausstellung „Pressa“ in Köln (1928): „Oesterreich blickt ausgiebig in seine Vergangenheit zurück“ (L.S.E.: Streifzug durch die Pressa. In: *Der Querschnitt*, Nr. 8/1928, S. 571–574, zit. S. 572).

20 Josef Frank: Gespräch über den Werkbund. In: ders. (Hg.): Österreichischer Werkbund. Wien: Verlag des Österreichischen Werkbundes 1929, S. 3–16, zit. S. 4.

21 Wiewohl mehrere österreichische Architekten in die USA emigrierten: Richard Neutra, der 1923 übersiedelte und in den USA u.a. mit Frank Lloyd Wright zusammenarbeitete, stellt hierfür wohl das prominenteste Beispiel dar.

zahlreicher österreichischer Intellektueller in die Sowjetunion führte,²² doch überraschend. Astrid Gmeiner und Gottfried Pirhofer sehen die Gründe für die vergleichsweise verhaltene Teilhabe²³ österreichischer Akteure am internationalen avantgardistischen Diskurs „in der ‚bis zuletzt‘ erfolgreichen Politik der Monarchie, avantgardistische Tendenzen zu dämpfen und zu integrieren, vor allem aber sind sie in den Konsequenzen des verlorenen Kriegs für Österreich und Wien zu suchen“²⁴.

3 Rezeption österreichischer Architektur in der Sowjetunion

Trotz einer auf den ersten Blick relativ geringen internationalen Wahrnehmung nahm Wien bereits früh eine Vorreiterrolle innerhalb des „Neuen Bauens“ ein. Als andernorts die Utopie des leistbaren „Wohnens für Alle“ noch auf programmatischer Ebene verkündet wurde, erfuhr sie in Österreich bereits eine Umsetzung in die Realität. Im sozialdemokratischen Wien war man mit der Konstruktion von kommunalen Wohnbauten, die bereits unmittelbar nach Ende des Krieges einsetzte, vielen utopischen Konzepten der Avantgarde auf praktischer Ebene um einen Schritt voraus. Die Gemeindebauten der 1920er Jahre wiesen eine Vielzahl jener Elemente auf, die in der konstruktivistischen Architektur ebenfalls essentiell wurden. Sie antizipierten somit jene revolutionären Konzepte, die kurze Zeit später in der Sowjetunion von der Avantgarde (teilweise) realisiert wurden. Dass die erste Einbauküche, die sogenannte „Frankfurter Küche“, von der Wiener Architektin Margarete Schütte-Lihotzky entworfen worden ist, mag auch ihrem frühen Umfeld in Österreich geschuldet gewesen sein, wo sie bereits an Projekten zur kommunalen Wohn-Idee teilgehabt hat. Als besonders wichtig für ihre Zeit als Architektin in Wien erweisen sich die Planung von Arbeiterwohnungen und ihre Studien zum Wohnen für sozial Schwache, wobei sie

-
- 22 Hier sei auf Otto Neurath verwiesen, der 1931 in die Sowjetunion eingeladen wurde, um das sowjetische Institut für Bildstatistik („IZOSTAT“) zu gründen. Neurath stand in Moskau in engem Kontakt mit ausländischen Architekten und nahm dort, wie aus seiner Korrespondenz mit Bruno Taut hervorgeht, auch an Versammlungen des russischen Architektenverbandes teil (vgl. Bruno Taut an Franz Hoffmann (27.11.1932). In: Barbara Kreis (Hg.): Bruno Taut. Moskauer Briefe 1932–1933. Schönheit, Sachlichkeit und Sozialismus. Berlin: Gebr. Mann 2006, S. 300–308, hier S. 301).
 - 23 Womit ausdrücklich nicht gemeint ist, dass keine künstlerischen Aktivitäten existierten.
 - 24 Astrid Gmeiner/Gottfried Pirhofer (Hgg.): Der Österreichische Werkbund. Alternative zur klassischen Moderne in Architektur, Raum- und Produktgestaltung. Salzburg–Wien: Residenz-Verlag 1985, S. 51.

sich zu dieser Zeit bereits mit den Möglichkeiten zur Schaffung von Klein- und Kleinstwohnungen befasst hat.²⁵ Damit sah sie gewissermaßen das Konzept der „Wohnung für das Existenzminimum“ vorher, mit dem sich 1929 Architekten aus aller Welt im Rahmen der *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* (CIAM, 1928–1959) in Frankfurt befassen sollten.²⁶

Einige der ersten städtischen Bauprojekte Wiens, etwa der Matteottihof²⁷ und der Metzleinstalerhof,²⁸ beherbergten auch soziale Einrichtungen wie einen Hort, ein Jugendamt und eine Badeanstalt, was für diese Zeit revolutionär war. Der Breslauer Architekt Alfred Grotte lobte in einem in der Zeitschrift *Wasmuths Monatshefte* publizierten Beitrag zwar die optimale Raumausnutzung der Gemeindewohnungen, die einen amerikanischen Einfluss erkennen lasse, ahnte jedoch zugleich kritische Stimmen voraus:

Es ist unverkennbar, daß in der ausgezeichneten, bis ins kleinste ausgetüftelten Raumausnutzung, besonders aber auch in der Verwendung eingebauter Typenmöbel amerikanische Vorbilder benutzt wurden. Aber angepaßt den typisch wienerschen Grundrißgestaltungen und Lebensgewohnheiten, die man im Reiche nicht überall verstehen und darum nicht restlos billigen wird.²⁹

Da die Umsetzung der Wiener Sozialbauprojekte verhältnismäßig unspektakulär verlief und zudem weitgehend ohne jenen polemischen künstlerisch-programmatischen Diskurs, der in den Avantgarden geführt wurde, auskam, erhielten die Wiener Gemeindebauten trotz ihres progressiven Anspruchs insgesamt nur relativ wenig internationale Resonanz.³⁰ Ein 1926 in der konstruktivistischen

25 Vgl. Christine Zwingl: Grete Lihotzky, Architektin in Wien, 1920–1926. In: Doris Ingrisch, Ilse Korotin, Charlotte Zwiauer (Hgg.): *Die Revolutionierung des Alltags. Zur intellektuellen Kultur von Frauen im Wien der Zwischenkriegszeit*. Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang 2004, S. 243–252.

26 Zur Idee der Tagung vgl. z.B. Ernst May: *Die Wohnung für das Existenzminimum*. In: *Das Neue Frankfurt*, Nr. 11/1929, S. 209–217.

27 Für die Planung zeichneten Heinrich Schmid und Hermann Aichinger verantwortlich.

28 Der Metzleinstalerhof am Wiener Margaretengürtel entstand in mehreren Bauphasen ab 1919 und zählt zu den ersten von der Gemeinde Wien erbauten städtischen Wohnhausanlagen. Für die Planung zeichnete u.a. Hubert Gessner verantwortlich.

29 Alfred Grotte: *Wiener Kleinwohnungstypen von 27 bis 66 qm*. In: *Zentralblatt der Bauverwaltung*, Nr. 37/1926, S. 425–427, zit. S. 425.

30 Dass es jedoch sehr wohl zu einer, wenngleich marginalen, Rezeption kam, zeigt ein vierseitiger Beitrag, der 1926 in der französischen Kunstzeitschrift *Cahiers d'Art* erschien und sich zwar weniger mit Text, doch ausführlich mit Bildmaterial den „Maisons ouvrières a Vienne“, den Arbeiterwohnungen in Wien, widmete und

Zeitschrift *Sovremennaja Architektura* erschie­nener Beitrag zu den „Munizipalbauten in Wien“ ist einer der wenigen Belege für die Rezeption österreichischer Architektur in der frühen Sowjetunion.³¹ Der Verfasser V. Kališ berichtet darin von einem Vortrag des österreichischen Ingenieurs Hermann Neubacher, der in Moskau am 15. November 1926 auf Einladung der VOKS³² die neuesten Entwicklungen des sozialen Wohnbaus in Wien präsentiert hat. Das Problem der massiven Wohnungsnot stelle sich Neubacher zufolge sowohl in Wien als auch in den sowjetischen Metropolen in ähnlicher Form und solle mit ähnlichen Strategien bekämpft werden. Die Ursachen des nach wie vor evidenten Wohnungsmangels seien vor allem in den Folgen des Krieges und der daraus resultierenden katastrophalen Abwertung der österreichischen Krone zu verorten. Dass in den Jahren unmittelbar nach dem Krieg etwa 30.000 Wohnungen gefehlt haben, habe durch die rege Bautätigkeit der Nachkriegsjahre – allein zwischen 1919 und 1923 sind Neubacher zufolge in Wien 3.500 Wohnungen errichtet worden – dennoch nicht angemessen kompensiert werden können. Schließlich wirft der österreichische Ingenieur die Frage auf, welche Rolle Siedlungsbauten, etwa Gartenstädte, in einer Stadt mit der Größe Wiens in Zukunft einnehmen könnten.³³ Gartenstädte (russ. „goroda-sady“) waren ein beliebtes und viel diskutiertes Konzept der sowjetischen Avantgarde, das auch vom ebenfalls im Publikum anwesenden Moskauer Architekten Mozej Ginzburg propagiert wurde.³⁴

Als Resümee betont die *Sovremennaja Architektura* die Relevanz des Wiener ‚Fünfjahresplans‘, der zwischen 1924 und 1928 den Bau von weiteren 25.000 Wohnungen und somit die Schaffung von Wohnraum für bis zu 120.000 Menschen vorsehe. Die technischen und organisatorischen Leistungen der Wiener Gemeindebauten müssten auch international anerkannt werden,³⁵ so Kališ, der die fehlende Wahrnehmung österreichischer Errungenschaften moniert.

Gemeindebauten von Josef Frank, Peter Behrens, Oskar Strnad und Josef Hoffmann präsentierte (vgl. Cahiers d'Art, Nr. 6/1926, S. 132–135).

- 31 Vgl. V.G. Kališ: Muncial'noe stroitel'stvo Veny. Munizipalbauten in Wien. In: *Sovremennaja Architektura*, Nr. 5–6/1926, S. 135. Dem internationalistischen Anspruch der Zeitschrift entsprechend hielt der Beitrag auch einen deutschen Titel bereit.
- 32 VOKS: „Vsesojuznoe Obščestvo kul'turnoj svjazy s zagranicej“ (dt. „All-Unions-Gesellschaft für die kulturellen Beziehungen mit dem Ausland“).
- 33 Vgl. V.G. Kališ: Muncial'noe stroitel'stvo Veny. Munizipalbauten in Wien. In: *Sovremennaja Architektura*, Nr. 5–6/1926, S. 135.
- 34 Vgl. z.B. M.O. Baršč/Mozej Ginzburg: Zelenyj gorod. In: *Sovremennaja Architektura*, Nr. 1–2/1930, S. 20–37.
- 35 Vgl. V.G. Kališ: Muncial'noe stroitel'stvo Veny. Munizipalbauten in Wien. In: *Sovremennaja Architektura*, Nr. 5–6/1926, S. 135.

Im Beitrag werden weder die Funktion noch die Position des Vortragenden genannt, zudem erweist sich die Schreibung des Namens als inkonsistent: Während der Vortragende aus Wien zu Beginn als „Nejdacher“ angeführt ist, wird er später „Nejbacher“ genannt. Tatsächlich handelte es sich um Hermann Neubacher, der seit Beginn der 1920er Jahre als Vorstand der GESIBA³⁶ und seit 1928 als Direktor des von Josef Frank und Josef Hoffmann reorganisierten Werkbundes fungiert. Hier soll nicht unerwähnt bleiben, dass Neubacher zwischen 1938 und 1940 unter den Nationalsozialisten das Wiener Bürgermeisteramt bekleidete und somit nicht unwesentlich an der Delogierung der jüdischen Bevölkerung Wiens beteiligt war: Dies stellt ein viel zu wenig aufgearbeitetes Kapitel der Wiener Stadtgeschichte dar.³⁷

Obwohl das Interesse an der österreichischen Architektur von russisch-konstruktivistischer Seite offenbar nur recht dürftig ausfiel, wurde in der frühen Phase des „Neuen Bauens“ noch ein prägnanter österreichischer Einfluss auf die sowjetische revolutionäre Architektur konstatiert, die zu dieser Zeit außerhalb Russlands noch wenig rezipiert wurde. Die 1925 in Paris durchgeführte *Exposition Internationale des Arts décoratifs et Industriels Modernes* bot den russischen Konstruktivisten erstmals die Möglichkeit, ihre Arbeit einer breiten ausländischen Öffentlichkeit zu präsentieren. Der Ausstellungskatalog betont zwar den innovativen Ansatz des russischen Beitrags, verweist jedoch gleichzeitig auf die klar erkennbare Prägung durch westeuropäische Architekten. Neben Le Corbusier, Walter Gropius und André Lurçat wird auch Josef Frank als wichtiges Vorbild für die russische konstruktivistische Architektur angeführt:

[E]lle [l'Union soviétique, VF] présentent une analogie frappante avec les œuvres de Le Corbusier, André Lurçat, Walter Gropius, de Dessau, Frank, de Vienne, artistes pour qui les architectes de la Russie nouvelle ne dissimulent pas leur admiration. Dans un pays où les idées & les théories sont si puissantes, comment s'étonner de voir triompher le modernisme le plus dépouillé de toute concession aux habitudes anciennes?³⁸

-
- 36 Die GESIBA (Gemeinwirtschaftliche Siedlungs- und Baustoffanstalt) war maßgeblich an der Entstehung der frühen Wiener Gemeindebauten beteiligt.
- 37 Neubacher trat bereits 1933 der NSDAP bei und wurde später auch deren illegaler Parteiführer; vgl. den biografischen Aufriss unter: <http://www.werkbundsiedlung-wien.at/de/biografien/hermann-neubacher-1/> (letzter Zugriff: 15.6.2016).
- 38 Impr. nationale (Hg.): *Ausstellungs-Katalog: Encyclopédie des Arts Décoratifs et Industriels Modernes au XXème Siecle*. Vol. 2. New York–London: Garland Publishing 1977 [Faksimile-Nachdruck], S. 77.

Die vermeintlich „frappanten Analogien“ – im Beitrag ist gar von „Bewunderung“ („admiration“) die Rede – spiegelten sich jedoch bei der konstruktivistisch ausgerichteten OSA (Obědinenie Sovremennych Architektorov), der Vereinigung zeitgenössischer Architekten, als deren Sprachrohr die bereits zuvor erwähnte Zeitschrift *Sovremennaja Architektura* fungierte, nicht adäquat in der theoretischen Auseinandersetzung wider. Dass eine 1926 in der Zeitschrift veröffentlichte Umfrage zum „flachen Dach“ auch österreichische Architekten als wichtige Vertreter des „Neuen Bauens“ anführte, stellte wie bereits der Beitrag zu den Gemeindebauten eine Ausnahme dar. Josef Frank und Josef Hoffmann, die als leitende Mitglieder des Österreichischen Werkbundes zu den wichtigsten österreichischen Architekten der Zwischenkriegszeit zu zählen sind, scheinen in der Umfrage neben J. L. P. Oud (Rotterdam), Le Corbusier (Paris) sowie den in Berlin tätigen Architekten Bruno Taut, Franz Hoffman, Ludwig Hilbersheimer, Peter Behrens und Erich Mendelsohn als Teilnehmer auf.³⁹ Bei der Befragung handelte es sich allerdings keineswegs – wie sich anhand des Beitrags vermuten ließe – um ein sowjetisches Unterfangen, sondern um eine von Gropius und dem Bauhaus durchgeführte „Rundfrage an deutsche Architekten“ zur technischen Realisierbarkeit von Flachdächern, die in der russischen Zeitschrift ohne Quellenangabe wiedergegeben wurde.⁴⁰

Die Ergebnisse machen der *Sovremennaja Architektura*-Redaktion zufolge deutlich, dass den Fragen nach dem Material in Westeuropa ein großer Stellenwert zukomme. Aufgrund der besonderen klimatischen Bedingungen sei die Auswahl des Materials in Russland jedoch besonders sensibel zu treffen. Josef Frank nennt ein von ihm selbst konstruiertes Gebäude als Beispiel für die

39 Vgl. D. Markov: Anketa. O ploskoj kryše [Umfrage. Zum flachen Dach]. In: *Sovremennaja Architektura*, Nr. 4/1926, S. 98–103, hier S. 98. Walter Gropius, ein wichtiger Proponent des Flachdaches, scheint in der Umfrage deshalb nicht auf, da er diese selbst initiiert hatte.

40 Gropius führte die Umfrage in seiner Funktion als Direktor des Bauhauses durch. Die Ergebnisse wurden erstmals 1926 in der Zeitschrift *Bauwelt* publiziert. Österreichische Architekten sind im Original übrigens prominent an erster Stelle der ausländischen Rückmeldungen angeführt, während die Antworten der holländischen (z.B. J.J.P. Oud) sowie französischen (Le Corbusier) Teilnehmer erst später folgten und auch weniger umfangreich ausfielen; vgl. Walter Gropius: Das flache Dach: internationale Umfrage über die technische Durchführbarkeit horizontal abgedeckter Dächer und Balkone. In: *Bauwelt*, Nr. 8/1926, S. 162–198, Nr. 9/1926, S. 223–227, Nr. 14/1926, S. 322–324, Nr. 16/1926, S. 361f. Der russische Text gibt die Ergebnisse des Bauhauses übrigens weitgehend identisch wieder, ohne dies mit einer Quelle zu belegen.

gelungene Umsetzung von Flachdächern, was im Beitrag mit detailreichen Konstruktionsskizzen untermauert wird.⁴¹ Sowohl die typografische Gestaltung als auch der Umfang der jeweiligen Antworten machen deutlich, welche Relevanz den jeweiligen Architekten vonseiten der *Sovremennaja Architektura* zugestanden wurde: Während Josef Hoffmanns Beitrag, der für das Flachdach jedenfalls den Einsatz von Zink empfiehlt, lediglich als kurze Randnotiz erscheint,⁴² nimmt die Rückmeldung Le Corbusiers mit knapp zwei Seiten mehr Raum als alle anderen ein und wird zudem in einer deutlich größeren Schrift gesetzt.⁴³

Die – in diesem Fall über die Gestaltung transportierte – Zuweisung von Relevanz resp. Marginalität wird von der OSA auch im Rahmen der *Ersten Ausstellung der Zeitgenössischen Architektur* (russ. *Pervaja vystavka sovremennoj architektury*) fortgesetzt, die 1927 in Moskau stattgefunden hat und neben der Stuttgarter Schau zur Weißenhofsiedlung zu den wichtigsten internationalen Foren für das „Neue Bauen“ zählt. Während in Moskau Aussteller aus Deutschland, Holland, Polen, Frankreich, Belgien und der Schweiz als wichtigste Vertreter der internationalen konstruktivistischen und funktionalistischen Architektur präsentiert wurden, war kein österreichischer Architekt an der Ausstellung beteiligt.⁴⁴ Umgekehrt sollte es wiederum in Wien, wo 1926 der Internationale Wohnungs- und Städtebaukongress stattfand, den offiziellen Vorberichten zufolge zumindest planmäßig zu keiner russischen Partizipation kommen.⁴⁵ Ungeachtet dessen berichtete die *Sovremennaja Architektura* davon, dass die OSA während des Kongresses Strategien „im Kampf um die Beseitigung der Wohnungsnot, die Schaffung von gesunden und normalen Lebensbedingungen sowie die Stärkung des Neuen Lebens“⁴⁶ vorgebracht hätte.

41 Vgl. D. Markov: Anketa. O ploskoj kryše [Umfrage. Zum flachen Dach]. In: *Sovremennaja Architektura*, Nr. 4/1926, S. 98–103, zit. S. 101.

42 Vgl. ebd., S. 100.

43 Vgl. ebd., S. 102f.

44 Für einen vollständigen Überblick über die Aussteller vgl. Zygas, OSA's 1927 Exhibition, S. 102.

45 Die Teilnehmer setzten sich eher aus Funktionsträgern als aus Ingenieuren bzw. Architekten zusammen (vgl. Internationaler Verband für Wohnungswesen, Städtebau und Raumordnung (Hg.): Internationaler Wohnungs- und Städtebaukongress. Wien 1926. Vorberichte 1. Wien: Vorwärts 1926).

46 Im russischen Original: „в борьбе за изжитие жилищной нужды, создание здоровых нормальных условий жизни и укрепление нового быта.“ (Goergij Vegman: Ukрупnennoe žil'e/Vergrösserte Wohnungen. In: *Sovremennaja Architektura* Nr. 1/1927, S. 12–19, zit. S. 14).

4 Österreichischer Werkbund

Josef Frank vertrat mit dem Werkbund zwar eine der wohl progressivsten Strömungen der österreichischen Zwischenkriegsarchitektur, stand neuen Entwicklungen allerdings eher skeptisch gegenüber. In seiner Eröffnungsrede zum Jahreskongress des Deutschen Werkbundes, der 1930 in Wien stattfand, distanzierte er sich vom avantgardistischen Anspruch an die Architektur, gänzlich mit der Vergangenheit zu brechen. Anstelle von Uniformität müsse sich ein Pluralismus als wichtigstes Charakteristikum des Maschinenzeitalters etablieren. Frank kritisierte die avantgardistische Geringschätzung von Traditionen, denn Modernität zeichne sich seiner Ansicht nach nicht durch die Ablehnung der Vergangenheit, sondern vielmehr durch das umfangreiche Wissen um diese aus.⁴⁷

Dass Frank nicht die Maschine, sondern den Menschen in den Mittelpunkt seiner Arbeit rückt, stellt einen wichtigen Unterschied zu den stark maschinenfokussierten Konzepten vieler Konstruktivisten dar.⁴⁸ Der Rückgriff auf Traditionen, den Frank übrigens wenig später selbst kritisiert hat, ist auch ein Charakteristikum der ukrainischen Architektur der 1920er Jahre, die von russischen Konstruktivisten mehrmals wegen der Einbeziehung traditioneller Elemente – etwa des Barock – polemisch attackiert worden ist.⁴⁹ Die oben beschriebene zurückhaltende Position wird später auch auf praktischer Ebene evident, als Frank für die Planung und Durchführung der Wiener Werkbund-siedlung vornehmlich Architekten engagiert, die der von Gropius und Le

47 Vgl. Christopher Long: Josef Frank. Life and Work. Chicago–London: The University of Chicago Press 2002, S. xviii.

48 Vgl. Wilfried Posch: Josef Frank. In: Friedrich Stadler (Hg.): Vertriebene Vernunft. Emigration und Exil österreichischer Wissenschaft 1930–1940. Bd. 2, Teilbd. 2. Unveränderte Neuauflage. Münster: Lit-Verlag 2004, S. 645–658, zit. S. 65.

49 Mit der ukrainischen Wiederbelebung des Barocks würde, so die Kritik, auf eine längst vergangene Epoche zurückgegriffen: „Die nationalistische ukrainische Intelligenzija hat die Losungen der Wiedergeburt der ‚nationalen Kultur‘ sowie der ‚nationalen Architektur‘ in die Diskussion geschleudert – die Wiederbelebung des ukrainischen Barocks, eines Stils aus den Zeiten des Kosakenstaates und des Hetmanats.“ (Im russischen Original: „Националистическая украинская интеллигенция выбросила на этой дискуссии лозунг возрождения ‚национальной культуры‘, ‚национальной архитектуры‘ – возрождения украинского барокко, стиля времен казатчины и гетманщины.“) (Aleksandr Vesnin/Moizej Ginzburg: Chronika vuzov/Chronik der Arbeit in Hochschulen USSR [sic]: Architekturnaja Žizn' Ukrainy/Die Baukunst in Ukraina [sic]. In: Sovremennaja Architektura, Nr. 3/1927, S. 109).

Corbusier propagierten Neuen Sachlichkeit eher kritisch gegenüberstehen.⁵⁰ Sowohl Gropius als auch Le Corbusier wiederum sind eng mit den Konzepten der russischen Konstruktivisten und somit der OSA verbunden gewesen.

Mit der Wiener Werkbundsiedlung, einem zwischen 1929 und 1932 realisierten Projekt der GESIBA, entstanden insgesamt 70 individuell geplante und eingerichtete Häuser, die jeweils einen eigenen Prototyp darstellen sollten. Mit Clemens Holzmeister, Adolf Loos und Oskar Strnad waren an der Planung zwar auch einige im Ausland renommierte österreichische Architekten beteiligt,⁵¹ im Vergleich zur Stuttgarter Weißenhofsiedlung erschien die internationale Beteiligung jedoch gering.⁵² Der 1932 von Frank herausgegebene Band *Die Internationale Werkbund-Siedlung* führt Hugo Häring (Berlin), Arthur Grünberger (Hollywood), André Lurçat (Paris), Richard Neutra (Los Angeles) sowie Grete Schütte-Lihotzky (Wien-Moskau) als ausländische Architekten an. Einige davon – neben Schütte-Lihotzky auch Neutra und Grünberger – hatten aufgrund ihrer Herkunft oder ihres Studiums einen starken Österreich-Bezug, der jedoch lediglich bei Schütte-Lihotzky genannt wurde.⁵³

Zwar zeigen sich auch Analogien, die den österreichischen Werkbund auf konzeptioneller Ebene mit den konstruktivistischen resp. funktionalistischen Ausrichtungen verbinden, etwa in der Ablehnung von Kunsthaftigkeit: „Mit Kunst haben wir nichts zu tun“, vermerkt Josef Frank 1929 im Band *Der Österreichische Werkbund*.⁵⁴ Nichtsdestotrotz wird der Konstruktivismus von österreichischer Seite vorwiegend missbilligend kommentiert. Frank beispielsweise stößt sich an dessen Autoreferenzialität, da er „jede Stelle kommentiert und mit Worten verteidigt, während die historisch literarische Produktion wenigstens auf Anschauung reflektierte.“⁵⁵ Obwohl sich diese Aussage primär auf den deutschen

50 Vgl. Margarethe Engelhardt-Krajanc: Der Werkbundgedanke und seine Verbindung zum Wiener Kreis am Beispiel Josef Frank. In: Volker Thurm-Nemeth (Hg.): Konstruktion zwischen Werkbund und Bauhaus. Wissenschaft – Architektur – Wiener Kreis. Wien: Hölder-Pichler-Tempsky 1998 (= Wissenschaftliche Weltauffassung und Kunst, Bd. 4), S. 79–122, hier S. 114.

51 Vgl. GESIBA (Hg.): GESIBA, eine Wohnbauphilosophie. Wien: GESIBA o.J.

52 Hier sei angemerkt, dass die Wiener Werkbundsiedlung sowohl im Hinblick auf die involvierten Planer als auch die entstandenen Gebäude eine deutlich höhere Anzahl aufwies als die Stuttgarter Weißenhofsiedlung.

53 Vgl. Josef Frank (Hg.): Die Internationale Werkbundsiedlung. Wien 1932. Wien: Anton Schroll & Co 1932, S. 5f.

54 Vgl. ders.: Gespräch über den Werkbund. In: ders., Österreichischer Werkbund, S. 3–16, zit. S. 12.

55 Ders., Architektur als Symbol, S. 118f.

Konstruktivismus bezieht, lässt sich die Kritik auch auf dessen russisches Pendant applizieren, das die eigene Strömung gleichfalls ins Zentrum unausgesetzter Diskussionen rückt. Dass der russische Konstruktivismus bei Frank im Weiteren nur kurz erwähnt wird, weltweite Phänomene in China, den USA, Ostasien und Nordafrika dagegen sehr wohl beleuchtet werden, überrascht nicht zuletzt in Anbetracht der starken Verknüpfung von deutschem und russischem Konstruktivismus. Die Wertschätzung für russische Erscheinungen, denen Frank generell nicht viel Interesse entgegenbringt, scheint jedenfalls gering. Frank fasst sie in seinem Buch im Kapitel „Erschütterungen“ wie folgt zusammen:

Oder wird die religiöse Idee des Kommunismus das kunstfeindliche Prinzip so stark verkünden, daß jede Kunst zur Lüge wird? Der Weg der russischen Kunst ist in dem der Gotik, mit ihrer ganzen Sehnsucht nach dem Leben und voll von mystischen Regeln, vorgezeichnet; sie ist eine Kunst, die sich vorläufig wie jeder schwach fundierte Ästhetizismus in Grotesken, Parodien, Übertreibungen und Selbstironie gefällt, sich selbst auf die Stufe des Handwerks herunterdrückt und dann hauptsächlich an ihren Grenzgebieten, wie Theater, Kino und Dekoration, ihre Erfolge hat. Die Adaptierung der Kunst für praktische Werbebelange ist hier ebenso schnell vor sich gegangen wie die der antiken Kunst für christliche Belange. Wir sehen hier auf den Trümmern einer antiken Kultur eine Art Mittelalter, das neue Menschen und neuen Glauben vereinigt; aber wir brauchen es nicht, da wir sein Ende und seine Erlösung kennen.⁵⁶

Des Weiteren bezeichnet Frank die Betonung des Modern-Formalen als „immer dort, wo sie betont als Zweck auftritt, verdächtig“.⁵⁷ Den Anspruch an die Architektur, allein dem Bedürfnis zu dienen und nicht der Repräsentation, lehnt Frank ab: Begriffe wie „Gebrauchswohnung“ und „Zweckmöbel“ würden, „jede Forderung für Zweck und Gebrauch verleiden“.⁵⁸ Funktionalismus, Konstruktivismus und Elementarismus seien allein deshalb aufgekommen, um „neue Arten der Dekoration zu betreiben, die sich heute nicht mehr mit dem Schmuck des fertigen Gegenstandes befassen, sondern alles ergreifen, vom Grundriß bis zur Orthografie“.⁵⁹

Frank sieht den modernen Stil insofern als gescheitert an, als er von seiner Zielgruppe, der untersten Klasse, nicht begrüßt werde:

Die Architektur ist heute das Symbol sozialen Kampfes und Machtbesitzes und war dies zweifellos zu jeder Zeit. [...] Der neue Stil ist aber auch ein Beruhigungsmittel für das

56 Ebd., S. 186f.

57 Ebd., S. 115.

58 Ebd., S. 129.

59 Ebd.

Proletariat, ihm scheinbar als Geschenk dargebracht, samt dem Willen, sich anzugleichen. Dieses Geschenk wird aber abgelehnt.⁶⁰

Während deutsche Architekten wie Ernst May, der ebenso wie Frank als Mitinitiator der CIAM fungierte, 1930 mit der sogenannten Brigade May in die Sowjetunion reisten, um im Auftrag der Behörden monumentale Bauprojekte zu realisieren, begab Frank sich im Zuge kleinerer Vortragsreisen lediglich in die österreichischen Bundesländer und ins angrenzende Ausland. Ähnlich wie die Rote Bauhausbrigade, der Mitglieder des Bauhauses rund um dessen ehemaligen Direktor Hannes Meyer angehörten, setzte sich Mays Brigade aus Mitgliedern von Das Neue Frankfurt zusammen, zu denen mit Margarete Schütte-Lihotzky auch eine österreichische Architektin zählte.⁶¹

5 Richard Neutra, *Wie baut Amerika?*

Während vielen in Österreich verbliebenen Architekten die internationale Anerkennung weitgehend verwehrt blieb, konnten sich andere in der Emigration sehr gut etablieren. Neben Schütte-Lihotzky, die in Frankfurt und Moskau zu den wichtigsten europäischen Architekten zählte, war auch Richard Neutra im Ausland erfolgreich: Neutra war 1923 in die USA übersiedelt, sodass er in der Sowjetunion nunmehr als amerikanischer Architekt rezipiert wurde. Seine umfangreich bebilderte Publikation *Wie baut Amerika?* wurde sowohl in Russland als auch in der Sowjetukraine vergleichsweise breit rezipiert. Mit *Kak stroit Amerika?* erschien 1929 eine russische Ausgabe des Bandes im Moskauer Verlag Makiz.⁶² Da diese in den (mir bekannten) Bibliografien zu Neutra ausnahmslos nicht in der Liste seiner Publikationen aufscheint, dürfte deren Existenz zumindest außerhalb des russischen Sprachraums wohl in Vergessenheit geraten sein. Neben Russland, wo bereits 1927 eine Rezension zur deutschen Ausgabe

60 Ebd., S. 115.

61 Zum Aufbruch der Brigade Richtung Sowjetunion vgl. Margarete Schütte-Lihotzky: *Erinnerungen aus dem Widerstand, 1938–1945*. Hg. v. Chup Friemert. Hamburg: Konkret Literatur Verlag 1985, S. 26ff.

62 Vgl. Richard Neutra: *Kak stroit Amerika?* Moskva: Makiz 1929. Auf diesen Band, der mir jedoch leider nicht vorliegt, verweist David Arkin in seiner Studie zur zeitgenössischen Architektur des Westens, gibt dabei jedoch fälschlicherweise 1930 als Erscheinungsjahr an (vgl. David Arkin (Hg.): *Arhitektura sovremennoj zapada* [Architektur des zeitgenössischen Westens]. Mit einem Vorwort von A. Šusev. Ins Russische übertragen von L. Olisova. Moskva: Izogiz 1932, S. 186).

publiziert worden war,⁶³ wurde die Studie auch in der ukrainischen Avantgarde-Zeitschrift *Nova Generacija* (dt. *Die Neue Generation*) vorgestellt, wiewohl Neutra auch darin als Architekt aus Los Angeles präsentiert wurde. Neutras Analyse der Aufgaben der zeitgenössischen Architektur, die auch eine Bezugnahme auf Technik und Material enthält, wurde in der Ukraine mit großem Interesse verfolgt. Neutra nehme, so die Redaktion von *Nova Generacija*, im Kontext der modernen Architektur eine zentrale Rolle innerhalb der damals aktuellen amerikanischen Baukunst ein. Ein österreichischer Kontext – Neutra war nicht nur ein ehemaliger Schüler von Adolf Loos, sondern auch stark durch Otto Wagner beeinflusst – scheint, ungeachtet des Verlagsortes Wien, nicht auf.⁶⁴ Obwohl die ukrainischen Avantgarde-Künstler in der Zwischenkriegszeit aufgrund ihrer Lage an der sowjetischen Peripherie ein ähnliches Schicksal erfuhren, wie viele Vertreter der österreichischen Kunst – das heißt international wenig bis gar nicht registriert wurden⁶⁵ – und zudem im Rückgriff auf eigene Traditionen auch auf konzeptioneller Ebene eine prägnante Analogie zu österreichischen Konzepten aufwiesen, bestand bei ukrainischen Avantgarde-Gruppierungen kein gesondertes Interesse an einer Auseinandersetzung mit der österreichischen Kunst.⁶⁶ Dass die ukrainische Rezension zu Neutras Buch erst nach Erscheinen der Neuauflage von 1930 – und nicht wie in Russland bereits zur Erstausgabe 1927 – erschien, scheint dies zu belegen; möglicherweise wurde die ukrainische Rezension zudem erst vom Erscheinen der russischen Ausgabe motiviert.

Nur drei Jahre nach der deutschen Erstausgabe von *Wie baut Amerika?* folgte eine zweite Auflage, die nun in Joseph Gantners⁶⁷ Reihe „Neues Bauen in der

63 Vgl. Red.: Kak strojat v Amerike? [Wie baut man in Amerika?] – Wie baut Amerika? In: *Sovremennaja Architektura*, Nr. 3/1927, S. 86f.

64 Vgl. S.M.: Nove budivnyctvo v „sviti“ [Neues Bauen in der „Welt“]. In: *Nova Generacija*, Nr. 9/1930, S. 69f.

65 Tatsächlich kommt es in westeuropäischen Medien zu fast keinen Erwähnungen ukrainischer künstlerischer Erscheinungen, wobei die Architektur noch jenen Bereich darstellt, der am meisten rezipiert wurde. Exemplarisch seien hier das Charkiwer Deržprom-Gebäude sowie das Staatstheater in Charkiw angeführt, das etwa in *Wasmuths Monatsheften* erwähnt wurde (vgl. Alexander Dmitriew: Zeitgenössische Bestrebungen in der russischen Baukunst. In: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, Nr. 8/1926, S. 331–339, hier S. 335).

66 Die Präsentation von Neutras Band stellte eine singuläre Bezugnahme auf österreichische künstlerische Entwicklungen dar.

67 Der Schweizer Kunsthistoriker Joseph Gantner war als Redakteur an der Zeitschrift *Das Neue Frankfurt* beteiligt, deren Leitung er nach Mays Emigration zur Gänze übernahm.

Welt“ im Wiener Verlag Anton Schroll herausgegeben wurde. In der international stark rezipierten Reihe erschienen des Weiteren El' Lisickijs *Rußland. Die Rekonstruktion der Architektur in der Sowjetunion*, ein Buch über die zeitgenössische Architektur in Frankreich, ein Jubiläumsband anlässlich des 60. Geburtstages von Adolf Loos sowie die offizielle Publikation zur Wiener Werkbundsiedlung. Abgesehen vom Erscheinungsort weisen die meisten dieser Bände jedoch keinen Österreichbezug auf.

Neutra sollte insgesamt der einzige Architekt österreichischer Provenienz bleiben, der in der Sowjetunion eine breitere Rezeption erfuhr, wiewohl fast ausschließlich mit seinem amerikanischen Werk. Der von David Arkin 1932 herausgegebene Band *Zeitgenössische Architektur des Westens* (russ. *Arhitektura sovremennogo zapada*) stellte eine der letzten sowjetischen Auseinandersetzungen mit dem westeuropäischen Konstruktivismus dar, bevor noch im selben Jahr die Aktivitäten der sowjetischen Avantgarde endgültig unterbunden wurden. Arkins Band setzt sich ausführlich mit dem Werk von Le Corbusier, Gropius, Frank Lloyd Wright, Hilbersheimer, May, Oud, Taut und anderen westeuropäischen Architekten auseinander und enthält auch ein eigenes Kapitel zu Richard Neutra. Ein von Neutra verfasster vierseitiger Beitrag ist aus dessen *Wie baut Amerika?* entnommen und präsentiert unter dem Titel *Einige Besonderheiten der amerikanischen Architektur* (russ. *Nekotorye osobennosti amerikanskoj architektury*) Bauten und Projekte aus New York, Chicago und Los Angeles.⁶⁸ Der Herausgeber betont den Einfluss des amerikanischen Architekten Frank Lloyd Wright, mit dem Neutra eng zusammengearbeitet hat, lässt allerdings die ebenso wichtige Prägung durch die österreichische Architektur unerwähnt. In der Analyse der Ursprünge des „Neuen Bauens“ bezieht sich Arkin sehr wohl auf die österreichische Architektur, betrachtet diese jedoch mit großer Skepsis: Adolf Loos und Otto Wagner werden zwar als wichtige Wegbereiter des „Neuen Bauens“ anerkannt, ihr Stil jedoch aufgrund seines imperialistischen Impetus discreditiert.⁶⁹

6 Resümee

Obwohl in der Zwischenkriegszeit eine relativ rege Vernetzung österreichischer Architekten mit Deutschland und den USA bestand, lassen sich nach

68 Vgl. Richard Neutra [Richard Neutra]: *Nekotorye osobennosti amerikanskoj architektury* [Einige Besonderheiten der amerikanischen Architektur]. Ins Russische übersetzt von E.B. Eščengolc. In: Arkin, *Arhitektura sovremennoj zapada*, S. 118–125.

69 Vgl. Arkin, *Arhitektura sovremennoj zapada*, S. 40.

Russland kaum nennenswerte Verbindungen verfolgen. Im Hinblick auf die Rezeption russischer konstruktivistischer Erscheinungen blieb man auf österreichischer Seite eher reserviert, wofür Josef Frank ein wichtiges Beispiel darstellt. Umgekehrt war auch das sowjetische Interesse an der österreichischen zeitgenössischen Architektur nur marginal. Abgesehen von der Wiener Architektin Margarete Schütte-Lihotzky, die als Mitglied der Brigade May vorübergehend in die Sowjetunion emigrierte, waren keine weiteren aus Österreich stammenden Architekten federführend in Bauprojekte der sowjetischen Avantgarde involviert. Richard Neutra wurde als einziger österreichischer Architekt umfassend in der Sowjetunion publiziert und diskutiert, dabei jedoch nahezu ausschließlich als Vertreter des amerikanischen Bauens rezipiert.

c. Literatur

Veronika Hofeneder

Revolution und Literatur. Russland-Diskurse in der Zeitschrift *Sowjet*

Abstract: Subject of this essay is the reconstruction of the communist propaganda magazine *Sowjet* (1919–22) and the participation of a famous author like Gina Kaus in its quite heterogeneous literary-feuilletonistic sections. Her unfinished novel *Der Altar* traces in this context interesting shifting processes from early radical positions to more moderate and more suitable strategies of political and cultural discussions.

Die Zeitschrift *Sowjet* erschien in vier Jahrgängen von Mai 1919 bis Dezember 1922 und war grundsätzlich als kommunistische Propagandaschrift konzipiert. Die ersten beiden Jahrgänge gab der Schriftsteller und Individualpsychologe Otto Kaus in der Wiener Verlagsgenossenschaft Neue Erde heraus;¹ ab dem dritten Jahrgang, Mai 1921, fungierte Paul Levi als Herausgeber, der erst kurz zuvor wegen seiner scharfen öffentlichen Kritik an der KPD aus der Partei ausgeschlossen worden war.² Von der damit einhergehenden programmatischen Neu-Justierung wird abschließend noch kurz die Rede sein. Die nachfolgenden Ausführungen konzentrieren sich nämlich vor allem auf den ersten Jahrgang, erschienen zwischen Mai 1919 und August 1920: auf jene Phase, in der die Zeitschrift *Sowjet* dem Selbstverständnis gemäß (auch) als Kulturzeitschrift einzuschätzen ist, die ihrem Leserkreis kulturelle Themen sowie Kunst und Literatur – auch in Form eigenständiger literarischer Beiträge – vermitteln wollte.³

In ihren Anfängen war die Zeitschrift im geistigen Umfeld des Verlagsunternehmens Neue Erde positioniert,⁴ dem wie vergleichbar auch der von unter

-
- 1 Der zweite Jahrgang (September 1920 – Februar 1921) erscheint dann im Berliner A. Seehof Verlag.
 - 2 Vgl. Hermann Weber/Andreas Herbst: *Deutsche Kommunisten. Biographisches Handbuch 1918 bis 1945*. Berlin: Karl Dietz 2004, S. 452f., hier S. 452.
 - 3 Zu den Spezifika von Kulturzeitschriften vgl. Gustav Frank, Madleen Podewski, Stefan Scherer: *Kultur – Zeit – Schrift. Literatur- und Kulturzeitschriften als „kleine Archive“*. In: IASL, H. 2/2010, S. 1–45, bs. S. 16–34; Georg Jäger: *Zeitschriften*. In: Georg Jäger (Hg.): *Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert*. Bd. 1: *Das Kaiserreich 1871–1918*. Teil 2. Frankfurt a.M.: De Gruyter 2003, S. 368–522.
 - 4 Vgl. Murray G. Hall: *Österreichische Verlagsgeschichte 1918–1938*. Bd. 2: *Belletristische Verlage der Ersten Republik*. Wien u.a.: Böhlau 1985, S. 159; Hildegard Atzinger: *Gina Kaus: Schriftstellerin und Öffentlichkeit. Zur Stellung einer Schriftstellerin*

anderen Hugo Sonnenschein und Franz Werfel gegründete Genossenschaftsverlag⁵ an der Sozialisierung von Literatur und Autorschaft gelegen war – in Opposition zu den die AutorInnen ‚ausbeutenden‘ und den Literaturbetrieb dominierenden Verlagen. Sowohl auf personeller Ebene als auch durch wechselseitige Inserate waren diese aufgrund der prekären wirtschaftlichen Lage unmittelbar nach Ende des Ersten Weltkriegs kurzlebigen Publikationsforen eng miteinander verbunden. Gedichte von Sonnenschein, Gründungsmitglied und Autor des Genossenschaftsverlags, erschienen so etwa auch im *Sowjet*, der wiederum Anzeigen für die Verlagsgenossenschaft Neue Erde abdruckte.⁶ Verbindungen gab es zudem zwischen dem Genossenschaftsverlag und dem Verlag Ed. Strache, in dessen Zeitschrift *Blätter des Burgtheaters* unter anderem Beiträge von Werfel und Gina Kaus, pseudonym unter dem Namen Andreas Eckbrecht, erschienen.⁷ Kaus publizierte daneben auch in der Berliner Zeitschrift *Der Gegner* aus dem Malik-Verlag,⁸ die im *Sowjet* inseriert wurde und ihrerseits Anzeigen für den *Sowjet* schaltete.

Politisch positionierte sich der *Sowjet* radikal-bolschewistisch und propagierte Klassenkampf, Revolution und die Diktatur des Proletariats. Berichte über (auch gescheiterte) Revolutionen und Räteregierungen nach russischem Vorbild in Ungarn, Finnland oder Bulgarien wurden als Lehrstücke zitiert. Dies entsprach der anarchistischen Propaganda; die Kenntnis historischer Geschehnisse und ihrer Zusammenhänge sollte letztlich zum Gelingen der Weltrevolution beitragen.⁹ Zudem wurde auf aktuelle politische Ereignisse und deren

in der literarischen Öffentlichkeit der Zwischenkriegszeit in Österreich und Deutschland. Frankfurt a.M.: Peter Lang 2008, S. 159–161.

- 5 Weitere Gründungsmitglieder waren Alfred Adler, Albert Ehrenstein, Fritz Lampel und Jakob Moreno Levy (vgl. Hall, Verlagsgeschichte, S. 152f.).
- 6 Etwa in den Heften zehn und elf von 1920.
- 7 Andreas Eckbrecht [d.i. Gina Kaus]: Figaro und Revolution. In: *Blätter des Burgtheaters*, H. 2/1919, S. 22–25.
- 8 Vgl. Gina Kaus: Ueber den Kritiker. In: *Der Gegner*, H. 3/1920–21, S. 71–80; dies.: Ueber Bauernromane. In: *Der Gegner*, H. 2/1922, S. 55–58.
- 9 S. folgende Beiträge: Larin: Die Wirtschaftspolitik der Sowjetmacht. In: *Sowjet*, H. 3/1919, S. 10–17; A. Lomow: Ein Jahr proletarischer Diktatur und Volkswirtschaft. In: ebd., S. 18–23; N. Bucharin: Der Klassenkampf und die Revolution in Rußland. In: *Sowjet*, H. 3/1919, S. 27–51, und H. 4/1919, S. 31–54; Semper Frey: Koltschak. Eine sibirische Monographie. In: *Sowjet*, H. 4/1919, S. 1–14; M.L.: Ungarn. In: ebd., S. 14–29; Z.–r.: Die Klassenkämpfe in Finnland 1917/18. In: *Sowjet*, H. 5/1919, S. 5–21; Jacques Sadoul: Tagebuch der bolschewikischen Revolution. In: *Sowjet*, H. 6/1919, S. 1–22; J.E. Jotte: Blockadeschwund, Konsumgenossenschaften und russischer Außenhandel. In: *Sowjet*, H. 7/1920, S. 22–28; Guilbeaux Henry: Wie und warum

Auswirkungen auf Österreich und Deutschland Bezug genommen, wie zum Beispiel auf den Friedensvertrag von Versailles im Mai 1919 oder den Kapp-Putsch im März 1920; die zumeist gemäßigten sozialistischen Akteure, allen voran Otto Bauer und Karl Kautsky, wurden dabei ebenso wie deren Publikationsorgane – die Wiener *Arbeiter-Zeitung* zum Beispiel – scharf kritisiert.¹⁰

Der *Sowjet* berichtete daneben auch über kulturelle Ereignisse und stellte zudem Konzepte der Gesellschaftserneuerung mithilfe von Kunst und Literatur vor: Neben Gedichten oder Erzählungen wurden theoretische Texte veröffentlicht, die Zusammenhänge zwischen Kultur und Revolution erklären sollten oder das Thema „Neuer Mensch“ verhandelten. In den ersten Nummern fanden sich somit neben agitatorischen Appellen zum Klassenkampf, Berichten zur politischen Lage in Russland und zu den Folgen der Oktoberrevolution in Europa oder Essays zur kommunistischen Wirtschaftspolitik auch Gedichte und Erzählungen sowie Kritiken zu Theateraufführungen von Werken russischer Autoren. Als BeiträgerInnen fungierten SchriftstellerInnen und PolitikerInnen aus dem kommunistischen Umfeld wie zum Beispiel die deutsch-tschechischen Dichter Rudolf Fuchs und Hugo Sonnenschein, der französische Philosoph Georges Sorel, der französische Schriftsteller und Kommunist Henri Guilbeaux, der Psychoanalytiker Otto Gross, der Individualpsychologe und Kommunist Otto Kaus, die Schriftstellerin Gina Kaus, die sowjetische Volkskommissarin und Schriftstellerin Aleksandra Kollontaj, Maksim Gor'kij oder Vladimir Il'ič Lenin selbst.

Basierend auf den Überlegungen von Gerhart von Graevenitz, der Zeitschriften die „Spezialfunktion Überblick“¹¹ zugesteht, und dem Konzept der Archivfunktion

ich nach Sowjetrußland gekommen bin. In: ebd., S. 29–34; Hermann Stursa: Die kommunistische Bewegung in der Tschechoslowakei. In: *Sowjet*, H. 8–9/1920, S. 32–42; N.N.: Bericht über die Lage in Bulgarien und über die Tätigkeit der bulgarischen kommunistischen Partei. In: *Sowjet*, H. 10–11/1920, S. 1–32; J[osef] Eisenberger: Die Wirtschaftspolitik der russischen Kommunisten. In: ebd., S. 33–45.

- 10 Vgl. folgende Beiträge: Otto Kaus: Deutsch-Österreichische Reaktion. In: *Sowjet*, H. 2/1919, S. 4–12; Wilhelm Bass: Die Lohnbewegung der gastgewerblichen Arbeiter. In: ebd., S. 27–34; N.N.: Mitteilungen. In: ebd., S. 44–46; Otto Kaus: Die Zukunft. In: *Sowjet*, H. 3/1919, S. 1–10; Alexandra Müller: Die Spaltung in der Kommunistischen Partei Deutschlands. In: *Sowjet*, H. 6/1919, S. 22–30; N. Lenin: Die Helden der Berner Internationale. In: ebd., S. 30–41; Otto Kaus: Kapp-Putsch. Parlamentarismus. Bürgerlicher Staat. In: ebd., H. 8–9/1920, S. 1–28; Alexandra Müller: Bilanz des Putsches. Ebd., S. 28–32.
- 11 Gerhart von Graevenitz: Memoria und Realismus. Erzählende Literatur in der deutschen „Bildungspreße“ des 19. Jahrhunderts. In: Anselm Haverkamp/Renate

von Zeitschriften, das diese als komplexe Funktions- und Formenbündel mit medialer Eigenlogik begreift,¹² ist auch die Zeitschrift *Sowjet* als Verhandlungs-ort, an dem unterschiedlichstes Wissen und differente Normen in verschiedensten Formen präsentiert werden, einzuschätzen. Diese Präsentationsformen umfassen sowohl bildliche Elemente wie Fotografien oder Zeichnungen als auch vielfältige Textsorten wie zum Beispiel Essays, Nachrichten, Notizen, Werbung oder literarische Texte. Indem die Textbeiträge eine große thematische beziehungsweise ideologische Diskrepanz aufweisen, können sie als durchaus charakteristisch für die zeitgenössische linke, insbesondere kommunistische, Bewegung in Österreich angesehen werden, die keineswegs eine einheitliche ideologische Ausrichtung zeigt.¹³ Vor allem durch literarische Texte, die streckenweise die zum Teil ausgesprochen radikale Programmatik der Zeitschrift unterwandern, bietet der *Sowjet* auch von der Blattlinie abweichenden Gegendiskursen Raum: Während in Essays über politische Entwicklungen und in Artikeln zur Lage des Kommunismus in europäischen Ländern Revolution und Diktatur des Proletariats gefordert werden, sprechen sie oftmals eine gemäßigtere Sprache und schlagen moderatere Entwürfe vor. So ist beispielsweise in der ersten Nummer ein Gedicht des tschechischen Schriftstellers Petr Bezruč zu finden, das mit seinem Revolutionspathos dem gewaltbereiten Duktus des aktuellen Heftes entspricht. Seiner ideologischen Disposition nach ist Bezruč selbst aber als anti-sowjetisch und damit als ein Gegenpol zur prinzipiell pro-sowjetischen Ausrichtung der Zeitschrift einzuschätzen. Gina Kaus' Erzählung *Der Altar* erhebt zwar den Anspruch, erstmals bolschewistische Postulate auf literarischer Ebene umzusetzen,¹⁴ erfüllt dies aber nur sehr bedingt; der ersehnte Umsturz erfolgt im literarischen Kontext gewaltfrei und mit bürgerlich-kapitalistischen Mitteln.

Dieser Heterogenität verschiedener Russland-Diskurse beziehungsweise allgemeiner, der revolutionären Diskurse im ersten Jahrgang des *Sowjet* wird im Folgenden anhand dreier Syntagmen nachgespürt: zunächst anhand der Antithese von Intellekt und Gewalt, das heißt den Positionierungen zu bei revolutionären

Lachmann (Hgg): *Memoria. Vergessen und Erinnern*. München: Fink 1993, S. 283–304, zit. S. 286.

- 12 Vgl. Frank u.a., *Kultur*, bs. S. 41–45; Madleen Podewski: *Komplexe Medienordnungen: Zur Rolle der Literatur in der deutsch-jüdischen Zeitschrift „Ost und West“ (1901–1923)*. Bielefeld: Transcript 2014, S. 7–29.
- 13 Vgl. Herbert Steiner: *Die Kommunistische Partei*. In: Erika Weinzierl/Kurt Skalnik (Hgg.): *Österreich 1918–1938. Geschichte der Ersten Republik*. Bd. 1. Graz u.a.: Styria 1983, S. 317–329.
- 14 Vgl. N.N.: *Mitteilungen*. In: *Sowjet*, H. 1/1919, S. 66–72.

Umwälzungen anzuwendenden „Strategien“, dann dem hinter dem Revolutionsgedanken stehenden Ziel einer neuen Gesellschaftsordnung und schließlich der Rolle, die der Kultur und insbesondere der Literatur im revolutionären Prozess zukommen soll.

1 Intellekt und/oder Gewalt?

[D]ie kulturellen Aufgaben der kommunistischen Gesellschaft, die Methoden ihrer praktisch-ökonomischen Tätigkeit und ihre geistige und sittliche Bestimmung sind nicht mehr müßige [sic] Fragen vager Utopisten, deren Streben innerhalb der gegebenen Umwelt keinen Angriffspunkt findet und daher fernliegende Ziele sucht, sondern Probleme von höchster Aktualität, die eine Antwort heischen, bevor das Werden das Bewußtsein überrumple, und denen die lebendige Wirklichkeit reiche Quellen der Erkenntnis bietet. Die Revolution wird nur jene nicht unvorbereitet antreffen, deren Gewissen über den Tag der Revolution hinausgedrungen ist.¹⁵

Dies ist im ungezeichneten,¹⁶ vermutlich von Otto Kaus verfassten „Programm“ im ersten Heft des *Sowjet* zu lesen, in dem der intellektuelle Anspruch der Zeitschrift hervorgehoben wird. Die Aktionsprogrammatische der russischen Revolution beschwört der Herausgeber als zwar notwendige Voraussetzung (und lehrreichen Erfahrungsschatz) auf dem Weg hin zur „Befreiung der Menschheit aus wirtschaftlicher Not und seelischer Schmach“,¹⁷ allerdings „ist eine soziale Revolution ohne die Mitwirkung dieser fortgeschrittensten Hand- und Kopfarbeiter nicht denkbar“.¹⁸ Folglich wende sich die neu gegründete Zeitschrift nicht nur „an die Denkenden unter den Arbeitern, denen die Beziehung zur neuen Gesellschaft über die zufälligen Bestimmtheiten ihrer gegenwärtigen Lage nicht genügt“, sondern „an die Denkenden aller Kreise, denen kein Bangen um sinnliche Gewohnheiten und keine mittelbare oder äußere Abhängigkeit von der Tyrannei ihres Besitzes ihre Objektivität verwehrt“.¹⁹ Das Postulat nach Geist, Intellekt, Kultur und Bildung setzen auch die weiteren Beiträge dieses Heftes fort: Die Russen werden darin zwar als „Taktiker der *revolutionären Aktion*“ und „systematische Strategen der Massenaktion“²⁰ gefeiert, letztendlich aber die

15 N.N.: Programm. In: *Sowjet*, H. 1/1919, S. 1–14, zit. S. 1f.

16 Mit Ausnahme der beiden Gedichtabdrucke von Bezruč und Sonnenschein erscheinen alle Beiträge der ersten *Sowjet*-Nummer anonym.

17 N.N.: Programm. In: *Sowjet*, H. 1/1919, S. 1.

18 Ebd., S. 11.

19 Ebd., S. 12.

20 N.N.: Marxdämmerung? In: *Sowjet*, H. 1/1919, S. 28–51, zit. S. 45 [Hervorhebung im Original].

Deutschen als die wahren Analytiker der kapitalistischen Entwicklungen sowie der wirtschaftlichen und kulturellen Voraussetzungen des Sozialismus definiert. In diesem Sinne wird auch die Leistung der russischen Literatur im Hinblick auf die Revolution festgestellt: Diese erfasse nämlich die historische Situation ausgehend „von der revolutionären, taktisch kontrollierten und organisierbaren Kampfbereitschaft des Proletariats“.²¹ Das restliche Drittel der ersten Nummer ist dann weitgehend den Themen Kultur und Literatur gewidmet; in den „Mitteilungen“, einer Art unregelmäßigen Rubrik, die sich auf aktuelle politische Ereignisse bezieht, wird die gemäßigte Haltung der österreichischen sozialdemokratischen Partei sowie deren Streik- und Umsturzfeindlichkeit kritisiert. Hier wird der moderne Arbeiter dezidiert nicht als ungebildet dargestellt, sondern als „ein hochentwickelter Zivilisationstypus, der sehr gut schreiben kann und in der Regel viel mehr Bücher gelesen hat, als ein Ministerpräsident oder gar ein Kaiser alter Fassung“.²² Auf diesen, gegen den legendär kaum als bibliophil bekannten Kaiser Franz Joseph I. zielenden Seitenhieb folgt die Ankündigung, dass in der nächsten *Sowjet*-Nummer der „erste bolschewikische Roman“²³ veröffentlicht werde. Dieser wende sich dezidiert gegen den ästhetischen Dünkel und die geistige Orientierungslosigkeit eines bildungsverliebten Bürgertums und richte sich in der Tradition Émile Zolas aufklärerisch an ein sozialkritisches Lesepublikum. Im Gegensatz zu den derzeit die deutschsprachige Literatur beherrschenden Kolportage- und Provinzromanen solle dieser Roman in sachlichem Ton aktuelle Themen verhandeln und als „lebendige Kunst [...] eine Agitation für die Zukunft“²⁴ darstellen. Der hier als wegweisend angepriesene Roman erscheint dann allerdings erst ab dem fünften Heft des ersten Jahrgangs: Es handelt sich um die Erzählung *Der Altar* von Gina Kaus, gezeichnet mit dem Pseudonym Andreas Eckbrecht.

Kaus ist der Wiener Gesellschaft bisher vor allem als Adoptivtochter beziehungsweise Mätresse des Großindustriellen Josef Kranz bekannt, zugleich aber in der linken Intellektuellenszene aktiv; mit Otto Kaus unterhält sie bereits vor ihrer Heirat im August 1919 eine Liebesbeziehung. Diese skandalverdächtige Doppelrolle versucht Kaus mit der Verwendung eines Pseudonyms zu entschärfen: Zum einen will sie ihren spendablen Gönner Kranz durch ihre literarische Tätigkeit nicht kompromittieren, zum anderen kann sie ihre Kritik an politischen und sozialen Missständen glaubwürdiger formulieren, wenn diese nicht

21 Ebd., S. 48.

22 N.N.: Mitteilungen. In: *Sowjet*, H. 1/1919, S. 60–72, zit. S. 63.

23 Ebd., S. 66.

24 Ebd., S. 72.

offenkundig aus der Feder einer von Geld und Luxus umgebenen Lebedame stammt.²⁵

Nachweislich von Gina Kaus verfasst ist auch der in der ersten *Sowjet*-Nummer enthaltene Artikel „Zur moralischen Bilanz der Bourgeoisie“,²⁶ in dem sie die moralischen Folgen der ökonomischen Ungleichheiten zwischen Bürgertum und Proletariat analysiert und sich zudem mit den unterschiedlichen Kunstauffassungen der sozialen Klassen auseinandersetzt: Das auf Genuss und Repräsentation hin ausgerichtete bürgerliche Kunstverständnis verurteilt sie – wenig überraschend wie der Blattlinie gemäß – radikal, und dementsprechend fällt auch ihre Kritik am gemäßigten Kurs der pazifistischen Sozialisten aus. Sie postuliert mit Lenin einen revolutionären Bolschewismus, da die Diktatur des Proletariats nicht nur die Klasse der Bourgeoisie, sondern auch deren Geist vernichte. Kaus greift zudem den oftmals an die bisherige sozialistische Literaturproduktion adressierten Vorwurf auf, diese übe zu wenig Kritik an den bestehenden sozialen, wirtschaftlichen und politischen Ordnungen und Theorien und gebe daher kein klares Bild vom tatsächlichen sozialistischen Leben wieder. In letzter Konsequenz ist der Artikel daher nicht nur als persönliche Abrechnung mit

-
- 25 Eingeweihte Zeitgenossen sparten natürlich nicht mit Kritik; so notierte etwa Arthur Schnitzler über ihr sozialkritisches Theaterstück *Diebe im Haus* am 15.10.1919 in sein Tagebuch: „General Pr. Schloßtheater Eckbrecht (Gina Kranz) ‚Diebe im Haus‘; nicht ganz ohne Begabung, aber verlogen bis ins Mark, sowohl in der Gesinnung als in der Diction. (Communistische Millionärin.) Der Geist von Blei.“ (Arthur Schnitzler: Tagebuch 1917–1919. Wien: Verlag der ÖAW 1985, S. 298). Und Wilhelm Reich moniert in seiner Autobiographie Gina Kaus' Weigerung, einem ungarischen Studentenflüchtling einen ihrer drei Pelzmäntel abzugeben: „Ich lehne die Konsequenz eines geistig revolutionären Schwachsinn ab. Otto Kaus hält Vorträge über materialistische Geschichtsauffassung im Volksbildungsheim; er und seine Frau sind Kommunisten. Umansky ist Referent für Kunst der Sowjetrepublik in Wien. Nach einem Vortrag bittet Umansky Gina Kaus, die einen feinen Hut und Pelzmantel trägt, um einen Mantel für eine ungarische Studentin, die nach dem Sturz der Räterepublik nach Wien flüchtete. Sie gesteht ein, drei zu besitzen, aber leider, sie könne nicht, aus diesem und jenem Grunde! Wenn mich damals die Lust anwandelte, sie anzuspeien, so nicht deshalb, weil sie den Mantel nicht hergeben wollte, sondern wegen des kommunistisch-altruistischen – Gleichheit – Freiheit – Brüderlichkeit postulierenden fünfzackigen Lügensterns, den sie trug.“ (Wilhelm Reich: Leidenschaft der Jugend. Eine Autobiographie 1897–1922. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1994, S. 193f.)
- 26 Vgl. N.N. [d.i. Gina Kaus]: Zur moralischen Bilanz der Bourgeoisie. In: *Sowjet*, H. 1/1919, S. 51–60, hier S. 53. Zum Bekenntnis ihrer Autorschaft s. Gina Kaus: Von Wien nach Hollywood. Erinnerungen von Gina Kaus. Hg. v. Sibylle Mulot. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990, S. 72.

ihrem Adoptivvater, ehemaligen Liebhaber und Mäzen Josef Kranz, sondern vor allem auch als theoretisches Fundament für den *Altar* zu lesen, der ebenfalls das rein materielle, auf Repräsentation ausgerichtete Kunstverständnis des Bürgertums kritisiert.

Der in Kaus' Beitrag offenbare gewaltbereite Anarchismus entspricht durchaus den übrigen Artikeln dieses Heftes und wird zudem in den beiden das Heft beschließenden Gedichten, *Steinklopfer* von Hugo Sonnenschein und *Der Bergmann* von Petr Bezruč, auf literarischer Ebene bestätigt. Sonnenscheins *Steinklopfer* – das Gedicht ist bereits 1910 als *Slovakischer Steinklopfer* im Lyrikband *Ichgott, Massenrausch und Ohnmacht*²⁷ erschienen – arbeitet hart, kann aber trotzdem Frau und Kinder nicht hinreichend ernähren. Schuld an seinem Elend sind die Besitzenden der Gesellschaft, „die satten Mauscheljuden“, die „Großbürger und Pfaffen“.²⁸ Eine direkte Aufforderung an den Geknechteten zu revolutionärem Aufbegehren ist die Folge:

Stehe doch auf, du Mann am Wege,
nimm den Hammer, wecke Grausen,
lass die wilden Hammerschläge
auf die Satten niedersausen!²⁹

Angesichts der desaströsen sozialen Umstände bleibt als Perspektive nur die Gewaltanwendung als aufrührerische Geste.³⁰ Auch das Gedicht des tschechischen Schriftstellers Bezruč, das bereits 1909 in der Sammlung seiner *Slezské písně* und in deutscher Übersetzung 1926 als eines der *Schlesischen Lieder* publiziert wurde, führt in das Milieu unterjochter Bergarbeiter.³¹ Die sozialrevolutionären *Schlesischen Lieder* entstanden bereits im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts und wurden während des Ersten Weltkriegs in Österreich verboten. Der Bergmann, den das Gedicht zwar nicht eindeutig, aber exemplarisch in den ehemals schlesischen (heute polnischen) Ortschaften Dombrau, Orlau, Poremba oder Lazy lokalisiert, sorgt sich nicht nur um die Ernährung und das Wohlergehen seiner Familie, sondern beklagt auch die harten und unwürdigen Arbeitsbedingungen:

27 Hugo Sonnenschein: *Ichgott, Massenrausch und Ohnmacht*. Die Utopie des Herodot. Ein Akt. Paris–Wien: Verlag der freien Gemeinschaft Utopia 1910, S. 142.

28 Ders.: *Steinklopfer*. In: *Sowjet*, H. 1/1919, S. 72.

29 Ebd.

30 Vgl. Dieter Wilde: *Der Aspekt des Politischen in der frühen Lyrik Hugo Sonnenscheins*. Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang 2002, S. 91.

31 Vgl. Petr Bezruč: *Lieder eines schlesischen Bergmanns*. Zweiter Band der *Schlesischen Lieder*. Übersetzt von Rudolf Fuchs. München: Kurt Wolff 1926, S. 50–52.

in Galle und Essig ertrinken die Augen,
aus Adern und Scheitel raucht es in Schwaden.
Unter den Nägeln träuft rotes Blut.
Ich grabe dumpf in der Erde.³²

Das Aufbegehren aus dieser konkret verorteten Perspektivlosigkeit manifestiert sich in Gewaltbereitschaft, die sich jedoch nicht wie bei Sonnenschein dezidiert gegen die Mächtigen wendet, sondern überhöht als prinzipielle Revolte dargestellt wird:

Wie wenn ich die verruchte Lampe im Stollen zerschmetterte,
den geknechteten Nacken weitauf emporreckte,
die Linke verkampfte, und dahin schreitend
im Halbkreis von Erden empor bis zum Himmel
den Hammer erhöbe mit schrecklichen Augen
droben zur Sonne Gottes!³³

Bemerkenswert in dieser ersten Nummer des *Sowjet* ist jedenfalls die hohe Konzentration an Texten verschiedenster Art, die Gewalt affirmieren und mitunter auch zu gewaltsamem Handeln aufrufen. Das entspricht nicht unbedingt dem zeitgenössischen deutschsprachigen anarchistischen Diskurs, der eher vom Tolstoj'schen Pazifismus beeinflusst ist. Dieser Gewaltspekt ist vielmehr als in der Tradition der tschechischen Anarchisten stehend zu sehen, in deren Umfeld Sonnenschein und Bezruč aktiv waren und ihre Texte schrieben.³⁴

2 Gesellschaftsutopie und Versöhnung

Die nächste Nummer des *Sowjet* spricht dann auch in ihrer Textauswahl eine deutlich gemäßigte Sprache: Auf der ersten Doppelseite ist linkerhand ein Linoleumschnitt des Prager Malers Zdeněk Rykr abgedruckt, der auf grafischer Ebene in markanter Schwarz-Weiß-Zeichnung die „Proletarier aller Länder“ zur Versöhnung aufruft; rechterhand ist ein mit *21. Juli 1919* betitelt Gedicht

32 Petr Bezruč: Der Bergmann. In: *Sowjet*, H. 1/1919, S. 72f., zit. S. 72.

33 Ebd., S. 73.

34 Vgl. Gerhard Botz, Gerfried Brandstetter, Michael Pollak: *Im Schatten der Arbeiterbewegung. Zur Geschichte des Anarchismus in Österreich und Deutschland*. Wien: Europa-Verlag 1977, S. 29–97; Wilde, *Sonnenschein*, S. 260–287. Vgl. auch den Artikel von Hermann Stursa über die kommunistische Bewegung in der Tschechoslowakei, der Sonnenschein als einen Herausgeber der Wochenschrift *Červen*, „des einzigen konsequent kommunistischen Organs in tschechischer Sprache“, nennt (Stursa, *Bewegung*, S. 41).

von Sonnenschein, das denselben Inhalt auf lyrischer Ebene kommuniziert, zu finden.³⁵ Hintergrund dafür ist der Appell zahlreicher europäischer Arbeiterparteien, am 21. Juli 1919 Protestaktionen gegen die Versailler Friedensverträge zu organisieren und damit Unterstützung und Solidarität mit Sowjetrußland zu demonstrieren. Für den grenzüberschreitenden Versöhnungsaufwurf wird bei Sonnenschein zwar auch die brachiale Metaphorik von Feuer und Blut bedient, bestimmend ist aber der Rückgriff auf grundlegende humanistische Werte:

Seid gut in dem Bewußtsein eurer Kraft und Sendung,
Seid Menschen und versöhnet euch.³⁶

Die Folgen des Friedens von Versailles werden zudem in einem Artikel von Otto Kaus³⁷ thematisiert, der der österreichischen Sozialdemokratie, insbesondere ihrer Führergestalt Otto Bauer, ein Erstarken der „Reaktion“ vorwirft; in Deutschland dahingegen habe die territoriale Neuaufeilung nach dem Ersten Weltkrieg zu einem Wiedererwachen der revolutionären Kräfte geführt. Zwar rechnet Kaus hiermit auf verbaler Ebene mit seinem Lieblingsfeind Bauer und mit dem gemäßigten Kurs der österreichischen Sozialdemokratie ab, tatsächliche Aufforderungen zu Gewalt und Revolution unterbleiben aber. Die österreichische Unlust zu organisiertem Streikverhalten kritisiert auch der Arbeiterrat Wilhelm Bass in seinem Bericht über Verhandlungen bezüglich Kollektivvertrag und Lohn im Gastgewerbe, der das laxe Engagement der Gewerkschaft sowie die Hetze in der sozialdemokratischen *Arbeiter-Zeitung* in dieser Sache beklagt.³⁸

Die übrigen Beiträge des Heftes widmen sich dann weniger konkret-politischen Themen: So legt der Psychoanalytiker Otto Gross als Verfechter des Mutterrechts in der Tradition Johann Jakob Bachofens – laut Titel – „Die kommunistische Grundidee in der Paradiessymbolik“ dar. Gross setzt sich für die Freiheit und Gleichberechtigung der Frauen ein und befürwortet neue Beziehungsformen, frei von Zwang und Gewaltanwendung. Ehe und Familienbindung lehnt er als „*Konsequenz des Sündenfalls*“³⁹ ab, da diese auf der Unterwerfung

35 Es wurde bereits in der tschechischen kommunistischen Zeitschrift *Červen* publiziert und später mit leicht verändertem Text als *Feierabend* in: Hugo Sonnenschein: *Aufbruch und Macht zu Freiheit*. Wien: Verlag der Arbeiter-Buchhandlung 1921, S. 28f.

36 Ders.: 21. Juli 1919. In: *Sowjet*, H. 2/1919, S. 72.

37 Otto Kaus: *Deutsch-Österreichische Reaktion*. In: ebd., S. 4–12.

38 Vgl. Wilhelm Bass: *Die Lohnbewegung der gastgewerblichen Arbeiter*. In: *Sowjet*, H. 2/1919, S. 27–34.

39 Otto Groß [d.i. Otto Gross]: *Die kommunistische Grundidee in der Paradiessymbolik*. In: ebd., S. 12–27, zit. S. 16. Fettdruck im Original.

und Vergewaltigung der Frau beruhen. Er sieht in der kommunistischen Revolution ein wirksames Werkzeug gegen die patriarchalische Gesellschaftsordnung. Frauenemanzipatorische Elemente des Kommunismus, insbesondere dessen Leistungen in den Bereichen des täglichen Lebens, wird auch die politisch aktive russische Schriftstellerin Aleksandra Kollontaj einige Hefte später im *Sowjet* ausführlich darlegen. In ihrem zweiteiligen Artikel „Die Familie und der kommunistische Staat“⁴⁰ erläutert sie den historisch-kulturellen Wandel der Familie von der patriarchalischen Großfamilie bis hin zur Utopie der Arbeiterfamilie, in der sich beide Geschlechter, von staatlicher Seite unterstützt, die Aufgaben teilen. Im Arbeiterstaat können die Geschlechter einander gleichberechtigt begegnen, in der Kommune ist die Frau nicht mehr von einem Mann abhängig, sondern durch ihre Erwerbsarbeit autonom und nicht mehr an die Ehe als finanzielle Notwendigkeit und unauflösbare Gegebenheit gebunden.

Während Kollontaj ihre revolutionären Gesellschaftsentwürfe vor allem im Bereich der Gleichstellung von Frauen zum Teil auch tatsächlich umsetzen konnte – unter Lenin erwirkt sie, von November 1917 bis Oktober 1918 als Volkskommissarin für soziale Fürsorge, Reformen im Eherecht und Verbesserungen im Mutterschutz –, bleiben die sozialen Visionen von Gross reine Utopien. Seine radikalen Forderungen, gemäß derer der wahre Kommunist, versehen mit einer „revolutionären Menschheitsseele“⁴¹ keinerlei Machtstrukturen anerkennen könne, verweisen auf eine transzendente Dimension des Kommunismus und dessen Erlösungsgedanken, den er im biblischen „Sündenfall“ im Buch Genesis begründet sieht:

Die Genesis verkündet den Eintritt dieser Erlösung durch eine innere Erhebung der Frau. Die Frau wird demselben bösen Prinzip den Kopf zertreten, durch welches einst die ungeheure Verirrung in die Welt gekommen ist: dem Machtprinzip in allen menschlichen Beziehungen zum Gleichgewicht des ewigen Ringens um Macht, zur kalten Ruhe von Recht und Pflicht erstarrt, dem unfruchtbaren Prinzip der Autorität.⁴²

Die Bezugnahme auf das Christentum findet sich auch in Lev Tolstojs Perspektive auf den Kommunismus, der sein Verständnis eines Lebens in Liebe und Gerechtigkeit allerdings aus der Bergpredigt im Neuen Testament herleitet. Er

40 Alexandra Kollontaj: Die Familie und der kommunistische Staat. In: *Sowjet*, H. 8–9/1920, S. 43–52, und H. 10–11/1920, S. 45–50.

41 Otto Groß [d.i. Otto Gross]: Orientierung der Geistigen. In: *Sowjet*, H. 5/1919, S. 1–5, zit. S. 3.

42 Ders.: Die kommunistische Grundidee in der Paradiessymbolik. In: *Sowjet*, H. 2/1919, S. 12–27, zit. S. 25.

versteht den Kommunismus als die einzige Voraussetzung zu einem gerechten Leben für alle Menschen, da hier das Postulat der Nächstenliebe in Idealform umgesetzt sei.⁴³

Diese Überzeugung ist auch in Tolstojs Drama *Und das Licht scheint in der Finsternis* zentral, dessen Protagonist, der Armut suchende Gutsherr Nikolai Michelajewitsch Sarynzew, als autobiographisch inspiriertes Selbstporträt des Dichters gilt. In der Rolle des Gutsherrn gastierte der zeitgenössische Schauspielstar Alexander Moissi im Mai 1919 an der Neuen Wiener Bühne. Die im *Sowjet* mit „A.E.“ gezeichnete Kritik dieser Theateraufführung ist aller Wahrscheinlichkeit nach Gina Kaus zuzuordnen, die das Stück als „erschütternde[n] Aufruf zum Kommunismus“ feiert.⁴⁴ Tolstojs Überzeugung von der Notwendigkeit der „Befreiung der höheren Klassen aus geistiger Not“⁴⁵ wird als Aufforderung zum Sturz des kapitalistischen Systems wiedergegeben. Dieses solle aber, anders als in den Gedichten von Sonnenschein oder Bezruč, nicht durch den Hass oder Selbsterlösungswillen der Unterdrückten gestürzt werden, sondern durch das Bedürfnis der Besitzenden nach Liebe und (sozialer) Gerechtigkeit. Die Erkenntnis, dass das eigene Wohlergehen auf der Benachteiligung und Unterdrückung anderer beruhe, werde durch Medien wie das Theater befördert, die ihr (bürgerliches) Publikum zur Reflexion und zum Hinterfragen von Gesellschaftsordnungen bringen; das sei der Wiener Aufführung nicht zuletzt durch die überzeugende Darstellung von Moissi gelungen.⁴⁶

Den Diskurs über Christentum und Kommunismus setzt auch das unmittelbar auf die Theaterkritik nachfolgende Gedicht von Rudolf Fuchs fort. Fuchs, Mitglied des Prager Kreises um Max Brod, Franz Kafka und Franz Werfel, hat

43 Vgl. A.E. [d.i. Gina Kaus]: Tolstoi: „Und das Licht scheint in der Finsternis“. In: ebd., S. 34–43, bs. S. 35.

44 Ebd.

45 Ebd., S. 36.

46 Etwas weniger euphorisch bewerten die gängigen Wiener Tageszeitungen die Aufführung. Während sich die Rezensenten in *Arbeiter-Zeitung*, *Neues Wiener Tagblatt*, *Reichspost* und *Wiener Zeitung* über Moissis darstellerische Leistung weitgehend einig begeistert zeigen, wird Tolstojs dramatische Leistung kontroversieller beurteilt. So wird im *Neuen Wiener Tagblatt* das Stück als dramaturgisch wenig gelungen und nicht sonderlich tief greifend kritisiert, die konservative *Reichspost* beanstandet besonders die poetische Verklärung und das gefährliche Verführungsmoment des politisch hochbrisanten Bolschewismus-Themas durch Tolstoj (vgl. N.N., in: *Arbeiter-Zeitung* (21.5.1919), S. 6; m.b., in: *Neues Wiener Tagblatt* (20.5.1919), S. 13; Marco Brociner, in: *Neues Wiener Tagblatt* (22.5.1919), S. 12f.; B., in: *Reichspost* (20.5.1919), S. 7f.; –, in: *Wiener Zeitung* Abendausgabe (*Wiener Abendpost*) (20.5.1919), S. 4).

sich vor allem als Übersetzer der Gedichte seines tschechischen Landsmannes Bezruč einen Namen gemacht, ist jedoch auch mit eigenen Werken in Erscheinung getreten. Sein in jener Nummer des *Sowjet* abgedrucktes Gedicht *Droh-nenschlacht* verhandelt die Aufforderung zur Revolution mittels der Metapher der Bienenmännchen, die als faule Nutznießer fremder Arbeit für die besitzende Klasse stehen. Der Titel verweist auf die alljährlich von den Arbeitsbienen vollzogene Vertreibung der Drohnen aus dem Bienenstock, die nach der Begattung der Königin nicht mehr benötigt werden.⁴⁷ Das Gedicht endet im die christliche Symbolik aufgreifenden und damit wieder auf Tolstoj verweisenden Bild der besitzenden Klasse, die zuerst fallen müsse, um dadurch ihre geistige Erhöhung zu erwirken:

Das müssige [sic] Geschlecht in unseren Ständen,
das aller Werk verschleudert und verrät,
die Prasser, die uns vor dem Himmel schänden,
hinweg damit aus unsern Wänden –
Sie sollen enden! Denn ihr Fall erhöht.⁴⁸

3 Kultur und Literatur

Ein ebenfalls in Debatten zu Tolstoj stets wiederkehrendes Thema, nämlich das Verhältnis des Volkes zu Kunst und Kultur, kann durchaus als Leitthema der ersten Nummern des *Sowjet* bezeichnet werden. In ihrer Theaterkritik zollt Gina Kaus Tolstoj dafür Bewunderung, dass er als gefeierter Dichter die alltägliche Arbeit des Bauern „höher wertet als Philosophie und Dichtkunst“⁴⁹ und diesem daher auch den Zugang zu den höchsten Freuden des Lebens, der Beschäftigung mit Kunst und Wissenschaft, ermöglichen möchte. Der Stellenwert der kulturellen Bildung der Massen wird dann nochmals in Textfragmenten über

-
- 47 Vgl. Ralph Dutli: Das Lied vom Honig. Eine Kulturgeschichte der Biene. Göttingen: Wallstein 2012, S. 16.
- 48 Rudolf Fuchs: Drohnenschlacht. In: *Sowjet*, H. 2/1919, S. 43f., zit. S. 43. Weitere Übersteigerungen des Revolutionären ins Religiöse finden sich auch wieder in den im vierten Heft abgedruckten Gedichten von Sonnenschein (*Weltherbst 1919, Ver-söhnung* und *Oh, Wahrheit*), der sich als Bruder Sonka zum Heilsverkünder stilisierte, sowie in jenen von Rudolf Hartig im letzten Heft des ersten Jahrgangs (*Allmächtig ent-steigt bald allen Herzen der gute Prophet ...*, *Gott wird euch fragen ...*; vgl. Hugo Sonnenschein: Drei Gedichte. In: *Sowjet*, H. 4/1919, S. 29–31; Rudolf Hartig: Gedichte. In: *Sowjet*, H. 10–11/1920, S. 51–53).
- 49 A.E. [d.i. Gina Kaus]: Tolstoi: „Und das Licht scheint in der Finsternis“. In: ebd., S. 34–43, zit. S. 37.

„Revolution und Kultur“⁵⁰ von Maksim Gor’kij verhandelt. Diese Bemerkungen sind in der dritten *Sowjet*-Nummer abgedruckt, einem Heft, das ansonsten mit Berichten von Politikern und Theoretikern aus dem Umfeld Lenins einen wirtschaftspolitischen Schwerpunkt mit Fokus auf Sowjetrußland setzt.⁵¹ Gor’kij fordert für die Zeit nach der Revolution die sofortige Entfaltung kultureller Tätigkeiten, um dem Volk Lebensfähigkeit und -sinn zu geben.⁵² Konkret wird Gina Kaus eine dieser kulturellen Aktivitäten dann in den „Mitteilungen“⁵³ im vierten *Sowjet*-Heft benennen. Sie bezieht sich in ihrem Text auf einen Artikel von Otto König über Hedwig Courths-Maler, der kurz zuvor in der *Arbeiter-Zeitung* erschienen ist,⁵⁴ und formuliert Forderungen nach einer massentauglichen und -verständlichen Literatur, die das wirkliche Leben abbilden und keine schöngefärbten Roman- oder realitätsferne Seelenwelten konstruieren solle. Insbesondere kritisiert Kaus die Form und die großbürgerliche Sprache dieser vor allem auf Unterhaltung abzielenden Romane.

Ihre poetologischen Forderungen versucht Kaus dann in ihrer Erzählung *Der Altar*, die in drei Folgen von November 1919 bis Februar 1920 im *Sowjet* erscheint,⁵⁵ umzusetzen. Neben der Darstellung der Alltags- und Arbeitswelt der Proletarier sowie der Kritik am bürgerlichen Kunstverständnis werden in der Erzählung auch fundamentale Marxismus-Diskurse verhandelt, wie der Wert der Arbeit und sich daraus ergebende Machtverhältnisse, die auch im erweiterten Zeitschriftenkontext thematisiert werden: So eröffnet das siebente Heft des *Sowjet*, in dem die letzte Fortsetzung des *Altar* erscheint, ein Artikel des schwedischen Politikers und Mitbegründers der kommunistischen Bewegung in Schweden Fredrik Ström über „Weltrevolution und Welterbe“, der „die Arbeit als

50 Diese stammen aus dem Buch *Unzeitgemäße Gedanken über Revolution und Kultur*, das Gor’kij’s Aufsätze aus der Tageszeitung *Nowaja Žizn* zwischen 1917 und 1918 versammelt.

51 Vgl. z.B. Larin: Die Wirtschaftspolitik der Sowjetmacht. In: *Sowjet*, H. 3/1919, S. 10–17; A. Lomow: Ein Jahr proletarischer Diktatur und Volkswirtschaft. In: ebd., S. 18–23; N. Bucharin: Der Klassenkampf und die Revolution in Rußland. In: *Sowjet*, H. 3/1919, S. 27–51, und H. 4/1919, S. 31–54.

52 Vgl. Maxim Gorkij: Revolution und Kultur. In: *Sowjet*, H. 3/1919, S. 23–25, hier S. 23.

53 A.E. [d.i. Gina Kaus]: Mitteilungen. In: *Sowjet*, H. 4/1919, S. 54–56.

54 Vgl. Otto König: Der Courths-Maler Roman. In: *Arbeiter-Zeitung* (28.9.1919), S. 2–4.

55 Vgl. Andreas Eckbrecht [d.i. Gina Kaus]: Der Altar. In: *Sowjet*, H. 5/1919, S. 23–40, H. 6/1919, S. 43–54, und H. 7/1920, S. 36–46. Ausführlicher zum *Altar* vgl. Veronika Hofeneder: Der produktive Kosmos der Gina Kaus. Schriftstellerin – Pädagogin – Revolutionärin. Hildesheim: Olms 2013, S. 159f.

das höchste, die Quelle der Kultur und des Reichtums⁵⁶ feiert und den sozialpolitischen Machtanspruch des Arbeiters betont. Und der deutsche Kommunist Josef Eisenberger leitet in seinem Artikel über „Die Wirtschaftspolitik der russischen Kommunisten“ aus dem Schaffen der Arbeiter ihren Besitzanspruch an den Fabriken und Bodenschätzen ab, was beinahe wörtlich mit der Forderung von Kaus' proletarischem Protagonisten korreliert, den Fabrikarbeitern die Fabrik zu schenken.⁵⁷

Kaus' Protagonist Alois ist der uneheliche Sohn des Fabrikanten Ferdinand Kühnes, der seinen Reichtum durch die Ausbeutung bosnischer Arbeiter begründet hat, und des Bauernmädchens Johanna, die am Bau einer der Fabriken Kühnes ihren ärmlichen Lebensunterhalt verdient. Der aufgeweckte Alois wächst im idealistisch-naiven Glauben an ein glückliches Arbeiterleben heran und steht der Unzufriedenheit der älteren Fabrikarbeiter zunächst verständnislos gegenüber. Die Welt außerhalb der Fabrikmauern ist ihm fremd, seinen Vater imaginiert er „als den allerkräftigsten, allertüchtigsten Arbeiter, den es gab“.⁵⁸ Als Zwölfjähriger verlässt er die Schule und tritt ebenfalls in die Fabrik ein, um Geld zu verdienen. Erste Zweifel in seiner Weltanschauung überkommen ihn bei einer Besichtigung der Fabrik durch Kühne: Alois' Vorstellung von seinem Vater als dem ersten Arbeiter der Fabrik wird durch dessen schwächliche und verweichlichte Erscheinung bitter enttäuscht. Bei einer Unterredung mit Kühne macht Alois diesem den Vorschlag, den Arbeitern die Fabrik als Geschenk zu überlassen. Kühne dagegen schlägt Alois vor, ein Studium der Nationalökonomie zu absolvieren, um dann gemeinsam Reformen für die Verbesserung der Situation der Arbeiter durchzuführen. Beim Verlassen des väterlichen Hauses fällt Alois vor einem Altar von Riemenschneider auf die Knie – zur großen Verwunderung des Fabrikantenehepaars, für das der Altar vor allem ein Kunstgegenstand zu Repräsentations- und nicht zu Gebetszwecken ist. Die Wandlung folgt nun etwas abrupt: Desillusioniert fasst Alois den Beschluss, mithilfe des Geldes seines Vaters ein Studium zu absolvieren, um seine Reformpläne eines Tages umsetzen zu können, doch gleichzeitig weiß er, dass er sich von seinen idealistischen Vorstellungen einer sozial gerechten Welt verabschieden muss.

56 Fredrik Ström: Weltrevolution oder Weltreaktion. In: *Sowjet*, H. 7/1920, S. 1–22, zit. S. 12.

57 J[osef] Eisenberger: Die Wirtschaftspolitik der russischen Kommunisten. In: *Sowjet*, H. 10–11/1920, S. 33–45.

58 Andreas Eckbrecht [d.i. Gina Kaus]: Der Altar. In: *Sowjet*, H. 5/1919, S. 23–40, zit. S. 29.

Obgleich kommunistischem Gedankengut verpflichtet, verzichtet Kaus hier auf extreme politische Positionierungen und erteilt mit dem Ende ihrer Erzählung radikalen Ideologien eine klare Absage: Der Proletarier Alois wird wohl als „neuer Mensch“, der mit Freude seiner Arbeit zum Nutzen der Allgemeinheit nachgeht, eingeführt, wendet sich allerdings durch den Kontakt mit der kapitalistischen Welt bürgerlichen Wertvorstellungen zu. Er erkennt, dass er seine reformistischen Ideen als einfacher Arbeiter nicht umsetzen kann. Kaus positioniert sich mit dieser Entschärfung politisch in der Nähe der gemäßigeren Sozialdemokraten, die durch Sozialgesetze und Reformbestrebungen die revolutionäre Stimmung in der Arbeiterschaft nach 1918 zu beruhigen suchen⁵⁹ und die deshalb in den ersten *Sowjet*-Nummern Ziel heftiger verbaler Attacken gewesen sind.

Gina Kaus, die in ihren früheren Essays noch die bedingungslose Revolution mit der anschließenden Diktatur des Proletariats postulierte, steht diesen radikalen Positionen auf literarischer Ebene nunmehr reserviert gegenüber. Kritik an Kapitalismus und Bürgertum formuliert sie anhand der Figur des Fabrikanten Kühne, der als typischer Bourgeois gezeichnet ist: Immer auf seinen geschäftlichen Vorteil bedacht, weiß er die Politiker zu beeinflussen und die bestehenden Gesetze zu seinen Gunsten auszulegen. Seine Sozialreformen entspringen keineswegs sozialem Interesse, sondern dienen ausschließlich der Profit-Maximierung: Die Kinderarbeit etwa lehnt er ab, weil die Jugend dadurch in ihrer Entwicklung zurückbleibe und später ein leistungsschwaches Proletariat abgebe.⁶⁰ Kühne kann außerdem als literarisches Porträt von Gina Kaus' Adoptivvater und Gönner Josef Kranz gelten. Beide sind durch die industrielle Ausbeutung Bosniens reich geworden und treten als Kunstsammler mit einem philiströsen Kunstverständnis auf.⁶¹ Das Kunstinteresse des Fabrikantenehepaars ist rein materiell motiviert, der Ankauf des Altars von Riemenschneider

59 Vgl. Ernst Bruckmüller: Sozialstruktur und Sozialpolitik. In: Weinzierl/Skalknik, Österreich 1918–1938, S. 420–425; Ernst Hanisch: Der lange Schatten des Staates. Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert [1994]. Wien: Ueberreuter 2005, S. 275f.

60 Vgl. Beate Berkel: Gina Kaus. Frühe publizistische Arbeiten. Diplomarbeit Univ. Münster 1988, Ts., S. 20f.

61 In ihrer Autobiographie kritisiert Kaus Kranz' egozentrisches Verständnis als Kunstmäzen, der einerseits aus Eitelkeit und dem Prestige als Literaturförderer eine zeitgenössische Zeitschrift finanziere, die seinen politischen Anschauungen widerspreche, andererseits aber keine modernen Maler unterstütze, weil deren Bilder nicht seinen Geschmack trafen (vgl. Kaus, Von Wien, S. 41).

dient ausschließlich der sozialen Anerkennung und der Stärkung der eigenen Machtposition: „Kühne genoß, während er mit den beiden Herren sein Bureau verließ, bereits im Geiste den verständnislosen Respekt seiner neuen Geschäftsfreunde für seine großzügige Kunstbeflissenheit. ‚Sie haben gesehen, wie ich verdiene‘, dachte er, ‚nun sollen sie sehen, wie ich ausbebe.‘“⁶² Kühne erscheint als Inkarnation des von Kaus in ihrem früheren Essay „Zur moralischen Bilanz der Bourgeoisie“ diskreditierten „Kunsthüter[s]“ im Sinne eines „Museumsgendarmen“,⁶³ als dessen schlimmste Ausgeburt sie den Mäzen nennt, der sich mit seinem rein materiell motivierten Kunstinteresse nicht als Kunstkenner, sondern als vermögender Mann entlarvt.

4 Politik und Konsequenzen

Was sich in den ersten Abdrucken literarischer Texte im *Sowjet* schon abzeichnet, nämlich die vorsichtige Unterwanderung der anfänglich radikalen Programmatik der Zeitschrift, findet mit der Publikation der Erzählung *Der Altar* von Gina Kaus einen Höhepunkt und ein vorläufiges Ende.⁶⁴ Die Verabschiedung ultralinke Ideologien und das Eintreten für gemäßigte Strategien zur Erlangung der sozialen und politischen Neuordnung spiegeln auch durchaus Entwicklungen in der kommunistischen Bewegung in Österreich wider, die durch ideologische Fraktionskämpfe in zahlreiche Splittergruppen zerfallen war. Die Proklamation dieser moderateren Revolutionsforderungen übernimmt in der Zeitschrift die Literatur, der unter der Herausgeberschaft von Otto Kaus im ersten Jahrgang neben Texten zu politischen und wirtschaftlichen Themen eine gleichberechtigte Rolle eingeräumt wird. Davon zeugen regelmäßige Abdrucke literarischer Texte ebenso wie die Fülle an theoretischen Texten, die den sozialpolitischen Stellenwert von Literatur und Kultur verhandeln und damit den *Sowjet* in seinen Anfängen als Kulturzeitschrift positionieren.

Mit der Übernahme der Herausgeberschaft im Mai 1921 durch den kurz zuvor aus der KPD ausgeschlossenen Paul Levi ändert sich die programmatische Ausrichtung der Zeitschrift wesentlich; diese wendet sich nun kritisch gegen die

62 Andreas Eckbrecht [d.i. Gina Kaus]: *Der Altar*. In: *Sowjet*, H. 6/1919, S. 43–54, zit. S. 44.

63 N.N. [d.i. Gina Kaus]: *Zur moralischen Bilanz der Bourgeoisie*. In: *Sowjet*, H. 1/1919, S. 51–60, zit. S. 57.

64 Danach sind nur noch zwei vereinzelt Abdrucke von lyrischen Texten zu verzeichnen; dabei handelt es sich um Gedichte von Rudolf Hartig (H. 10.11.1920) und Bruno Schönlanck (H. 3/1920).

kommunistische Partei. Der *Sowjet* behandelt kaum mehr kultur- und sozialpolitische Themen⁶⁵ und zeigt sich nun primär politisch ausgerichtet. So müssen alle Artikel der Hefte sechs und sieben des dritten Jahrgangs, die den III. Kongress der Internationale kommentieren, bis auf Levis Beiträge anonym erscheinen, da „[d]er Kongreß der Kommunistischen Internationale [...] so wie die Zentrale der VKPD. den großen Bann über unsere Zeitschrift verhängt [hat]. Wir sind aber der Meinung, daß die Resultate des Kongresses in vollständiger Freiheit besprochen werden müssen.“⁶⁶ Die programmatische Neuausrichtung kommt auch durch Abänderungen des Zeitschriftentitels zum Ausdruck: Ab der fünften Nummer des dritten Jahrgangs (Juli 1921) erscheint die Zeitschrift unter dem Titel *Unser Weg. Zeitschrift für kommunistische Politik*,⁶⁷ ab der siebenten Nummer des vierten Jahrgangs (10. April 1922) wird der Untertitel nochmals abgeändert zu *Halbmonatsschrift für sozialistische Politik*. Die letzte Nummer der Zeitschrift erscheint denn am 10. Dezember 1922: Sie muss wie viele andere Presseerzeugnisse dieser Zeit wegen der stetig ansteigenden Papierpreise eingestellt werden.

65 So enthält beispielsweise das erste Heft des zweiten Jahrganges folgende Beiträge: Henriette Roland-Holst: Kommunismus und Zivilisation, S. 1–8; Otto Kaus: Die österreichischen Kommunisten und die Wahlen, S. 8–21; Paul Frölich: Die Wurzeln des U.S.P.-Pazifismus, S. 22–32; Spectator: Die Wirtschaftslage in Sowjet-Rußland, S. 32–43; G. Sinowjew: Wann und unter welchen Umständen dürfen Arbeitersowjets geschaffen werden, S. 43–45; A. Maslow: Bücherschau [N. Lenin: Der Radikalismus, die Kinderkrankheit des Kommunismus, Frankes Verlag 1920; M. J. Braun: Die Lehren des Kapp-Putsches, Frankes Verlag 1920], S. 45–48. Lediglich im dritten Heft des zweiten Jahrgangs ist mit dem Gedicht *Das ist das Lied vom täglichen Brot ...* von Bruno Schönlank (H. 3/1920, S. 102–104) der letzte Abdruck eines literarischen Textes zu verzeichnen; die ab dem zweiten Jahrgang regelmäßigen Buchbesprechungen thematisieren vor allem Neuerscheinungen politischer Bücher. Das erste Heft unter der Ägide von Paul Levi enthält dann folgende Beiträge: N.N.: Ein Geleitwort, S. 1; Franz Mehring: Zur Geschichte des Maitages, S. 2–4; Klara Zetkin: Resolution, S. 4–9; Ernst Däumig: Ein Brief, S. 9f.; Valeriu Marcu: Zur Krise der Kommunistischen Internationale, S. 10–17; Bernhard Düwell: Disziplin und Grundsätze, S. 17–21; Paul Levi: Vorwort zur zweiten Auflage von: *Unser Weg*, S. 21–29.

66 N.N.: [o. T.]. In: *Unser Weg*, H. 3/1921, S. 165. Kursivdruck im Original.

67 *Unser Weg* erscheint dann auch in einem anderen Verlag, der Berliner Internationalen Verlags-Anstalt.

Stefan Simonek

„Hört Moskau!“ Russische Literatur in der *Roten Fahne*

Abstract: The essay offers a closer look at the presentation of Russian literature and culture in the daily newspaper *Die Rote Fahne* [“The Red Flag”] between 1921 and 1930. As a rule, the official newspaper of the Austrian Communist Party did not pay any attention to the aesthetic devices of the Russian avant-garde movement of the 1920s, but interpreted literature in a strictly ideological manner influenced by the politics of the USSR.

Zur Zeit der Donaumonarchie und unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg fungierten in Österreich vor allem die großen überregionalen Tageszeitungen *Neue Freie Presse*, *Arbeiter-Zeitung* beziehungsweise (in geringerem Ausmaß) *Reichspost*¹ als Informationskanäle in Sachen russischer Literatur und Kultur: Neben anderen Formaten wie etwa der aus der gleichnamigen Wiener Wochenschrift hervorgegangenen *Zeit* berichteten diese weltanschaulich an das liberale Großbürgertum, die Sozialdemokratie beziehungsweise die Christlich-Sozialen gebundenen Blätter regelmäßig über das russische Kulturleben, über Gastspiele russischer Theatergruppen in Österreich oder über russische Literatur, die zudem durch Fortsetzungsromane und Übersetzungen in ausgewählten Textzeugnissen präsent war. Für die Zeit der Jahrhundertwende hat Stephanie Strini 2010 in einer materialreichen Diplomarbeit die absolute Dominanz von Lev Tolstoj und Maksim Gor’kij (etwa auch gegenüber Fëdor Dostoevskij und Anton Čechov) auf den Seiten der *Neuen Freien Presse*, der *Arbeiter-Zeitung* und der *Reichspost* nachweisen können.² Zu diesen weltanschaulich deutlich ausdifferenzierten

-
- 1 Vgl. Ulrich Weinzierl: Die Kultur der ‚Reichspost‘. In: Franz Kadrnoska (Hg.): Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938. Wien–München–Zürich: Europaverlag 1981, S. 325–344.
 - 2 Stephanie Strini: Ein Vergleich der österreichischen Rezeption russischer Literatur in der ‚Arbeiter-Zeitung‘, der ‚Reichspost‘ und der ‚Neuen Freien Presse‘ (1900–1910). Diplomarbeit Univ. Wien 2010. Online unter http://othes.univie.ac.at/12123/1/2010-11-15_0502601.pdf (dieser und alle weiteren Links wurden letztmals am 18.2.2016 eingesehen). Zur Rezeption russischer Literatur in der *Zeit* vgl. Alois Woldan: Russland und die russische Literatur in der ‚Zeit‘ zwischen 1894 und 1904. In: Johann Holzner, Stefan Simonek, Wolfgang Wiesmüller (Hgg.): Russland – Österreich. Literarische und kulturelle Wechselwirkungen. Bern: Peter Lang 2000, S. 159–175; zur Aufnahme russischer Literatur in österreichischen Zeitschriften der Moderne vgl.

Blättern trat nach dem Auseinanderbrechen der Donaumonarchie als weitere eindeutig ideologisch ausgerichtete Tageszeitung ab dem Jahr 1919 die *Rote Fahne* als Zentralorgan der Kommunistischen Partei Österreichs (KPÖ). Deren Vorgängerin war *Die Soziale Revolution*, die am 26. Juli 1919 erstmals als *Die Rote Fahne* – mit einem Foto von Karl Liebknecht auf der Totenbahre als Aufmacher – erschien.³ Die dem Titel nach an der gleichnamigen Tageszeitung der Kommunistischen Partei Deutschlands orientierte *Rote Fahne*⁴ wurde nach anfänglich viertägiger Erscheinungsweise seit dem 16. September 1919 täglich herausgegeben.

Als Folge der politischen Konflikte in den dreißiger Jahren stand die Zeitung von März bis Juli 1933 unter Vorzensur und danach kurz unter verschärfter Vorlagepflicht, ehe sie am 10. Juli mit Kolportageverbot belegt wurde; spätere Ausgaben konnten daher nur unregelmäßig und im Ausland, etwa in der Tschechoslowakei, erscheinen.

Eine systematische Durchsicht sämtlicher Jahrgänge⁵ würde den Rahmen dieses Beitrags sprengen. Dies scheint freilich insofern nicht notwendigerweise geboten, als sich eine denkbare Hypothese sehr rasch falsifizieren lässt: die

weiter auch Susanne Schimek: *Die russische Literatur in den Zeitschriften der österreichischen Moderne*. Hausarbeit Univ. Wien 1970; für die einschlägige Rezeption nach 1945 vgl. Christine Engel: *Die Rezeption russischsprachiger Literatur in der österreichischen Tagespresse (1980–1990)*. Innsbruck: Verlag des Instituts für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck 1994, sowie Sarah Schmelzer: *Die Rezeption russischer Literatur in „Standard“ und „Presse“ (1998–2002)*. Diplomarbeit Univ. Wien 2004; zur Rezeption sowjetischer Kinder- und Jugendliteratur vgl. Gertraud Marinelli-König: „Internationalismus“ im Feld der Übersetzung von Kinder- und Jugendliteratur der Zwischenkriegszeit. In: *Libri liberorum*, Nr. 40/2012, S. 5–12.

- 3 N.N.: Karl Liebknecht auf der Totenbahre. In: *Die Rote Fahne* [fortan: RF] (26.7.1919), S. 1. Als Gründe für die Änderung des Namens nennt Gerhard Selber die Angleichung an das Organ der deutschen Bruderpartei sowie eine Mitte des Jahres 1919 erfolgende taktische Neuausrichtung der kommunistischen Partei, nachdem sich die Aussichten auf eine erfolgreiche Revolution im Nachkriegsösterreich verschlechtert hatten (vgl. Alfred Schwarz: *Die kommunistische Tagespresse in den Gründungsjahren der ersten österreichischen Republik*. Dissertation Univ. Wien 1988, S. 127).
- 4 Vgl. die entsprechenden Angaben in: N.N.: *Die Rote Fahne (Österreich)*. Online unter: [https://de.wikipedia.org/wiki/Die_Rote_Fahne_\(Österreich\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Die_Rote_Fahne_(Österreich)); vgl. Gerhard Selber: *Parteilinie oder Blattlinie: die Zentralorgane der beiden Arbeiterparteien von 1918–1933*. Diplomarbeit Univ. Wien 1991, S. 113–131.
- 5 Über die Datenbank „ANNO“ der „Österreichischen Nationalbibliothek“ sind die einzelnen Ausgaben der *Roten Fahne* online abrufbar, wobei *Die Soziale Revolution* hier bereits unter die *Rote Fahne* subsumiert ist.

Hypothese, dass sich auf den Seiten des Blattes eine breitere, durch die grundlegenden historischen Veränderungen zusätzlich noch befeuerte Berichterstattung zur politisch links orientierten Kunst der russischen Avantgarde finden könnte. Was die kulturpolitische Linie der Zeitung wesentlich prägte, war vielmehr eine weitgehende Hörigkeit in Richtung Moskau, die sich auch über den regelmäßig wiederholten Appell an die Arbeiterschaft, das Moskauer Radioprogramm zu hören, manifestierte: „Hört Moskau!“⁶

Für eine eigenständige, von den jeweils gerade in der Sowjetunion ausgegebenen politischen Direktiven unabhängige Auseinandersetzung mit neuen künstlerischen Strömungen war in der *Roten Fahne* offensichtlich kein Platz.⁷ Deutlich wird dies etwa an der Positionierung gegenüber Lev Trockij: Anfangs noch neben Lenin und Stalin als einer der zentralen politischen und ideologischen Köpfe der bolschewistischen Führung herausgestellt, avanciert er im Zuge seiner politischen Marginalisierung in der Sowjetunion aber rasch zur „Unperson“.

Um dessen ungeachtet einen einigermaßen aussagekräftigen Querschnitt durch die Jahrgänge der *Roten Fahne* in Bezug auf die Präsenz russischer Literatur zu bieten, orientiert sich der vorliegende Beitrag an den Todesdaten dreier im Kontext von Moderne und Avantgarde zentraler Dichter der russischen Literatur des frühen 20. Jahrhunderts: Aleksandr Blok, Sergej Esenin und Vladimir Majakovskij. Diese drei Autoren bieten sich darüber hinaus auch insofern als produktiver Orientierungspunkt an, als sie stellvertretend für drei zentrale Gruppierungen der russischen Literatur stehen: Blok zählt neben Andrej Belyj und Vjačeslav Ivanov zu den wichtigsten Vertretern des mythopoetischen

6 Vgl. etwa die Ausgabe vom 13.4.1930, wo auf S. 8 am oberen Seitenrand rechts neben der Überschrift „Arbeiter-Radio“ Sendemasten mit der graphischen Erläuterung „Moskau“ abgebildet sind; weiter unten auf der Seite findet sich dann unter dem Titel „Hört Moskau!“ eine Notiz, die auf eine Sendung der sowjetischen Gewerkschaften hinweist, in der ausländische Bauarbeiter u.a. auch aus Österreich über ihre Situation in der Sowjetunion berichten. Vgl. dazu: Jurij Murašov: Das elektrifizierte Wort. Das Radio in der sowjetischen Literatur und Kultur der 20er und 30er Jahre. In: ders./Georg Witte (Hgg.): Die Musen der Macht. Medien in der sowjetischen Kultur der 20er und 30er Jahre. München: Fink 2003, S. 81–112.

7 Diese Orientierung in Richtung Sowjetunion dürfte nicht zuletzt auch mit der finanziellen Unterstützung der *Roten Fahne* von ebendieser Seite her zusammenhängen: „Auf der anderen Seite existierte die ‚Fremdfinanzierung‘, die Subventionierung der Presse aber auch der Partei aus Finanzmittel [sic] der Komintern und damit vor allem der Sowjetunion. Dieser ‚Geldfluß‘ aus der Sowjetunion wurde immer wieder als ein beliebtes Argument einer ‚Rußlandhörigkeit‘ der KPÖ verwendet.“ (Selber, Parteilinie, S. 126.)

Symbolismus, der im Unterschied zur ersten, frankophilen Generation der russischen Symbolisten insgesamt zur deutschen Kultur hin orientiert gewesen ist. Esenin firmiert als der mit Abstand bedeutendste Repräsentant des russischen Imaginismus, und Majakovskij hat sich gemeinsam mit Velimir Chlebnikov und Aleksej Kručënych zur Gruppierung der russischen Kubo-Futuristen zusammengeschlossen, der vielleicht bedeutendsten Kraft innerhalb der russischen Avantgarde.

Der frühe Tod Bloks und der Freitod Esenins beziehungsweise Majakovskijs (inklusive der jeweiligen Abschiedsgedichte und Majakovskijs in Gedichtform gekleidete Kritik an Esenins Entscheidung für die Selbsttötung) riefen in der russischen Öffentlichkeit starke Reaktionen hervor.⁸ In Kombination mit der Berichterstattung über die Beisetzung der Poeten schrieb sich hier das symbolisch aufgeladene Narrativ vom Tod des Dichters fort, für das der Duelltod Aleksandr Puškins im Jahre 1837 prägend blieb.⁹

Zudem lenkt die chronologische Abfolge der genannten Todesfälle der Jahre 1921, 1925 und 1930 den Blick auf ein Jahrzehnt russischer Literatur in ihren postrevolutionären Evolutionsschritten: vom Kriegskommunismus über die Zeit der NÉP, der „Neuen Ökonomischen Politik“ Mitte der 1920er Jahre, bis hin zur sukzessiven Monopolisierung und Reglementierung des kulturellen Lebens am Ende des Jahrzehnts, die Majakovskij in seinen späten, dystopischen Komödien *Klop* (dt. *Die Wanze*) und *Banja* (dt. *Das Schwitzbad*) satirisch zur Darstellung gebracht hat. Über die Lebens- und die Kunsttexte der drei Dichter lassen sich somit diese drei „Entwicklungsphasen“ des kulturellen Lebens in der Sowjetunion im ersten Dezennium ihres Bestehens zu Symbolismus, Imaginismus und Futurismus in Beziehung setzen.

8 Zum Tode Bloks vgl. Avril Pyman: *The Life of Aleksandr Blok*. Vol. II: *The Release of Harmony 1908–1921*. Oxford–London–New York: Oxford University Press 1980, S. 374–380; zu Bloks Begräbnis vgl. Wolfgang Stephan Kissel: *Der Kult des toten Dichters und die russische Moderne*. Puškin – Blok – Majakovskij. Köln–Weimar–Wien: Böhlau 2004, S. 97–103.

9 Zu Puškins Begräbnis als kulturellem Faktum der russischen Kultur bis 1921 (das Todesjahr Bloks) vgl. Kissel, *Kult des toten Dichters*, S. 23–95; zur ideologischen Funktionalisierung des Dichtertodes gerade auch Puškins im sowjetischen Kontext vgl. Rainer Grübel: *Gabe, Aufgabe, Selbstaufgabe: Dichter-Tod als Opferhabitus*. Zur Genese des sowjetischen Personenkultes aus Dichtertod, Lenin- und Puškingedenken. In: Klaus Städtke (Hg.): *Welt hinter dem Spiegel*. Zum Status des Autors in der russischen Literatur der 1920er bis 1950er Jahre. Berlin: De Gruyter 1998, S. 139–204.

1 *Die Rote Fahne* im August 1921

Beginnen wir die Sichtung des Materials also im Jahre 1921, als Aleksandr Blok am 7. August in Petrograd – dem ehemaligen St. Petersburg und künftigen Leninrad – im Alter von lediglich vierzig Jahren verstirbt. Drei Tage später findet sich in der *Roten Fahne* in der Rubrik „Vom Tage“ eine knapp gehaltene Notiz darüber,¹⁰ in der Blok als einer der bekanntesten Dichter der letzten Generation bezeichnet wird, dessen auch ins Deutsche übersetztes Revolutionsgedicht *Zwölf* (im russischen Original: *Dvenadcat'*) ihn besonders populär gemacht habe. Auffallend ist hier die Verengung der Rezeption auf einen Text, mit dem sich Blok in durchaus ambivalenter Weise mit dem in seiner Wahrnehmung viel eher als eschatologisch-apokalyptische Wende denn als politisches Ereignis zu fassenden Revolutionsgeschehen auseinandergesetzt hat. *Zwölf* sollte auch späterhin ein zentrales Moment für die Aufnahme Bloks im deutschen Sprachraum bleiben;¹¹ die verschiedenen Übersetzungen des metrisch und motivisch überaus komplexen Poems, wie z.B. von Johannes von Guenther aus dem Jahr 1947 oder von Paul Celan aus dem Jahr 1958, legen davon nachdrücklich Zeugnis ab.¹²

Die weitere Berichterstattung zur russischen Literatur stand im August 1921 zur Gänze im Zeichen zweier politisch, aber auch literarisch völlig gegensätzlicher Autoren, nämlich Maksim Gor'kij und Dmitrij Merežkovskij. Ausgehend von dem bereits um die Jahrhundertwende starken Interesse für das Werk, aber auch die Biographie Gor'kij¹³ bringt die *Rote Fahne* zwischen dem

- 10 N.N.: Vom Tage. Der Dichter Alexander Blok gestorben. In: RF (10.8.1921), S. 6.
- 11 Der Bericht in der *Roten Fahne* konnte sich auf gleich zwei vorangehende Übersetzungen des Poems von Arnold Ulitz (diese unter dem Titel *Die Ballade der Zwölf*) und von Reinhold von Walter stützen, die bereits 1920 erschienen waren; 1921 folgte eine weitere Übertragung des Poems von Wolfgang E. Groeger, vgl. M[argarete]. Baade: Zur Aufnahme von Aleksandr Bloks Poem „Die Zwölf“ in Deutschland. In: Zeitschrift für Slawistik, Nr. 2/1964, S. 175–195, hier S. 179, bzw. Nr. 4/1964, S. 551–573.
- 12 Vgl. die Übertragung von Guenther in Alexander Block: Die Zwölf. Ausgewählte Dichtungen. Übertragung u. Nachwort v. Johannes von Guenther. Stuttgart: Reclam 1966, S. 3–15; die Übertragung Celans in Paul Celan: Gesammelte Werke. Bd. 5. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986, S. 11–45. Zu Celans Auseinandersetzung mit Bloks Poem vgl. Christine Ivanović: Das Gedicht im Geheimnis der Begegnung. Dichtung und Poetik Celans im Kontext seiner russischen Lektüren. Tübingen: Max Niemeyer 1996, S. 159–177. Eine weitere Übersetzung der *Zwölf* von Alfred Edgar Thoss findet sich: in Alexander Block: Kreuzwege. Gedichte und Poeme. Ausgewählt u. hg. von Alexander Kluge. München: Heyne 1984, S. 94–106.
- 13 Vgl. Ilse Idzikowski/Gerhard Schwarz: Entwicklung und Wandel des Gor'kij-Bildes in Deutschland 1899–1965. In: Maxim Gorki in Deutschland. Bibliographie 1899

9. und 12. August in vier Folgen Gor'kij's Erzählung *Die Geburt eines Menschen* (russ. *Roždenie čeloveka*) aus der Sammlung *Wanderungen durch Russland* (russ. *Po Rusi*). Der Übersetzer aus dem Russischen wird nicht genannt; angesichts der starken Resonanz, die Gor'kij's Werke im deutschsprachigen Raum gefunden haben, könnte es sich um einen Nachdruck einer bereits andernorts veröffentlichten Übersetzung handeln. Als unausgewiesene Quellen kämen die von August Scholz übersetzte Novellensammlung *Wie ein Mensch geboren ward* (Berlin 1914) oder die Zeitschrift *Die Gleichheit*, in der *Wie ein Mensch geboren ward* 1915 ebenfalls abgedruckt wurde, infrage; ins Auge springt in der *Roten Fahne* jedenfalls der von *Geburt eines Menschen* abweichend gewählte Titel.¹⁴

Am 16. August stehen in einem Bericht mit dem Titel „Die geistigen Stützen der Konterrevolution“ dann sowohl Gor'kij als auch Merežkovskij im Zentrum der Aufmerksamkeit. Gegenstand ist eine Kontroverse, entfacht durch einen offenen Hilferuf Gor'kij's an Gerhart Hauptmann, der am 18. Juli 1921 unter drei verschiedenen Titeln in drei deutschen Zeitungen (unter anderen im *Vorwärts* und in der *Roten Fahne*) erschienen ist.¹⁵ Gor'kij bat darum, so rasch wie möglich Brot und Medikamente nach Russland zu schicken, um dem von Missernten geplagten russischen Volk zu helfen.¹⁶ Hauptmann antwortete Gor'kij am 25. Juli 1921 und ließ seinen Brief noch im Oktober 1945 von Johannes R. Becher vorlesen: Seine Antwort von 1921 wollte er dann auf die aktuelle Lage Deutschlands unmittelbar nach Ende des Zweiten Weltkriegs bezogen wissen.¹⁷

bis 1965. Zusammengestellt u. annotiert v. E[rwin] Czikowsky, I[lse] Idzikowski und G[erhard] Schwarz. Berlin: Akademie 1968, S. 9–31; zur deutschen Gor'kij-Rezeption vgl. H[elger] Vogt: Die zeitgenössische deutsche Literaturkritik zum Frühwerk Maxim Gorkis. In: *Zeitschrift für Slawistik*, Nr. 2–4/1958, S. 590–619.

- 14 Vgl. die Angaben in: Czikowsky u.a., *Gorki in Deutschland*, S. 130 bzw. 132. In der Auflistung deutscher Titelfassungen von Gor'kij's Werken ist die *Geburt eines Menschen* nicht verzeichnet (vgl. ebd., S. 348).
- 15 Vgl. die Angaben in: ebd., S. 146. Die Hungersnot und die internationalen Hilfsmaßnahmen waren auch kontinuierlich Gegenstand der Berichterstattung in der *Arbeiter-Zeitung*, die unter der Rubrik „Tagesneuigkeiten“ z.B. sogar ein entsprechendes Gedicht von Alfons Petzold ins Blatt rückte (Alfons Petzold: *Rußland 1921*. In: *Arbeiter-Zeitung* (4.8.1921), S. 4).
- 16 Vgl. N.N.: Hilfsaktion für Rußland. Online unter: http://www.bundesarchiv.de/aktenreichskanzlei/1919-1933/1a1/wir/wir1p/kap1_2/kap2_64/para3_3.html.
- 17 Am 5.8.1921 wurde Hauptmann's Antwort in der *Pravda* veröffentlicht (vgl. J. Stuart Durrant: An Unpublished Letter from D.S. Merezhkovsky to Gerhart Hauptmann. In: *Germano-Slavica*, Nr. 1–2/1995–96, S. 125–134, hier S. 127).

Am 13. August 1921 reagierte denn auch der mit seiner Frau Zinaida Gippius nach Paris emigrierte Dmitrij Merežkovskij auf Gor'kij's Ersuchen, indem er in der in Paris erscheinenden Zeitung *Obščee delo* (dt. *Die gemeinsame Sache*) einen mit „Wiesbaden, am 1. August 1921“ datierten Brief an Hauptmann veröffentlichen ließ.¹⁸ Merežkovskij deutet in seinem mit Zitaten und Paraphrasen aus der Bibel unterfütterten Schreiben die Bolschewiken in religiöser Weise als Mächte des Bösen,¹⁹ Gor'kij selbst als hinterlistigen Feind des russischen Volkes, dem man kein Vertrauen schenken dürfe, und die Hungersnöte als zielgerichtet eingesetztes Mittel der politischen Unterdrückung durch die neuen Machthaber. Im Artikel der *Roten Fahne* wird nun in polemischer Absicht folgende Passage aus Merežkovskij's Brief in einer deutschen Übersetzung zitiert, die allem Anschein nach eigens für den Bericht angefertigt worden ist:²⁰

[...] не свергнув советской власти, ничем нельзя помочь миллионам гибнущих людей, так же, как удавленному петлею ничем нельзя помочь, не вынув шеи из петли. [...] А правда та, что не только эти миллионы русских людей гибнут от голода, но весь русский народ с ними. Да, весь. Совершается злодейство, от начала мира небывалое: великий народ убивает кучка злодеев и все остальные народы умывают руки или помогают убийцам.²¹

„Ehe man nicht die Räterepublik gestürzt hat,“ schreibt Mereschkowsky, „kann man den Millionen der zugrundegehenden Menschen ebensowenig helfen, wie einem Erhenkten, ehe man seinen Hals aus der Schlinge befreit hat. ... Die Wahrheit ist, daß nicht nur diese Millionen von Russen Hungers sterben, sondern auch das ganze russische

-
- 18 Zum Motiv der Atlantiden im Werk Merežkovskij's und Hauptmanns vgl. G. A. Time: Dve „Atlantidy“ (G. Gaupman i D. Merežkovskij: neprednamerennyj dialog). In: Russkaja literatura, Nr. 1/1991, S. 111–133.
- 19 Dieser Zugang korrespondiert augenfällig mit Merežkovskij's ebenfalls 1921 in deutscher Übersetzung in München erschienenen Schrift *Das Reich des Antichrist: Russland und der Bolschewismus*.
- 20 Zur Rezeption Merežkovskij's in Deutschland vgl. die bibliographischen Abgaben in: Werner Schweikert: Die russische Literatur und die Literaturen der früheren Sowjetrepubliken in deutscher Übersetzung. Eine Übersicht über deren Rezeption in deutscher Sprache. Teil I: 1880–1965. Flein b. Heilbronn: Verlag Werner Schweikert 2003, S. 27 bzw. 53f.
- 21 D.S. Merežkovskij: Carstvo antichrista. Stat'i perioda èmigracii. Pod obščej redakcij A.N. Nikoljukina. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Russkogo Christianskogo gumanitarnogo instituta 2001, S. 164f. Laut Durrant blieb der Brief unveröffentlicht (vgl. Durrant, Unpublished Letter, S. 127); dies widerspricht freilich den Angaben in der zuvor angeführten Ausgabe von Merežkovskij's Schriften. Zudem wäre dann schwer zu erklären, wie die *Rote Fahne* an das Schreiben gelangen und es auszugsweise in deutscher Übersetzung veröffentlichen konnte.

Volk mit ihnen. Ja! das ganze! Es geschieht ein Verbrechen wie niemals seit Anfang der Welt. Ein Häuflein von Verbrechern ermordet ein großes Volk und alle anderen Völker waschen sich die Hände oder helfen dem Mörder.“²²

Diesen Zitaten folgt ein knapp gehaltenes Porträt Merežkovskijs, in dem der Autor über seine Romantrilogie *Leonardo da Vinci, Peter und Alexei* und *Julian Apostata* sowie seine publizistischen Schriften vorgestellt wird. Die kulturphilosophische Schrift *Grjaduščij cham*, die 1907 in der Übersetzung von Harald Hoerschelmann unter dem Titel *Der Anmarsch des Pöbels* erschienen ist, wird abweichend als *Vom kommenden Pöbel* wiedergegeben.²³ Den publizistischen Werken Merežkovskijs zollt der Reporter insofern Respekt, als er sie als eine eigene Schule und eine Richtung darstellt, und zudem Zinaida Gippius als bedeutende Dichterin präsentiert. Der Gang ins Exil wird kritisch vermerkt und Merežkovskijs religiöser Konzeption abschließend eine lediglich gewendete, strukturell freilich auffällig analog gehaltene Heilserwartung entgegengesetzt. Der immerhin als „entschieden großes Talent“ gewürdigte Merežkovskij und seine Generation erscheinen als eine obsoletere Vergangenheit, die nun durch die Klasse des Proletariats ersetzt werde.²⁴

Mit dem Bericht partizipierte die *Rote Fahne* in jedem Fall an einer auch über das Nachkriegsösterreich hinausreichenden publizistischen Öffentlichkeit. Felix Salten zum Beispiel nahm in seinem im *Pester Lloyd* veröffentlichten Artikel „Der Angeklagte Gorki“ auf Gor’kij’s Offenen Brief und auf Merežkovskijs Reaktion Bezug. Salten verteidigte zwar Gor’kij’s ehrliches Anliegen, formulierte aber auch kritische Einwände gegen Gor’kij’s literarischen Kosmos und schlug sich schließlich auf die Seite des „europäischen Kulturmenschen“ Merežkovskij, wenn er zu Gor’kij bemerkt:

Mereschkowsky trifft in Gorkij alle die unwissenden, verantwortungslosen, von Plattheiten berauschten, dilettantischen Schwätzer, die sich Macht und Führerschaft angemaßt haben. Wenn die Welt aus tausend Wunden blutet, dann ist der Naive und Selbstlose, der an ihr zum Stümper wird, ebenso verdammenswert, wie der Stümper aus Eigennutz und Niedertracht. Wenn eine einzige falsche Maßregel Hunderttausende ins Verderben

22 N.N.: Die geistigen Stützen der Konterrevolution. In: RF (16.8.1921), S. 3.

23 Die Übersetzung erschien bei Piper.

24 Aus weltanschaulich entgegengesetzter Perspektive heraus firmiert Merežkovskij Jahre später dann in der *Reichspost* als Zeuge der Anklage gegen den bolschewistischen antireligiösen Terror; in einem längeren Beitrag finden sich gleich drei entsprechende Zitate des russischen Autors (vgl. H. Birnbaum: Moskaus Kampf gegen Gott. Die Mitschuld Europas. In: Reichspost (9.4.1930), S. 1f.).

stürzen kann, ist Ehrlichkeit nicht einmal ein Milderungsgrund, geschweige denn eine Ausrede. Die Zeit ist zu ernst, die Gefahr zu groß.²⁵

Für die *Rote Fahne* avancierte Merežkovskij ganz offensichtlich rasch zu einem bevorzugten politischen Gegner. So ist sein Name am 27. August erneut gleich auf der ersten Seite des Blattes zu finden, diesmal in einer mit „Wer wird Sowjetrußland helfen?“ betitelten Invektive gegen die adeligen Damen und die Schmarotzer der weißen Emigration:

Das ganze „vornehme“ Gesindel, das in Konstantinopel und in Belgrad, in Paris, in Berlin und Wien ein klägliches Dasein fristet, die Parteien [...] die im Exil ihre schmutzige Wäsche waschen, die adeligen Damen, die Gardeoffiziere, die Dichter (Mereschkowsky), die Schmarotzer ohne Beruf – sie alle sehen eine neue Mission vor sich: das russische Volk von neuem an die Kette zu legen.²⁶

2 Die Rote Fahne im Dezember 1925

Am 28. Dezember 1925 erhängte sich der Dichter Sergej Esenin im Alter von nur dreißig Jahren in einem Zimmer des Hotels Angleterre in Leningrad, nachdem er sich zuvor die Pulsadern aufgeschnitten und mit seinem eigenen Blut sein letztes Gedicht *Do svidan'ja, drug moj, do svidan'ja* geschrieben hatte.²⁷ Paul Celan übersetzte die Zeile späterhin mit: „Freund, leb wohl. Mein Freund, auf Wiedersehen“,²⁸ der aus dem niederösterreichischen Waldviertel stammende Wilhelm Szabo mit: „Freund, ade! Abschied zu nehmen heißt es“.²⁹

25 Felix Salten: Der Angeklagte Gorkij. Aus dem Archiv des Pester Lloyd. Online unter: <http://www.pestelloyd.net/html/1921saltengorkiangeklagt.html>.

26 N.N.: Wer wird Sowjetrußland helfen? In: RF (27.8.1921), S. 1f.

27 Zu Esenins letzten Lebenstagen und seinem Begräbnis vgl. Fritz Mierau: Sergej Jesenin. Leipzig: Reclam 1991, S. 416–436; Stanislav Kunjaev/Sergej Kunjaev: Sergej Esenin. Moskva: Molodaja gvardija 1995, S. 505–563; zu Esenins Gedicht *Do svidan'ja, drug moj, do svidan'ja* vgl. P. Glušakov: Igra so smert'ju v stichotvorenii Sergeja Esenina „Do svidan'ja, drug moj, do svidan'ja ...“. In: Voprosy literatury, Nr. 6/2014, S. 276–300.

28 Celan, Gesammelte Werke, S. 277; zu Celans Auseinandersetzung mit Esenins Werk vgl. Ivanović, Geheimnis der Begegnung, S. 129–158.

29 Sergej Jessenin: Trauer der Felder. Gedichte. Nachdichtungen von Wilhelm Szabo. Salzburg-Bad Goisern: Stifterbibliothek Salzburg und Verlag der Neugebauer PRESS Bad Goisern 1970, S. 65. Zu Szabos Übersetzungen vgl. Antonia Zembaty: Wilhelm Szabo als Übersetzer von Sergej Esenin. Diplomarbeit Wien 2013; zu deutschen Esenin-Übersetzungen vgl. F[ritz] Mierau: Deutsche Esenin-Übersetzungen. In: Zeitschrift für Slawistik, Nr. 3/1966, S. 317–330.

Es kann als symptomatisch für die verengte Konzeption von Literatur, die der Berichterstattung der *Roten Fahne* insgesamt zugrunde liegt, gedeutet werden, dass sich auf den Seiten des Blattes auch noch zu Beginn des Jahres 1926 kein Nachruf auf Esenin finden lässt. Als gewissermaßen „politisch korrekten“ Ersatz brachte die *Rote Fahne* dafür bereits am 11. Dezember unter dem Titel „Tod des ältesten Proletarierdichters in Russland“ einen Nekrolog auf den außerhalb Russlands nur wenig bekannten Egor Nečaev.³⁰ Die *Neue Freie Presse* dagegen veröffentlichte bereits in der Abendausgabe vom 29. Dezember zwar noch keine Nachricht vom Ableben, aber immerhin eine Notiz zum Selbstmordversuch Esenins. Bei dieser Gelegenheit wird Esenin als in seiner Heimat geschätzter Lyriker moderner Richtung gewürdigt, der eine eigene Schule gegründet habe – gemeint ist hier wohl der Imaginismus – und dessen Werke in einer Gesamtausgabe erschienen sind.³¹

Dass die *Rote Fahne* anders als bei Blok und später dann bei Majakovskij im Fall von Esenin keine Todesnachricht ins Blatt rückte, mag wohl auch mit der wesentlich später einsetzenden Rezeption des Dichters im deutschen Sprachraum zu tun haben. Freilich enthielt bereits die 1923 von Savelij Tartakover herausgegebene Anthologie *Das russische Revolutionsgesicht* Textproben von Esenin.³² Eine erste Einzelausgabe von Esenins Gedichten, der dann weitere Auswahlbände folgen sollten, erschien jedoch erst 1958 unter dem Titel *Liebstes Land, das Herz träumt leise* in Ost-Berlin.³³

Während man einen Bericht zum Freitod Esenins in der *Roten Fahne* also vergeblich sucht, bieten die einzelnen Nummern im Dezember 1925 dafür mehrere anders gartete Zugänge zur russischen Literatur: Gleich zweimal wurde der fünfzehnte Todestag Lev Tolstoj's erwähnt, dem sich auch das neue bolschewistische Regime verpflichtet fühlte. Am 4. Dezember druckte das Blatt (mit entsprechender Quellenangabe) Lenins Nachruf aus Nr. 18 der russischen Zeitung *Der Sozial-Demokrat* vom 16. beziehungsweise 29. November 1910 nach.³⁴ Drei Tage später findet sich unter der Rubrik „Aus dem roten Russland“ eine knappe Notiz zu Feierlichkeiten und Aktivitäten auf Tolstoj's Gut Jasnaja Poljana anlässlich des

30 N.N.: Tod des ältesten Proletarierdichters in Rußland. In: RF (11.12.1925), S. 6.

31 N.N.: Selbstmordversuch des russischen Dichters Jessenin. In: Neue Freie Presse (29.12.1925, Abendblatt), S. 2.

32 Vgl. die Angaben in Friedrich Hübner: *Russische Literatur des 20. Jahrhunderts in deutschsprachigen Übersetzungen. Eine kommentierte Bibliographie*. Wien-Köln-Weimar: Böhlau 2012, S. 78.

33 Vgl. Schweikert, *Russische Literatur*, S. 282.

34 V. Lenin: Leo Tolstoj. Zum 15. Todestag Tolstoj's. In: RF (4.12.1925), S. 2.

fünfzehnten Todestags.³⁵ Über den gesamten Monat erstreckte sich der Nachdruck von Aleksandr Serafimovičs Roman *Železnyj potok*, der 1925 unter dem Titel *Der eiserne Strom. Roman aus der russischen Revolution 1917* in der Übersetzung von Eduard Schiemann³⁶ im Neuen Deutschen Verlag (Berlin) erschienen ist.

Von besonderer Bedeutung ist der Abdruck der Erzählung *Sol'* (dt. *Salz*) aus Isaak Babel's berühmtem Erzählzyklus *Konarmija* (dt. *Die Reiterarmee*): Am 6. Dezember: 1925 hatte der Berliner Malik-Verlag³⁷ eine Übersetzung von Dmitrij Umanskij, der die Texte aus einem russischen Manuskript heraus übertragen hatte, veröffentlicht; die russische Ausgabe erschien erst 1926.³⁸ Im Zeichen der Technik des „skaz“,³⁹ einer Art Sprachmaske, hinter der sich der Erzähler verbirgt, gibt die knappe, mit Überlagerungen von Schriftlichkeit und stilisierter Mündlichkeit gestaltete Erzählung in Briefform den Bericht des Revolutionssoldaten Nikita Balmašev wieder. In dem Schreiben berichtet Balmašev unter anderem auch von einem Streitgespräch mit einer Frau, die ein eingewickelteres Pud Salz als ihr Kind ausgegeben hat, um mit den Kosaken im Zug mitzufahren. Als die Täuschung auffliegt und die Frau den Soldaten vorwirft, nicht an Russland zu denken und lediglich die Juden, Lenin und Trockij retten zu wollen, weist sie Balmašev zurecht und erklärt:

Von den Juden ist jetzt nicht die Rede – Du [sic] schlechte Bürgerin. Die Juden haben mit dieser Sache nichts zu schaffen. Uebrigens von Lenin weiß ich nichts, doch Trotzki

35 N.N.: Aus dem roten Rußland. In: RF (7.12.1925), S. 6.

36 Vgl. N.N.: Eduard Schiemann. Online unter: http://de.wikipedia.org/wiki/Eduard_Schiemann.

37 Zur Funktion der Verlage als Kulturvermittler vgl. Carmen Sippl: Verlage und Übersetzer als russisch-deutsche Kulturvermittler in der Zwischenkriegszeit. In: Karl Eimermacher/Astrid Volpert (Hgg.): *Stürmische Aufbrüche und enttäuschte Hoffnungen. Russen und Deutsche in der Zwischenkriegszeit*. München: Fink 2006, S. 783–803; zu politisch links orientierten deutschen und österreichischen Verlagen zwischen 1917 und 1932 und deren Produktion an russischen Büchern vgl. Hübner, *Russische Literatur*, S. 78–83 bzw. 132–137.

38 Vgl. Lothar Baier: Ordnung im Tohuwabohu. „Die Reiterarmee“ – zum hundertsten Geburtstag Isaak Babel's hat Peter Urban eine neue Ausgabe vorgelegt. In: *Zeit Online* [8.7.1994]. Online unter: <http://www.zeit.de/1994/28/ordnung-im-tohuwabohu>; Ulrike Jekutsch: Isaak Babel's „Konarmija“ im Deutschland der zwanziger Jahre. In: *Zeitschrift für Slawistik*, Nr. 3/2005, S. 255–269.

39 Zur revolutionären Rhetorik in Babel's *Sol'* vgl. Gareth Williams: The Rhetoric of Revolution in Babel's „Konarmija“. In: *Russian Literature*, Nr. 3/1984, S. 279–298, hier S. 281–284.

ist der mutige Sohn des Tambower Gouvernements und ist, obzwar anderen Standes, für die arbeitende Klasse eingetreten. Wie zu Zwangsarbeiten Verurteilte ziehen uns Lenin und Trotzki auf den freien Weg des Lebens hinaus.⁴⁰

Diese Würdigung Trockij's ist von gleich zweifachem Interesse: Trockij erscheint hier noch in positivem Licht, bevor sich diese Einschätzung schon bald entsprechend der politischen Vorgaben aus der Sowjetunion ändern sollte. Zudem wird den Lesern der *Roten Fahne* eine unzensurierte Version der Erzählung angeboten: Babel' fiel 1940 nämlich dem Stalinistischen Terror zum Opfer. Nach seiner Rehabilitation konnte die *Reiterarmee* 1957 zwar erstmals wieder erscheinen, freilich ohne die positive Erwähnung Trockij's, die bis zu den Jahren der Perestrojka tabu blieb.⁴¹

Ungeachtet der antireligiösen Ausrichtung der Zeitung fühlte sich die *Rote Fahne* verpflichtet, ihrer Leserschaft Geschenkvorschlage für das Weihnachtsfest zu machen, die am 19. und 22. Dezember 1925 unter dem Titel „Bücher, die der Proletarier schenkt“ erteilt wurden. Hierfür beruckstichtigte man als politische Literatur Schriften von Lenin, Trockij, Bucharin und Stalin,⁴² und als Belletristik neben Aleksandr Neverov's Erzählband *Das Antlitz des Lebens* genau jene beiden Bände, die im Verlauf der vorangegangenen Nummern im Blatt selbst präsentiert worden waren: *Der eiserne Strom* von Aleksandr Serafimovi wurde als „Kunstwerk der neueren russischen Literatur“ gewürdigt, „in dem man das Werden der sieghaften, den Feind zerschmetternden Roten Armee erlebt“. Zu *Budjonnys Reiterarmee* von Isaak Babel' ließ man die Leserschaft wissen, dass sich der Autor den Roten Reitern Budennyj's angeschlossen habe und in seinen Erzählungen die Charaktere, Ansichten, Taten und Sorgen dieser tapferen Soldaten der Revolution schildere.⁴³ Bezeichnenderweise wird der Band als durchwegs affirmativ gehaltene Verherrlichung des politischen Umsturzes interpretiert.⁴⁴ Die Ambivalenzen in der ethischen Wertung des Erzahlgesehens

40 Isaak Babel: Salz. In: RF (6.12.1925), S. 8f.

41 Vgl. als Beispiel einer spatsowjetischen Ausgabe: I[saak] Babel': Izbrannoe. Minsk: Mastackaja litaratura 1986, in der sich Salz (S. 62–64) immer noch ohne die ursprüngliche Erwähnung Lev Trockij's findet. Auch in der 1980 erschienen Ausgabe der *Reiterarmee*, die eingangs als „erste vollständige Ausgabe“ bezeichnet wird, bleiben in der betreffenden Passage der Erzählung sowohl Lenin als auch Trockij unerwähnt (vgl. Isaak Babel: Die Reiterarmee. Darmstadt: Luchterhand 1980, S. 83).

42 N.N.: Bücher, die der Proletarier schenkt. In: RF (19.12.1925), S. 2.

43 N.N.: Bücher, die der Proletarier schenkt. In: RF (22.12.1925), S. 6.

44 Zur *Reiterarmee* im literaturpolitischen Kontext der 1920er Jahre und zu zeitgenössischen Polemiken zu Babel's Erzählungen vgl. Li Su n: Spor stetiki i politiki (polemika 1920–1930-ch godov vokrug „Konarmii“ i „Odesskich rasskazov“ I. Babelja),

sowie Babel's spezifische Technik des ornamentalen, an der mündlichen Rede orientierten Erzählens als formale Komplexion, die wohl dafür (mit-)verantwortlich sind, dass gerade diese Texte immer wieder aufs Neue literaturwissenschaftlich in den Blick genommen worden sind,⁴⁵ bleiben in den Geschenktippis der *Roten Fahne* – nicht weiter überraschend – ausgeblendet.⁴⁶

Eine solche Unifizierung semantischer Polyvalenz ist natürlich auch dem Medium Tageszeitung geschuldet, korrespondiert aber zudem mit dem ab Mitte der 1920er Jahre wieder stärker artikulierten Herrschaftsanspruch der Partei über den Bereich der Kultur. Ein Beleg dafür ist der am 2. Dezember veröffentlichte Bericht „Über neue Kunst und Wissenschaft in Sowjetrußland“, der eine Rede von Anatolij Lunačarskij, dem Volkskommissar für Bildung, zur neuen revolutionären Kunst und Wissenschaft zum Gegenstand hat.⁴⁷ Unter Berufung auf Lenin fordert Lunačarskij hier die Übernahme der bürgerlichen Kultur durch das Proletariat als maßgebenden Schritt in Richtung einer eigenen proletarischen Kunst. Wenn in diesem Zusammenhang erwähnt wird, dass die kommunistische Partei Russlands die leninistische Linie in Fragen der Literatur vorgezeichnet habe, so ist die spätere „Verstaatlichung der Literatur“, wie Hans Günther diese monopolisierenden Tendenzen bezeichnet hat, hier bereits im Ansatz erkennbar.⁴⁸

In: Russkaja literatura, Nr. 3/2004, S. 211–220; Ju. Parsamov/D. Fel'dman: Grani skandala: cykl novell I. Babelja „Konarmija“ v literaturno-političeskom kontekste 1920-ch godov. In: Voprosy literatury, Nr. 6/2011, S. 229–286; zur Aufnahme der Texte Babel's beim zeitgenössischen russischen Lesepublikum vgl. Grigorij Frejdin: Revoljucija kak estetičeskij fenomen. S očkami Niče na nosu i osen'ju v serdce u russkich čitatelej Isaaka Babelja (1923–1932). In: Novoe literaturnoe obozrenie, Nr. 4/1993, S. 228–242.

- 45 Vgl. beispielhaft: Marc Schreurs: Two Forms of Montage in Babel's „Konarmija“. In: Russian Literature, Nr. 2/1987, S. 243–292; Wolf Schmid: Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne: Čechov – Babel' – Zamjatin. Frankfurt a.M.: Peter Lang 1992, S. 135–154.
- 46 Als weiteres Element des kulturpolitisch-ideologischen Diskurses, das an den Geschenkvorschlägen der *Roten Fahne* ablesbar ist, firmiert die Ablehnung der Tradition zugunsten der Gegenwart. Neverovs literarische Darstellung von Arbeitern und Bauern wird gegen die „sogenannte“ klassische Literatur gehalten, die schon alleine durch diesen Zusatz in ihrem Rang relativiert wird: „Dostojewskische Mystik“ und „Tolstoianischer Passivismus“ bilden die negative Hintergrundfolie für Neverovs positiv gewertete Erzählungen.
- 47 N.N.: Ueber neue Kunst und Wissenschaft in Sowjetrußland. In: RF (2.12.1925), S. 2.
- 48 Hans Günther: Die Verstaatlichung der Literatur: Entstehung und Funktionsweise des sozialistisch-realistischen Kanons in der sowjetischen Literatur der 30-er Jahre. Stuttgart: Metzler 1984.

3 Die Rote Fahne im April 1930

Am 14. April 1930 nahm sich Vladimir Majakovskij in Moskau im Alter von 37 Jahren das Leben. Das Liebesboot (um eine bekannte Majakovskij'sche Zeile zu zitieren) war am Alltag zerschellt: „ljubovnaja lodka razbilas' o byt“.⁴⁹ Dieser auch in der Sowjetunion weithin beachtete Freitod eines Autors,⁵⁰ der sich nach seinen futuristischen Anfängen in den 1910er Jahren späterhin ganz bewusst in den Dienst einer funktionalen, den sozialen Auftrag der Partei immer mit-reflektierenden Ästhetik gestellt hatte, fand auch auf den Seiten der *Roten Fahne* entsprechende Resonanz. Die Ambivalenzen und inneren Konflikte, die Majakovskij's Entscheidung zugrunde lagen (und wohl auch mit ein Grund für den Selbstmord gewesen sind), blieben dabei jedoch im Zeichen der Parteilinie geflissentlich ausgeblendet.

Die *Rote Fahne* reagierte auf den Freitod am 18. April 1930 mit dem ausführlichen, beinahe eine gesamte Druckspalte umfassenden Nachruf „Wladimir Majakowskis Ende“. Der mit dem Akronym „Biha“ gezeichnete Beitrag stammt aus der Feder des aus Belgrad gebürtigen und als Redakteur für die *Linkskurve* tätigen Literatur- und Kunstkritikers Oto Bihalji-Merin. Majakovskij wird hierin eingangs als einer der begabtesten Dichter der Sowjetunion gewürdigt, dessen Schaffen freilich mit einem „leerlaufenden Mechanismus“ verglichen wird. Der Verfasser des Nachrufs belegt seine literaturgeschichtliche Kompetenz durch Verweise auf Guillaume Apollinaire und Filippo T. Marinetti sowie Kubismus und Futurismus, die Majakovskij's künstlerische Anfänge im Zeichen des sprachlichen Experiments mitgeprägt hätten. Dessen ungeachtet habe unter der Maske scheinrevolutionärer Gestalt die Ideenwelt eines radikalen Kleinbürgers weitergelebt, der letztlich nicht an den neuen Daseinsinhalt der siegreichen Arbeiterklasse Anschluss finden habe können. Zudem werden die ideologischen Positionierungen Majakovskij's zu jenen von Aleksandr Blok und Sergej Esenin in Relation gesetzt. Der proletarische Dichter Dem'jan Bednyj findet als positives Gegenbeispiel zu Majakovskij Erwähnung: Majakovskij nämlich habe seine kleinbürgerlich-radikale Poesie nicht im Zeichen des sozialistischen Aufbaus umwerten können und sei daher „den Weg vieler haltloser Nihilisten und kleinbürgerlicher Nachtwandler der Poesie gegangen“.⁵¹

49 V[ladimir] V. Majakovskij: Izbrannye sočinenija v dvuch tomach, t. 2. Moskva: Chu-
dožestvennaja literatura 1981, S. 349.

50 Zu Majakovskij's Begräbnis als Massenspektakel vgl. Kissel, Kult des toten Dichters,
S. 161–173.

51 Biha: Wladimir Majakowskis Ende. In: RF (18.4.1930), S. 4.

Als konkrete Texte Majakovskijs nennt Bihalji-Merin im Anschluss daran das Poem *150 Millionen*, dessen 1924 bei Malik erschienene Übertragung von Johannes R. Becher samt typographischer Gestaltung von John Heartfield am 24. April im Annoncenteil mit Verweis auf den Tod Majakovskijs auch eigens zur Lektüre empfohlen wird,⁵² das *Mysterium buffo* und *Die Wanze* – jeweils in der Inszenierung von Vsevolod Mejerchol'd – sowie die Komödie *Das Schwitzbad*. Gleich einen Tag später werden unter dem Titel „Die russische Arbeiterschaft ehrt ihren revolutionären Dichter“ die Begräbnisfeierlichkeiten geschildert und einige der Trauerredner namentlich erwähnt, darunter auch Anatolij Lunačarskij.⁵³ Tags darauf druckt die *Rote Fahne* unter dem Titel „Wladimir Majakowski“ einen Nachruf aus der *Pravda* ab – mit dem Hinweis, dass es sich bei dem gleichermaßen umfang- wie kenntnisreichen Nachruf vom 18. April um einen Nachdruck aus der Berliner *Roten Fahne* handle. Die Kompetenz in Sachen Majakovskij ist demnach nicht in Österreich, sondern de facto in Deutschland zu verorten.⁵⁴

Um einige Tage früher als die *Rote Fahne*, dafür aber deutlich knapper und distanzierter hatte auch die *Arbeiter-Zeitung* das Ableben des Dichters⁵⁵ in einer mit „Selbstmord eines russischen Dichters“ überschriebenen Notiz (15.4.) vermeldet, in der Majakovskij fälschlich der Vorname „Waldemar“ zugesprochen wurde. Eine ausführlichere Würdigung des Dichters auch unter Berücksichtigung seiner Werke wie in der *Roten Fahne* sucht man in der *Arbeiter-Zeitung* aber vergebens. Stattdessen erfährt man, dass Majakovskij bis vor Kurzem der „Liebling der maßgebenden kommunistischen Parteikreise in Rußland“ gewesen sei.⁵⁶ Insgesamt spiegeln die Notiz in ihrer impliziten Distanz und der darin

52 N.N.: Zum Tode Wladimir Majakowskys ... In: RF (24.4.1930), S. 6. Zur ersten Phase der Rezeption in Deutschland bis zum Tode des Dichters vgl. Roswitha Loew/Bella Tschistowa (Hgg.): Majakowski in Deutschland: Texte zur Rezeption 1919–1930. Berlin: Akademie 1986.

53 N.N.: Die russische Arbeiterschaft ehrt ihren revolutionären Dichter. In: RF (19.4.1930), S. 5.

54 N.N.: Wladimir Majakowski. In: RF (20.4.1930), S. 4. Bihalji-Merins Nekrolog wurde von der sowjetischen Jugend mit Empörung aufgenommen, sodass sich der Sekretär des Exekutivkomitees der Kommunistischen Jugendinternationale am 30.4. brieflich an das Sekretariat der Russischen Assoziation Proletarischer Schriftsteller (RAPP) wandte, um gegen den im Umfeld der RAPP entstandenen Artikel zu protestieren und (erfolglos) ein Dementi in der *Roten Fahne* zu fordern (vgl. Loew/Tschistowa, Majakowski, S. 79).

55 Zur *Arbeiter-Zeitung* vgl. Selber, Parteilinie, S. 23–38.

56 N.N.: Selbstmord eines russischen Dichters. In: Arbeiter-Zeitung (15.4.1930), S. 3.

enthaltene Hinweis auf die Kommunisten wohl vor allem die tiefen ideologischen Gräben zwischen der österreichischen Sozialdemokratie und der KPÖ wieder.

Die *Neue Freie Presse* verkündete am 14. April gleichfalls die Todesnachricht und würdigte Majakovskij dabei immerhin als eine der stärksten Hoffnungen der jungen russischen Dichtergeneration. Auch wurde darauf hingewiesen, dass der Dichter ähnlich wie Dmitrij Furmanov und der ehemalige Imaginist Anatolij Mariengof sein Schaffen vorwiegend in den Dienst der bolschewistischen Agitation gestellt habe.⁵⁷ Anders als in der *Arbeiter-Zeitung*-Notiz werden hier zudem einzelne Werke Majakovskijs angeführt, namentlich die Dichtungen *Krieg und Frieden* (russ. *Vojna i mir*) und das Buch über Lenin (*Vladimir Il'ič Lenin*), die auch außerhalb Russlands bekannt geworden seien,⁵⁸ und – wie auch im Nachruf in der *Roten Fahne* – die Komödie *Banja*, hier unter dem Titel *Dampfbad* als satirische Phantasmagorie charakterisiert. Das publizistische Organ des liberalen Bürgertums brachte für den verstorbenen russischen Dichter also ungeachtet dessen politischer Orientierung größere Sympathien auf als die Zeitungen der österreichischen Sozialdemokratie beziehungsweise der Kommunistischen Partei Österreichs.⁵⁹

Neben der intensiven Berichterstattung zum Ableben Vladimir Majakovskijs hält der April 1930 in der *Roten Fahne* noch einige weitere Zeugnisse für die Rezeption russischer Kultur bereit, auf die hier abschließend noch kurz hingewiesen sei: In der Sonntagsbeilage vom 6. April findet sich unter dem Titel

57 N.N.: Selbstmord des russischen Dichters Majakowsky. In: *Neue Freie Presse* (15.4.1930), S. 8.

58 Majakovskijs Poem *Vojna i mir* wurde in der Übertragung von Yvan Goll unter dem Titel *Der Krieg und die Welt 1921*, das Poem *Vladimir Il'ič Lenin* unter dem Titel *Lenin* in der Übertragung von Reinhold v. Walter ebenfalls auszugsweise 1927 veröffentlicht (vgl. Loew/Tschistowa, Majakowski, S. 127f.). Die Titelvarianten *Der Krieg und die Welt* sowie *Krieg und Frieden* für *Vojna i mir* resultieren aus der doppelten Bedeutung des russischen Lexems „mir“.

59 Zur Rezeption Majakovskijs in Österreich vgl. Johann Holzner: Majakovskij in Österreich. In: Alexandr W. Belobratow/Alexej I. Žerebin (Hgg.): *Dostojewskij und die russische Literatur in Österreich seit der Jahrhundertwende (Literatur, Theater)*. St. Petersburg: Fantakt 1994 (= *Jahrbuch der Österreich-Bibliothek in St. Petersburg* 1/1994), S. 117–130. Holzner erwähnt die Nekrologe in der *Neuen Freien Presse* und in der deutschen *Roten Fahne* (vgl. ebd., S. 118). Eine Auflistung von weiteren Nekrologen aus dem Jahr 1930 findet sich bei: Loew/Tschistowa, Majakowski, S. 115f.

„Die Frau und die Religion“ Gor’kij’s Beitrag *O ženščine* (dt. *Über die Frau*),⁶⁰ in dem die Emanzipation der Frau (nicht weiter verwunderlich) an den Sozialismus geknüpft wird: „Von dem Sklavenleben wird die Frau nur durch den Sozialismus, durch die kollektive Arbeit befreit.“⁶¹ Vier Tage später wird unter dem symptomatischen Titel „Ein Triumph der Sowjetunion an der Kulturfront“ über ein Gastspiel des Moskauer Kammertheaters am Neuen Wiener Schauspielhaus berichtet. Dass das Moskauer Ensemble nur für drei Tage in Wien gastiert habe, wird eingangs mit der „Festigung des Faschismus“ in Österreich in Zusammenhang gebracht. Dann richtet sich der Blick auf die beiden Stücke, mit denen das von Aleksandr Tairov geleitete Kammertheater aufgetreten ist: *Der Neger*, im Original *All God’s Chillun Got Wings*, von Eugene O’Neill sowie *Tag und Nacht* nach der Operette *Le Jour et la Nuit* von Charles Lecocq, inkorrekt als „Lecoq“ wiedergegeben. Wenn im Anschluss daran von einem inszenatorischen Primat der Form über den Inhalt gesprochen und näher auf das innovative Bühnenbild eingegangen wird,⁶² so verlässt die Kritik für einen Moment lang jenen operativ-parteilich grundierten kulturpolitischen Diskurs, der für die *Rote Fahne* insgesamt charakteristisch ist,⁶³ um danach schrittweise wieder zu ebendiesem zurückzufinden: Die Regiekunst Tairovs wird zwar gelobt, aber unter jene von Vsevolod Mejerchol’d gestellt, die den Anforderungen einer proletarisch-revolutionären Kunst sowohl im Inhalt als auch in der Form bedeutend näherkomme.⁶⁴

4 Fazit

Gerade die umfangreiche Berichterstattung zum Freitod Majakovskij’s und die hierbei artikulierte Kritik an den ideologischen Positionen des verstorbenen Autors mag pars pro toto das ideologisch begrenzte Verständnis von Literatur

-
- 60 Zur Darstellung der Frauenfrage in der österreichischen kommunistischen Tagespresse zu Beginn der Zwischenkriegszeit vgl. Schwarz, *Kommunistische Tagespresse*, S. 194–200.
- 61 Maxim Gorki: Die Frau und die Religion. In: RF (6.4.1930), S. 7. Der Beitrag erschien 1930 in drei weiteren Periodika (darunter die *Hamburger Volkszeitung* und *Das neue Rußland*), sodass hier wohl von einem nicht ausgewiesenen Nachdruck auszugehen ist (vgl. Gorki in Deutschland, S. 196).
- 62 Vgl. N.N.: Ein Triumph der Sowjetunion an der Kulturfront. Gastspiel des Moskauer Kammertheaters in Wien. In: RF (10.4.1930), S. 4.
- 63 Zu den rhetorischen Ausdrucksmitteln dieses Diskurses (Pathos, Schematisierung, Übertreibung u.a.) vgl. Schwarz, *Kommunistische Tagespresse*, S. 173–193.
- 64 Vgl. N.N.: Ein Triumph der Sowjetunion an der Kulturfront. Gastspiel des Moskauer Kammertheaters in Wien. In: RF (10.4.1930), S. 4.

veranschaulichen, das in der *Roten Fahne* – anders als in der Sowjetunion selbst – ganz offensichtlich von der Gründung der Zeitung an dominierte: Während in der postrevolutionären Sowjetunion in den 1920er Jahren formale Innovationen, künstlerisches Experiment und ein bewusstes Anknüpfen an die gesamt-europäische kulturelle Überlieferung noch möglich waren – erwähnt seien in diesem Zusammenhang Namen wie Boris Pasternak oder Osip Mandelštam –, verstand die *Rote Fahne* Literatur von Beginn ihres Bestehens an nicht als autonomen Bereich künstlerischer Äußerung, sondern als Medium ideologischer Zurichtung. In den Nachrufen auf Vladimir Majakovskij wird deutlich, dass das, was Roman Jakobson in seinem grundlegenden Aufsatz „Linguistics and Poetics“ 1960 als die poetische Funktion der Sprache bezeichnet hat, in der *Roten Fahne* als überlebtes, kleinbürgerliches Bewusstsein gebrandmarkt werden musste. Literatur hatte in der ideologischen Konzeption der Zeitung unabdingbar eine mit Jakobson als konativ zu charakterisierende Funktion, die sich etwa in Form des Vokativs oder Imperativs primär an den Empfänger der Mitteilung richtet.⁶⁵ Die *Rote Fahne* firmierte als Zentralorgan der KPÖ sowie als Medium der Agitation und Propaganda, das bestrebt war, auch in das sozialdemokratische und in das politisch nicht organisierte Arbeitermilieu hineinzuwirken und Interessenten und Sympathisanten ein Bild von Theorie und Praxis der kommunistischen Partei zu bieten.⁶⁶ Sollte es daher im Österreich der Zwischenkriegszeit eine produktive Rezeption der russischen Avantgarde gegeben haben, war die *Rote Fahne* (zumindest auf Grundlage des für diesen Beitrag durchgesehenen Materials) allem Anschein nach nicht der Ort dafür. In der *Roten Fahne* wurden die genuinen literarischen Leistungen der russischen Avantgarde, von deren Ausformungen wie Futurismus, Akmeismus oder Konstruktivismus auch auf die russische Literatur nach 1945 zahlreiche wichtige Innovationsimpulse ausstrahlen sollten, jedenfalls kaum berücksichtigt.

65 Roman Jakobson: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971. Hg. v. Elmar Holenstein u. Tarcisius Schelbert. Frankfurt a.M.: Suhrkamp ³1993, S. 90 bzw. 92.

66 Vgl. Selber, Parteilinie, S. 129.

Martin Erian

„Endlich unser Vaterland, Sowjetrußland“ Zu Russland-Diskursen im Feuilleton der Wiener *Roten Fahne*

Abstract: The paper presents a panoramic overview of feuilletonistic contributions and discussions about everyday life of Soviet Russia focussing on the daily newspaper *Die Rote Fahne* and covering a wide range of authors: more known authors, like L. Körber and Frida Rubiner and very productive ones, like Otto Heller who has published for example the novel *Sibirien. Ein anderes Amerika* (1930), and also essentially smaller texts of lesser known so called “worker-correspondents”.

„Wien [ist] kein Boden für Bolschewikismus!“¹ Karl Schönherr's Befund, von Arthur Schnitzler am 3. November 1918 im Tagebuch notiert, sollte sich letztlich bewahrheiten, doch in den Tagen des „revolutionären Kleinkriegs“² 1918/19 fürchtete man auch im Nachkriegsösterreich sozialistische Umwälzungen wie in Budapest und München. Angeführt von der Roten Garde um Egon Erwin Kisch und Elfriede Eisler-Friedländer, der späteren Ruth Fischer, sorgten die Kommunisten bei der Ausrufung der Republik, als sie die rot-weiß-rote Flagge zerschnitten und einen roten Fetzen vor dem Parlament aufziehen ließen, ebenso wie bei blutigen Demonstrationen im Frühjahr 1919 für Aufruhr. In den Zwanzigerjahren sollte sich Wien als Knotenpunkt der Kommunistischen Internationale in Mitteleuropa etablieren; die im November 1918 gegründete KPÖ blieb jedoch eine Randnotiz.³ Die Diskrepanz zwischen internationaler Geltung und nationaler Schlagkraft zeichnete auch die kommunistische Publizistik in Österreich aus: Während die österreichische Hauptstadt mehrere von Johannes Wertheim

-
- 1 Arthur Schnitzler: Tagebuch 1917–1919. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1985, S. 198.
 - 2 Julius Deutsch: Aus Österreichs Revolution. Militärpolitische Erinnerungen. Wien: Verlag der Wiener Volksbuchhandlung 1921, S. 47.
 - 3 Vgl. Herbert Steiner: Die Kommunistische Partei. In: Erika Weinzierl/Kurt Skalnik (Hgg.): Österreich 1918–1938. Geschichte der Ersten Republik. Bd. 1. Graz–Wien–Köln: Styria 1983, S. 317–329; Hannes Leidinger: „Klein-Berlin“: Wien als Standort der Kommunistischen Internationale von 1919 bis 1927. In: Barry McLoughlin, ders., Verena Moritz: Kommunismus in Österreich 1918–1938. Innsbruck–Wien–Bozen: Studienverlag 2009, S. 123–152.

geführte Verlage beheimatete, die im Auftrag des Moskauer Lenin-Instituts unter anderem die Programmzeitschrift *Arbeiter-Literatur* und eine zuvor für die Veröffentlichung im Malik-Verlag vorgesehene Auswahl der Werke Lenins erstmalig in deutscher Übersetzung publizierten,⁴ standen die KPÖ und ihr Zentralorgan, *Die Rote Fahne*, stets im Schatten der KPD, die vor Hitlers Machtübernahme zur drittstärksten Kraft in der Weimarer Republik aufsteigen sollte und einen bedeutenden publizistischen Apparat ihr Eigen nennen konnte. Die von Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg gegründete Berliner *Rote Fahne* blieb mit einer Auflage von über 130.000 Stück 1932 zwar deutlich hinter der sozialdemokratischen Presse zurück, erreichte aber auch wegen ihres Feuilletons hohe Visibilität. Zudem verfügte die Bewegung mit Willi Münzenberg über einen der maßgeblichen zeitgenössischen Verleger, der unter anderen die Blätter *Arbeiter Illustrierte Zeitung*, *Welt am Abend* und *Berlin am Morgen* herausgab.⁵

Die Wiener *Rote Fahne* hingegen kämpfte bis Anfang der 1930er Jahre stets ums Überleben. Zunächst als *Der Weckruf* und ab Mitte Jänner 1919 als *Die Soziale Revolution* zweimal wöchentlich erschienen und im Jahresverlauf 1919 als *Die Rote Fahne* zur Tageszeitung ausgebaut, profitierte das Parteiblatt zumindest bis Mitte der 1920er Jahre von der direkten finanziellen Unterstützung durch die Kommunistische Internationale. Zudem griffen ab 1921 verschiedene KPD-Funktionäre den Wiener Kommunisten verstärkt unter die Arme, was außer- wie innerparteilich für Diskussionen um die Eigenständigkeit der KPÖ

4 Hervorzuheben sind der Verlag für Literatur und Politik, der Werke neben ideologischen Schriften von Marx, Engels, Lenin, Trockij, Stalin und andere auch John Reeds *10 Tage, die die Welt erschütterten* und Fëdor Gladkovs *Zement* und *Neue Erde* abdruckte und die Reihe „Marxistische Bibliothek“ führte, sowie der stärker auf Belletristik ausgerichtete Agis-Verlag, der unter anderen F. C. Weiskopfs *Ein Soldat der Revolution* und Maria Leitners *Eine Frau reist um die Welt* veröffentlichte; vgl. Georges Wertheim: Die Odyssee eines Verlegers. In: memoriam Dr. Johannes Wertheim (1888–1942). In: Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstands (Hg.): Jahrbuch 1996: Schwerpunkt Biographische Studien zu Widerstand, Verfolgung und Exil. Wien: DÖW 1996, S. 204–229.

5 Vgl. z.B. Bärbel Schrader: Willi Münzenbergs Verlags- und Pressearbeit für die internationale Arbeiterbewegung. In: Weimarer Beiträge, H. 8/1989, S. 1261–1276, bs. S. 1269–1274; Dieter Schiller: Heran an die Massen! oder Lesen ist Parteipflicht. Kritische Betrachtungen zum Feuilleton der „Roten Fahne“ Berlin 1920–1932. Berlin: Rosa-Luxemburg-Stiftung 2014 (= Helle Panke, Pankower Vorträge, H. 192), S. 56–58; ders.: Münzenberg und die Intellektuellen. Die Jahre in der Weimarer Republik 1921–1933. Berlin: Rosa-Luxemburg-Stiftung 2014 (= Helle Panke, Pankower Vorträge, H. 193).

sorgen sollte. Die anhaltenden ökonomischen wie personellen Engpässe hatten einen geringen Blattumfang, Schwächen in der Distribution – ein Leserkreis bestand nahezu ausschließlich in Wien – und eine auch durch innerparteiliche Flügelkämpfe begründete hohe Fluktuation zur Folge; vor allem für das Feuilleton als Leitfiguren dienende AutorInnen wie Paul Friedländer, Leo Lania und Ruth Fischer setzten sich bald in Richtung Berlin ab.⁶

Aus dem Selbstverständnis des Feuilletons der *Roten Fahne*, „eine Waffe im Klassenkampf“⁷ zu sein, resultierte der hohe Stellenwert der Auseinandersetzung mit der zur Utopie erhobenen Sowjetunion. So lässt sich Dieter Schillers Befund, wonach „[d]as Russland der ‚Roten Fahne‘ [...] mehr Wunschbild und Projektion als Wahrnehmung einer gesellschaftliche Realität“⁸ darstellt, nahtlos von Berlin auf Wien übertragen. Schon in den am ersten Parteitag der KPÖ im Februar 1919 beschlossenen Leitsätzen für die Presse wurde die Herausgabe einer „aufklärende[n] Broschüre: ‚Die Wahrheit über Rußland‘“⁹ und später die stärkere Berücksichtigung des Weltgeschehens, „insbesondere aus Rußland, Deutschland, England und den an Oesterreich grenzenden Ländern“¹⁰ gefordert. Zwar konnte der 1925 geäußerte Wunsch nach einer „ständige[n] Rubrik über die Lage und Entwicklung Sowjetrußlands“¹¹ nicht erfüllt werden, doch gehörten Russlandberichte – häufig in Verbindung mit Kritik am kapitalistischen Westen – in allen Teilen des Blattes zu dessen wenigen Konstanten. Als 1932/33 die *Illustrierte Rote Woche* als populäre Ergänzung zum zuweilen von ideologischen Debatten dominierten Parteiblatt lanciert wurde, diente auch die Aussicht auf Russlandberichte in Wort und Bild als Verkaufsargument: „Es soll

6 Zur Geschichte der *Roten Fahne* vgl. Gerhard Moser: Zwischen Autonomie und Organisation: Die Arbeiterkorrespondentenbewegung der „Roten Fahne“ in den Jahren 1924 bis 1933. Eine Studie zur Kommunikationspolitik der KPÖ in der 1. Republik. Wien, Phil. Diss., 1988, bs. S. 165–234; Johannes Wertheim: Unsere „Rote Fahne“. Anlässlich des Beginnes des 10. Jahrganges. In: Die Rote Fahne [fortan RF] (1.1.1927), S. 3

7 Paul Brand [d.i. Emanuel Bruck]: Das schwierige Feuilleton. In: RF [Berlin] (11.2.1932), S. 11; vgl. dazu: Manfred Brauneck: Die rote Fahne. Kritik, Theorie, Feuilleton 1918–1933. München: Fink 1973, S. 29–32.

8 Schiller, Parteipflicht, S. 5.

9 N.N.: Leitsätze für die Presse. In: Die soziale Revolution (15.2.1919), S. 3.

10 N.N.: An unsere Parteigenossen! In: RF (9.10.1924), S. 1.

11 N.N.: Thesen zur politischen Lage und zur Bolschewisierung der Partei. In: RF (5.7.1925), S. 8.

keine Nummer erscheinen, die nicht Neues von den Fünfjahresplangiganten oder den Vorbereitungen der nächsten Planperiode enthalten wird.¹²

Im Feuilleton der *Roten Fahne* erfolgten Annäherungen an das sowjetische Leben in vielerlei Gestalt. Während Erzählungen und Fortsetzungsromane oft auf russischem Boden spielten, orientierten sich die AutorInnen der österreichischen proletarisch-revolutionären Literatur nur selten direkt an russischen Realitäten. Dem gegenüber standen die Berichte von Kriegsheimkehrern sowie insbesondere seit 1928 jene der zahlreichen Entdeckungsreisenden, die im Zentralorgan der KPÖ von ihren Erfahrungen in der Sowjetunion berichteten – häufig auch in scharfer Abgrenzung zur Arbeit der als „Sozialfaschisten“¹³ verunglimpften Sozialdemokraten im „Roten Wien“.

1 Sowjetnarrative der VertreterInnen der proletarisch-revolutionären Literatur

Obwohl eine proletarisch-revolutionäre Literatur österreichischer Provenienz seit Beginn der Zwanzigerjahre kontinuierlich im Feuilleton der *Roten Fahne* Raum erhielt, beschränkte sich der Kreis der regelmäßig publizierenden AutorInnen auf wenige Personen. In Erinnerung geblieben ist vor allem Lili Körber. In Moskau als Tochter eines österreichischen Kaufmanns aufgewachsen, kehrte sie mit ihrer Familie im Weltkrieg zeitweilig nach Wien zurück und verfasste nach den Studienjahren ab 1927 Feuilletons für die *Arbeiter-Zeitung*.¹⁴ Dabei zeichnete sie beeinflusst von ihrer Vergangenheit im zaristischen Russland sowie vom Kontakt zur zeitweilig in Wien lebenden früheren Lenin-Mitarbeiterin Anželika Balabanova wiederholt und durchaus zum Missfallen der sozialdemokratischen Verantwortlichen ein positives Russland-Bild.¹⁵ Am 1. Mai 1928 debütierte sie mit der vorrevolutionären Dorfgeschichte *Liebestreik um Mitjka* in der *Roten*

12 N.N.: Was die „Illustrierte Rote Woche“ bringt. In: RF (24.1.1932), S. 5.

13 Zur „Sozialfaschismustheorie“ vgl. Barry McLoughlin: Die Partei. In: Ders. u.a., Kommunismus in Österreich, S. 259–276, bs. 261; Josef Schleifstein: Die „Sozialfaschismus“-These. Zu ihrem geschichtlichen Hintergrund. Frankfurt a.M.: Marxistische Blätter 1980 (= Marxistische Taschenbücher. Reihe Marxismus aktuell, Bd. 144).

14 Vgl. Ute Lemke: Lili Körber: Von Moskau nach Wien. Eine österreichische Autorin in den Wirren der Zeit (1915–1938). Siegen: Böschchen 1998 (= Kasseler Studien – Literatur, Kultur, Medien, Bd. 2), S. 38f. Zu Körber s. auch den Beitrag von W. Fähnders in diesem Band.

15 Vgl. Viktoria Hertling: Quer durch: Von Dwinger bis Kisch. Berichte und Reportagen über die Sowjetunion aus der Epoche der Weimarer Republik. Frankfurt a.M.: Hain 1982, S. 91f.

*Fahne*¹⁶ und nahm sich fortan in Erzählungen und Reportagen vorrangig dem Russland der Gegenwart an. Am 10. Februar 1929 erschien ein Bericht aus der 1924 in Bolschewo nahe Moskau als pädagogisches Vorzeigeprojekt gegründeten Ersten Arbeitskommune der OGPU für jugendliche Straftäter, die wiederholt in den Fokus des deutschsprachigen Feuilletons geriet.¹⁷

Körper folgt dabei den Spuren eines prominenten Besuchers: Der Name des französischen Schriftstellers und Pazifisten Henri Barbusse findet sich als letzter Eintrag im Gästebuch der Einrichtung, die, so Barbusse, „durch Arbeit und freundschaftliche Behandlung gesellschaftsfeindliche Elemente der Gemeinschaft wieder einzuverleiben“ versucht. Körper absolviert die Führung gemeinsam mit einem betont kritischen französischen Journalisten, der sich letzten Endes vom Glanz der „blanken nagelneuen Maschinen“ und der vielfältigen Kulturarbeit überzeugen lässt und einen positiven Bericht „im Sinne von Henri Barbusse“ ankündigt. „Glauben Sie, daß man mich für einen Kommunisten hält?“¹⁸

1929 schlug Körper revolutionäre Töne an. Mit dem lyrischen *Aufruf der SPOe. an die Wiener Arbeiterschaft*, der eine Woche nach der Veröffentlichung in Wien auch in der Berliner *Roten Fahne* abgedruckt wurde, grenzte sie sich entschieden – wenn auch nur vorübergehend – von der Sozialdemokratie ab.¹⁹ Im

-
- 16 Nahezu wortident, jedoch unter dem Titel *Der rote Mitjka* war die Erzählung bereits am 12. Februar 1928 in der *Arbeiter-Zeitung* (S. 18) erschienen. Im Nachdruck deutlicher wurde der Hinweis auf Lenin: Wies Körper zunächst nur auf „Iljitsch“ und dessen revolutionäre Überlegungen „irgendwo bei den Deutschen“ hin, spricht die Fassung in der *Roten Fahne* deutlicher von „Wladimir Iljitsch“; vgl. Lili Körper: Liebestreik um Mitjka. In: RF (1.5.1928), S. 12. Leicht gekürzt erschien der Text neuerlich als: Der Ehestreik. Eine Bauerngeschichte. In: RF (12.1.1930), S. 5.
- 17 Vgl. Thomas Möbius: Russische Sozialutopien von Peter I. bis Stalin. Historische Konstellationen und Bezüge. Berlin: LIT 2015, S. 453–461.
- 18 Lili Körper: Rechtsverletzer. Aus Sowjetgefängnissen. In: RF (10.2.1929), S. 5f., zit. S. 6.
- 19 Körper, die 1932 wieder Beiträge im Feuilleton der *Arbeiter-Zeitung* veröffentlichen und 1933 der Vereinigung Sozialistischer Schriftsteller Österreichs angehören sollte, kritisierte in Zeiten der Militarisierung der politischen Auseinandersetzung die passive Haltung der Sozialdemokratie. „O, Prolet! Wenn die Heimwehren marschieren,/Zuck' die Achseln und gehe spazieren,/Zieh' hinaus in den Wiener Wald./[...]Und vor allem: hör' nicht auf die Parolen,/Die euch Moskau verkündet hat./Willst du Beulen und Kerker dir holen?/Kommt die Heimwehr – dann zeig' ihr die Sohlen./Sei ein echter Sozialdemokrat.“ (Dies.: *Aufruf der SPOe. an die Wiener Arbeiterschaft*. In: RF (17.11.1929), S. 2, bzw. in: RF [Berlin] (23.11.1929), Beilage.)

Gedicht *März* holte Körber zudem zu scharfer Kritik gegen die von Bürgerlichen dominierte Republik aus:

Es rüstet zur Entscheidungstat,
Es ist der Herrscher im Lande,
Und deine Antwort, Proletariat,
An diese Saniererbande?

Sieh wie die rote Fahne weht,
An der tausende Fäuste fassen!
Wie lange wirst du dich noch, Prolet,
Nach Hause schicken lassen!²⁰

Der verschärfte Ton gegenüber der politischen Situation in Österreich geht einher mit einer intensiveren Auseinandersetzung mit der Sowjetunion. Unter dem Titel „Sowjetfreundschaft“ konfrontierte Körber die reservierte Haltung der Österreicher gegenüber der Sowjetunion mit deren kulturellen, politischen und sozialen Errungenschaften:

Wir vergleichen uns zum Ruhme
Moskau – Wien mit kühlem Blut,
Und wir rufen durch die Blume,
Daß man keinem wehe tut:

Freundschaft!
Freundschaft!
Sowjetfreundschaft!²¹

Der zurückhaltende Ton des Bekenntnisses reagiert auf die nicht nur im konservativen Lager zunehmende Angst vor einer kommunistischen Revolte. Wenige Wochen zuvor hatten in Berlin von der KPD organisierte illegale Massendemonstrationen 33 Tote und rund 200 Verletzte gefordert. Die Scheu vor Russland thematisierte Körber in zwei weiteren Beiträgen im Herbst 1929: Die in einem Sanatorium des faschistischen Italiens angesiedelte Erzählung *Sie waren in Sowjetrußland?* zeugt von pauschalisierenden Verdachtsmomenten gegenüber Russlandreisenden. So sieht sich die im Jahr zuvor nach Russland gereiste, deutlich an Körber gemahnende Protagonistin strengen Visitationen ausgesetzt; noch vor ihrer Ankunft in der von einem befreundeten Ehepaar geführten Pension hat man sich über den Gast erkundigt. „Wer fährt nach Rußland, sag’ selbst? Doch nur eine gewisse Sorte Leute [...]. Na, mein Mann erklärte dem Faschisten, daß

20 Dies.: März. In: RF (24.3.1929), S. 8.

21 Dies.: Sowjetfreundschaft. In: RF (19.5.1929), S. 5.

Du Schriftstellerin bist, eine ganz harmlose Person ...“ Rasch machen Gerüchte die Runde, die neben Neugier sowohl Sympathie als auch harsche Ablehnung hervorrufen. Insbesondere eine als Klassenfeindin dienende Gutbürgerliche, eingeführt als „die Kontessa [sic]“, sieht in der Ich-Erzählerin eine „russische Spionin“. Dass es sich bloß um ein „armes Mädchen, das man eingeladen hat, damit es sich einmal sattißt und Luft schnappt“, handeln könnte, wischt sie aus zweierlei Gründen vom Tisch. Nicht nur, dass eine Proletarierin hier nichts verloren habe, es sei generell undenkbar, dass sie bloß Erholung suche. „Unschädlich! Wenn man aus Sowjetrußland kommt!“²²

Der zweite Text ist in gänzlich anderem Milieu situiert, schlägt aber in dieselbe Kerbe. Bei einer Dienststellenversammlung am Straßenbahnhof Wien-Ost meldet sich der bisher unauffällige junge Elektriker Karl Novotny zu Wort, um betont naiv von seiner Begegnung mit russischen Straßenbahnern, die er als Teilnehmer der Spartakiade²³ getroffen hat, zu berichten. „[U]nd wir sollen, wenn ein Krieg kommt, nicht mittun, sondern zu ihnen halten und sie lassen schön grüßen.“ Der Bericht führt unmittelbar zu seinem Verweis, hat die Amsterdamer Internationale doch die Teilnahme an Sportdelegationen in der Sowjetunion verboten. Tumultartige Diskussionen bleiben ergebnislos, ebenso der ausführlichere Bericht Novotnys, dessen dialektale Färbung in Kontrast zu den kühlen Worten des Vorsitzenden, der ihm kommunistische Propagandamethoden vorwirft, zur Klärung der Sympathiefrage beiträgt: „Dös ist net wahr [...], ich hab' nur von der russischen Straßenbahn erzählt [...] [u]nd daß es mir gut g'fallen hat, hab' ich erzählt, und man soll nicht auf alles glauben, was man zu hören bekommt, das hab' ich g'sagt. Aber kommunistische Propaganda hab' ich keine net g'macht!“²⁴ Das – sozialdemokratische – System bleibt unerbittlich. Novotny wird aus dem Arbeiterbund für Sport und Körperkultur in Österreich (ASKÖ) und der Gewerkschaft ausgeschlossen und in den Außendienst versetzt, was mit empfindlichen Gehaltseinbußen einhergeht. Nur zwei Tage später stirbt er bei einem Arbeitsunfall.²⁵

22 Dies.: Sie waren in Sowjetrußland? In: RF (6.10.1929), S. 5.

23 Die Spartakiade diente als sozialistischer Gegenentwurf zu den Olympischen Spielen und fand erstmals 1928 in Oslo und Moskau statt; vgl. N.N.: Die Spartakiade der Union und die proletarische Körperkultur. In: RF (7.7.1928), S. 6.

24 Lili Körber: „Ich bringe euch Grüße von den Russen.“ In: RF (1.12.1929), S. 5.

25 Ein ähnliches Schicksal erleiden die als „Agenten Moskaus“ diffamierten Textilarbeiter in Körbers Erzählung *Fieberträume* (in: RF (12.1.1930), S. 6), die für ihr proursisches Engagement zunächst den Rückhalt der Gewerkschaft und dann auch ihre Stellung verlieren.

Der Hinweis darauf, dass das österreichische Proletariat sich nur ‚hinter vorgehaltener Hand‘ mit Russland auseinandersetzen dürfe, gehörte zu den feuilletonistischen Dauerbrennern in der *Roten Fahne*. Auch der vagabundierende Goldschmied Peter Schnur, der 1921 erstmals in der *Roten Fahne* publizierte und 1923 im Berliner Malik-Verlag die Erzählung *Die Hütte* veröffentlichten konnte, griff das Motiv auf. In *Die Wahrheit setzt sich durch* erzählt er die Geschichte des Fabrikarbeiters Richard, der revolutionäre Flugblätter verteilt. Diese kontrastieren „Niedergang, Lohnabbau, Arbeitslosigkeit, Not und Elend“ in Österreich mit dem „stürmische[n] Aufbau des Sozialismus“. Seine Schrift zeigt Wirkung, die Zettel in den Taschen der Arbeiter „strömten eine geheimnisvolle Energie aus“, mit dem Ziel, das „Netz von Verleumdungen [...] von der lebendigen Wirklichkeit“²⁶ zerreißen zu lassen.

Hans Maier, gelernter Bäcker und mit über 350 meist unter dem Akronym „Hamay“ publizierten Beiträgen zwischen 1921 und 1933 in der *Roten Fahne* und Zeitschriften aus dem KPÖ-Umfeld produktivster Autor der Bewegung, veröffentlichte zunächst vor allem sozialkritische Skizzen aus dem Wiener Proletarierleben, ehe er sich zunehmend dem lyrischen Kommentar des politischen Geschehens zuwandte. 1926 erschien unter dem Titel *Sowjetrußland, wir grüßen dich!* eine erste flammende Auseinandersetzung mit der „Mutter der Freiheit“:

Sowjetrußland, wir lieben dich!
 So glühend und heiß und mit stolzem Entzücken
 seh'n wir auf dein Werk, das du kühn vollbracht:
 frei deine Erde, deine Menschen, Fabriken –
 Sowjetrußland, stolze Arbeitermacht –
 Sowjetrußland, wir grüßen dich!²⁷

Obgleich Maier mit einem Gedicht auch auf innerrussische Konflikte, namentlich auf die sogenannten Moskauer „Schädlingsprozesse“ von 1930 gegen Saboteure des Fünfjahresplans reagierte, blieb dieser euphorische Ton aus der Ferne kennzeichnend für seine Russland-Feuilletons.²⁸ 1931 rief Maier am Jahrestag der Ausrufung der Republik mit einem neuen Hymnentext gar zum Kampf für ein „Sowjet-Oesterreich“.²⁹

26 Peter Schnur: *Die Wahrheit setzt sich durch*. In: RF (9.1.1932), S. 7.

27 Hans Maier: *Sowjetrußland, wir grüßen dich!* In: RF (18.4.1926), S. 5.

28 Vgl. z.B. ders.: ... Dann bist du ein Sowjetfreund. In: RF (26.6.1932), S. 6; ders.: Fünfzehn Jahr ... In: RF (6.11.1932), S. 9.

29 Ders.: *Zur Republikfeier. Zum alten Lied – „ein neuer Text“*. In: RF (12.11.1931), S. 8.

Woher sich Maiers Russland-Narrative speisen – ob aus Mythen und Erzählungen von Parteigängern, ob aus Lektüren und Begegnungen –, ist ungewiss. Nachgewiesen ist einzig eine Reise nach Charkow, bis 1934 Hauptstadt der Ukraine. Dort nahm Maier mit einer Abordnung des 1930 um Ernst Fabri gegründeten Bundes der proletarisch-revolutionären Schriftsteller Österreichs (BPRSÖ) am zweiten Kongress der Internationalen Vereinigung Revolutionärer Schriftsteller (IVRS) teil. Neben Fabri und Maier gehörten auch Franz Janiczek, der im selben Jahr mit der Justizpalastbrand-Erzählung *Der 15. Juli in der Etappe* in der Berliner *Linkskurve* ein Preisausschreiben gewonnen hatte,³⁰ und Körber, im Gründungsjahr Schriftführerin des BPRSÖ, der Delegation an.³¹

Maier veröffentlichte dazu in der *Roten Fahne* einen zweiteiligen Bericht, der von der großen Aufregung zeugt, den sowjetischen Genossen, den „Towarischi“, im Rahmen der Ende Oktober 1930 unternommenen Reise in ihrer Heimat zu begegnen. Als die finanziellen Mittel für Zugtickets im diktatorisch regierten Polen ausgehen und die Reise bereits auf der Hinfahrt zu platzen droht, springen andere Passagiere ein: Getarnt als Redakteur der *Neuen Freien Presse* erreicht Fabri die Unterstützung durch einen „mitfahrenden jüdischen Bourgeois“, und Körber gelingt es, bei einem persischen Studenten „einen kleinen netten Pump durchzuführen“.³² Obwohl es mittlerweile „stockfinster“ ist, steht der erstmalig Russlandreisende „am Kupeefenster, fest das Gesicht an die Scheibe gepreßt“. Dann, als der Zug die Grenze überquert,

da gab es kein Halten mehr. „Hoch Sowjetrußland!“, „Rot Front!“, „Es lebe die Weltrevolution!“ In wilder Begeisterung überschrie einer den andern. Ich bin schon ein alter Kerl, ziemlich abgebrüht gegen Phrasen und Gefühlsduselei, aber es gab wenig Erlebnisse in meinem Leben, die so mein Innerstes aufwühlten, wie diese Episode des Grenzüberschritts aus dem faschistischen Polen ins rote Rußland. [...] Wir fühlten, hier war endlich unser Vaterland, Sowjetrußland: die große, herrliche Mutter aller Armen und Bedrückten.³³

Noch ehe die österreichische Delegation das florierende Moskau („Not in Moskau? Das Brot liegt zu Häuschen aufgeschichtet auf den Tischen.“) erreicht, rekapituliert Maier die Jahre des russischen Bürgerkrieges, der proletarischen Not, der kommunistischen Revolution: „Und nun ist diese unermeßlich weite

30 Vgl. Franz Janiczek: *Der 15. Juli in der Etappe*. In: *Die Linkskurve*, H. 7/1930, S. 10f., neuerlich in: *RF* (13.7.1930), S. 6.

31 Vgl. Gerald Musger: *Der „Bund der proletarisch-revolutionären Schriftsteller Österreichs“ (1930–1934). Eine Dokumentation*. Graz, Phil. Diss., 1977, S. 62.

32 Hans Maier: *Unsere Reise ins Land der Towarischi*. In: *RF* (28.12.1930), S. 5.

33 Ders.: *Unsere Reise ins Land der Towarischi*. In: *RF* (4.1.1931), S. 7.

Fläche Erde frei, frei von allen Schmarotzern und Blutsaugern; von den kapitalistischen Profithyänen.“³⁴

2 „Hier ist alles entweder vorgestrig oder schon von übermorgen“³⁵ – Reiseberichte aus Sowjetrußland

Der von Maier formulierte Wunsch, den „grandiosen Fünffahrplan ganz von der Nähe zu sehen“,³⁶ ließ sich durch diese Reise erfüllen; in der Presse erreichte die Anzahl an Berichten aus der Sowjetunion Ende der Zwanziger ihren Höhepunkt – und das nicht nur im linken Spektrum. Hervorzuheben für die Wiener Publizistik ist Stefan Zweigs in sechs Teilen in der *Neuen Freien Presse* im Herbst 1928 abgedruckter Bericht „Reise nach Rußland“, der abseits des wirtschaftlichen Aufbaus das kulturelle Leben in der Sowjetunion zeigt.³⁷ Wenig überraschend wurde die unvoreingenommen positive Haltung des bürgerlichen Schriftstellers in der *Roten Fahne* überaus wohlwollend aufgenommen und der Text in gekürzter Form neuerlich abgedruckt. Der abschließende Kommentar Zweigs erfuhr dabei, anders als im Original, eine Hervorhebung: „Als entscheidender Eindruck bleibt: *wir haben alle unbewußt oder bewußt an Rußland ein Unrecht getan und tun es noch heute*. Ein Unrecht durch Nichtgenugwissen, Nichtgenug-gerechtsein.“³⁸

Dieses impliziten Auftrags nahm sich die *Rote Fahne* an und gestaltete das Feuilleton zunehmend als Surrogat für Russlandreisen. Begünstigt wurde die Präsentation sowjetrussischer Realitäten Ende der Zwanziger nicht zuletzt durch entsprechende organisatorische Unterstützung aus Moskau selbst. Blieben die Kommunisten in der 1925 gegründeten Österreichischen Gesellschaft zur Förderung der geistigen und wirtschaftlichen Beziehungen mit der UdSSR, die eng mit der Moskauer Gesellschaft für kulturelle Verbindung der UdSSR mit dem Ausland (VOKS) kooperierte, stark unterrepräsentiert, so sollte der 1929 nach Berliner Vorbild geschaffene Bund der Freunde der Sowjetunion als

34 Ebd.

35 Otto Heller: Fahrt durch die Sowjetunion. In: RF (17.8.1930), S. 7

36 Hans Maier: Unsere Reise ins Land der Towarischi. In: RF (4.1.1931), S. 7.

37 Vgl. Julia Köstenberger: „Ich bin glücklich alles gesehen zu haben ...“ – Stefan Zweig bei den Tolstoj-Feierlichkeiten in der UdSSR 1928. In: Verena Moritz u.a. (Hgg.): Gegenwelten. Aspekte der österreichisch-sowjetischen Beziehungen 1918–1938. St. Pölten: Residenz 2013, S. 261–274.

38 Stefan Zweig: Reise nach Rußland. In: RF (11.1.1928), S. 10f., zit. S. 11.

KPÖ-Vorfeldorganisation Abhilfe schaffen und vor allem mit Vorträgen die Auseinandersetzung mit Russland auf Wiener Boden unterstützen.³⁹

Mit Reiseberichten traten ab 1930 mehrere mit der KPÖ verbundene AutorInnen hervor. Die bedeutende kommunistische Übersetzerin Frida Rubiner, KPD-Gründungsmitglied und von 1920 bis 1922 Redakteurin der Wiener *Roten Fahne*, stellte publizistisch über lange Jahre eine wichtige Brücke nach Russland dar und veröffentlichte 1930 im Verlag für Literatur und Politik mit *Der große Strom. Eine unromantische Wolgafahrt* einen Reisebericht, der schon einleitend den Bedarf an ständig neuen Berichten aus der Sowjetunion unterstreicht. Denn jede Darstellung wäre, so Rubiner, angesichts des „Revolutionstempo[s]“ von der „Gefahr der Unaktualität“ bedroht, was auch für ihr eigenes Werk gilt: „Jede Zahl wurde überholt, bevor die Druckerschwärze getrocknet war.“⁴⁰ Rubiner weist in ihrem episodenhaften Bericht auch auf Rückständigkeiten hin, wofür etwa eine von der Dorfversammlung beschlossene Auspeitschung von 300 Bauern im Dorf Ludurwaj in der Autonomen Republik der Wotjaken als exemplarisch angeführt wird. Bereits 1928 hat Rubiner in der *Roten Fahne* diesen Fall als Lehrbeispiel für die Notwendigkeit konsequenter kommunistischer Politik interpretiert. „Für uns, das revolutionäre Proletariat außerhalb der Sowjetunion, ist die Affäre Ludurwaj noch einmal ein Beweis dafür, daß wir unsere revolutionäre Pflicht erfüllen müssen“.⁴¹ Im Reisebericht von 1929 dient der Vorfall als Beleg für sowohl die Gehässigkeit antisowjetischer Berichterstattung („beste Reklamarbeit für alle sowjetfeindlichen Elemente, die ‚die Wahrheit‘ über Sowjetrußland unter den Arbeitern [...] verbreiten“⁴²) als auch die besonderen Anforderungen an die Errichtung eines Arbeiter-und-Bauern-Staates in der kulturell wie ethnisch heterogenen Sowjetunion. Die agitatorische Zuspitzung der Darstellung erreicht Rubiner durch einen bewährten Kunstgriff: Sie führt mit dem Berliner Sozialdemokraten Herbert Krause einen skeptischen Mitreisenden ein, der „zwar die russische Revolution [bejaht], aber [...] darauf erpicht [ist],

39 Vgl. Julia Köstenberger: Österreichisch-sowjetische Kulturkontakte im Überblick. In: Moritz, Gegenwelten, S. 231–249, bs. S. 234–240. Der von der *Roten Fahne* trotz KPD-Nähe als Autor des linksliberalen *Abend* abgelehnte Bruno Frei, Lili Körber und Julius Haydu wurden bei ihren Russlandreisen von der VOKS unterstützt (vgl. ebd., S. 233).

40 Frida Rubiner: *Der große Strom. Eine unromantische Wolgafahrt*. Wien: Verlag für Literatur und Politik 1930, S. 5.

41 Frida Rubiner: Ein Fall der Barbarei in der Sowjetunion. Eine der Schwierigkeiten des sozialistischen Aufbaues. In: RF (18.10.1928), S. 5.

42 Dies., *Strom*, S. 270.

stets eine ‚eigene Meinung‘ zu haben⁴³. Doch diese wandelt sich im Laufe der Reise, Krause entwickelt Bewunderung für die politische Teilhabe des Proletariats. „[H]ier wissen die Leute, wofür sie die Hand aufheben. [...] Das ist doch schließlich, was wir Sozialisten anstreben.“⁴⁴ Krause erkennt ähnlich wie Bruno Frei, der 1929 von der UdSSR als „Vorzimmer der sozialistischen Gesellschaft“⁴⁵ spricht, die dortige Lage als „Schnittpunkt zwischen dem Gestern und dem Morgen“⁴⁶ und skizziert neue, große Perspektiven. Einzig der Drang, nach der persönlichen Läuterung politische Überzeugungsarbeit leisten zu wollen, zieht ihn zurück nach Deutschland.

Von der Kritik breiter rezipiert wurde Julius Haydu von den Fortschritten des Fünfjahresplans berichtendes Buch *Rußland 1932*. Die Russlandreise des BPRSÖ-Mitglieds im November 1931 wurde nicht nur von der VOKS unterstützt, Haydu stand auch in Kontakt mit der 1929 gegründeten staatlichen Reiseagentur Intourist, die Anfang der 1930er Jahre mehrere Wiener Dependancen besaß und mit Inseraten für Aufsehen sorgte.⁴⁷ In seinem Bericht nimmt Haydu auf den wirtschaftlich begünstigten kulturellen Wandel hin zur Idee des Neuen

-
- 43 Ebd., S. 20. In der *Roten Fahne* wurden in der Besprechung von Rubiners Buch die „eingestreuten knappen und sachlichen Auseinandersetzungen“ der beiden Reisenden besonders hervorgehoben (vgl. N.N.: Ein neues Rußlandbuch. Frida Rubiner: „Der große Strom“. In: RF (10.5.1931), S. 5). Die Strategie des dialogischen Erschließens der Sowjetrealität wandte Rubiner bereits in der Broschüre *Der Arbeiter als Herr im Staate. Ein Gespräch über die Sowjet-Union* an, die zwischen 27. August und 2. September 1927 in der *Roten Fahne* abgedruckt worden war.
- 44 Rubiner, Strom, S. 264.
- 45 Bruno Frei: *Im Lande der roten Macht. Ein sowjetischer Bilderbogen*. Berlin: Neuer Deutscher Verlag 1929, S. 95.
- 46 Rubiner, Strom, S. 313f.
- 47 Vgl. N.N.: Frühjahrsreisen in die Sowjetunion. In: *Arbeiter-Zeitung* (19.4.1931), S. 10. In Reaktion auf diese Einschaltung für Reisen zu den Maifeierlichkeiten in Moskau, Leningrad, Kiew und Odessa erschien ein Beschluss des SDAP-Parteivorstandes, der Parteimitgliedern die Teilnahme an derlei Reisen als „Bruch der internationalen Solidarität“ (*Arbeiter-Zeitung* (21.4.1931), S. 4) verbot. Die *Rote Fahne* titelte daraufhin: „Die Arbeiter sollen den Aufbau des Sozialismus nicht sehen“ (RF (22.4.1931), S. 1); zur Intourist vgl. Alexander Vatlin: „Die Karausche im Rahm“ – Österreichbilder in der sowjetischen Propaganda. In: Moritz, Gegenwelten, S. 309–346, hier S. 337; Matthias Heeke: *Reisen zu den Sowjets. Der ausländische Tourismus in Rußland 1921–1941*. Münster–Hamburg–London: LIT 2003 (= *Arbeiten zur Geschichte Osteuropas*, Bd. 11), S. 33–49.; N.N.: Die Sowjetunion als neues Reiseland. Das Berliner Sowjetbüro „Intourist“. In: RF (26.9.1930), S. 3; N.N.: Erste „Intourist“-Arbeiterreise nach Sowjet-Rußland 1932. In: RF (3.6.1932), S. 4.

Menschen, gekennzeichnet durch „vorbehaltslose ungebrochene Lebensbejahung“;⁴⁸ in der Sowjetunion Bezug. Die *Rote Fahne* betonte, das Buch zeige vor allem, „wie überall über Rußland gelogen wird“;⁴⁹ Ernst Fischer strich in der *Arbeiter-Zeitung* das „Pathos der Zahlen“ hervor und erhob den Fünfjahresplan selbst zum „großartigsten Buche der Weltgeschichte“.⁵⁰

Als produktivster Berichtersteller aus der Sowjetunion präsentierte sich allerdings Otto Heller. Zunächst Anhänger der Sozialdemokratie in Wien und Reichenberg, übersiedelte er 1926 nach Berlin, wo er Kontakte zu KPD-nahen Autoren wie Egon Erwin Kisch, Franz Carl Weiskopf und Johannes R. Becher knüpfte und sich dem BPRS anschloss. Als Vertrauensmann der Kommunistischen Internationale wirkte er zeitweise als Redakteur für die Tageszeitung *Welt am Abend*, deren Herausgeber Münzenberg ihm im Sommer 1929 eine Reise ermöglichte, aus der der Bericht *Sibirien. Ein anderes Amerika* als erster von mehreren Sibirienberichten resultierte.⁵¹

Die Auseinandersetzung mit Sibirien macht auf ein ertragreiches Feld in der euphorischen Russlanddarstellung aufmerksam, erfuhr der ‚wilde Osten‘ durch den wirtschaftlichen Aufbau doch eine spürbare Modernisierung und diente als offensiver Gegenentwurf zum kapitalistischen Amerika, das es mit dem Fünfjahresplan zu übertreffen galt.⁵² Dem Feuilleton der *Roten Fahne* hatte der Bericht eines Korrespondenten der Chicagoer *Daily News* das Themenfeld neu eröffnet, das zuvor Fridtjof Nansen mit seinem 1914 erschienenen Buch *Sibirien, ein Zukunftsland* erschlossen hatte und das für die *Rote Fahne* und Heller weiter einen wesentlichen Referenzpunkt darstellte.⁵³ Hellers Werk, das breite historische

48 Julius Haydu: Rußland 1932. Wien: Phaidon 1932, S. 154.

49 H.W. (Hilde Wertheim?): Neue Bücher. Rußland 1932. In: Die Rote Fahne (1.5.1932), S. 9.

50 Ernst Fischer: 5 Jahre, die die Welt verändern. In: Arbeiter-Zeitung (6.11.1932), S. 14.

51 Neben den Broschüren *Das Geheimnis der Mandschurei* (1932), *Die rote Fahne am Pazifik. Zehn Jahre Sowjetmacht im Fernen Osten* (1933) und *Auf zum Baikal! Der sozialistische Aufbau in Ostsibirien und die Fantasien des Herrn Kamaitzi* (1933) erschien 1932 mit *Wladi Wostok! Der Kampf im Fernen Osten* im Neuen Deutschen Verlag ein zweites umfangliches Reisebuch Hellers, der schon 1928 aus dem russischen Polargebiet berichtet hatte; vgl. Otto Heller: Die Gelehrteninsel im Eismeer. Biologische Station Alexandrowsk – Wunder des Nordens. In: RF (26.8.1928, S. 7), O. H.: Die Welt ohne Bazillen. In: RF (1.12.1929), S. 5f.

52 Vgl. Eva-Maria Stolberg: Sibirien: Russlands „Wilder Osten“. Mythos und soziale Realität im 19. und 20. Jahrhundert. Stuttgart: Steiner 2009 (= Beiträge zur europäischen Überseegegeschichte, Bd. 95), S. 300–322.

53 Vgl. N.N.: Das sibirische „Chicago“. In: RF (28.11.1926), S. 6; Georg Werosta: Fridtjof Nansens Rußlandbuch. In: RF (12.7.1924), S. 2.

Herleitungen mit episodenhaftem Erzählen von der Fahrt mit dem Eisbrecher *Krassin* vereint, wurde in der *Roten Fahne* als Steigerung des „Reisebericht[s] zu einer revolutionären Schrift“⁵⁴ gehuldigt, bekannte sich Heller doch im Vorwort zum Glauben an die proletarische Weltrevolution und sah dabei Sibirien als „den Feuerkessel [...] des Werdens einer neuen Welt“.⁵⁵ Auch wenn Karl Hans Sailer als Rezensent der *Bildungsarbeit* „Kritiklosigkeit“ und „parteimäßige Lobrednerei“⁵⁶ monierte, blickte Heller bei seinem Versuch, „den Märchenvorhang von diesem Land und seinen Menschen“⁵⁷ fortzuziehen, zumindest vordergründig differenziert auf die habituelle Konstitution der Bewohner und die fragliche Realisierbarkeit wirtschaftlicher Großprojekte.⁵⁸ Die im Buch dokumentierten Gespräche mit Wissenschaftlern, Arbeitern und nach Sibirien Verbannten erhoben das Werk zum, wie die *Vorarlberger Wacht* schrieb, „Reisebuch von größtem politischen Wert“,⁵⁹ obgleich die in der *Roten Fahne* abgedruckten Auszüge vor allem historische Entwicklungen und ethnische Besonderheiten des Gebiets in den Vordergrund rückten. Dies führte Heller in der deutlich breiter rezipierten Schrift *Der Untergang des Judentums* fort, die an Marx anknüpfend „nicht nur die Darlegung der proletarisch-revolutionären Auffassung der Judenfrage, sondern auch die Schilderung ihrer Lösung durch die proletarische Diktatur“⁶⁰ anbieten wollte und für die er im Sommer 1930 erneut nach Sibirien, das „heute noch fast menschenleere Zukunftsland der Juden der Sowjetunion“,⁶¹ reiste.

-
- 54 N.N.: Sibirien, ein anderes Amerika. Der Bericht einer „Krassin“-Fahrt ins Eismeer. In: RF (23.3.1930), S. 4.
- 55 Otto Heller: Sibirien, ein anderes Amerika. Berlin: Neuer Deutscher Verlag 1930, S. 9.
- 56 Karl Hans Sailer: Otto Heller: Sibirien, ein anderes Amerika. In: Die Arbeiterbücherei. Beilage zur Bildungsarbeit, Nr. 6/1930, S. 63. Ähnlich äußerte sich Otto Koenig, der Heller propagandistische Schilderungen vorwarf, bei denen „ein Eifer der Darlegung [...] Mängel, Gebrechen, Fehler verteidigen oder übertonen soll“ (Otto Koenig: Sibirien. In: Arbeiter-Zeitung (24.6.1930), S. 5).
- 57 Heller, Sibirien, S. 10.
- 58 Vgl. z.B.: Ders.: Port Igarka. Der Hafen der großen Hoffnung. In: RF (27.10.1929), S. 8.
- 59 N.N.: Sibirien, ein anderes Amerika. In: Vorarlberger Wacht (3.5.1930), S. 7.
- 60 Otto Heller: Der Untergang des Judentums. Die Judenfrage. Ihre Kritik. Ihre Lösung durch den Sozialismus. Wien–Berlin: Verlag für Literatur und Politik 1931, S. 7. Vgl. dazu: Bruno Frei: Der Untergang des Judentums. In: Die Weltbühne, H. 1/1932, S. 14–17; A.N.: „Der Untergang des Judentums“. Otto Hellers Buch. In: RF [Berlin] (6.2.1932), S. 10; Eva Reichmann-Jungmann: „Der Untergang des Judentums“. In: Der Morgen, H. 1/1932, S. 64–72.
- 61 Otto Heller: Der Weg zum Stillen Ozean. In: RF (5.10.1930), S. 5. Zu Birobidjan vgl. auch: Ders., Sibirien, S. 330–374.

3 Russische Realitäten – sowjetisch-proletarische Alltagskultur als Vergleichsfolie

Obleich Heller den Fokus mittels Lokalausweisen auf Industrialisierungsprozesse und potenzielle ethnische Konfliktlagen in der Peripherie legte, publizierte er 1931 auch ein Feuilleton mit dem Titel „Moskauer Wochenende“. Es thematisiert die veränderte Alltags- und Freizeitkultur der auf eine „rationellere Ausnützung der Erholungsstätten“⁶² abzielenden sowjetischen Fünftagewoche, die, den Worten Stalins folgend, eher dem Prinzip der „amerikanischen Sachlichkeit“⁶³ als des russischen revolutionären Schwungs folgt, ohne darin einen Mangel zu erkennen. Berichte über die Entwicklungen im Kultur- und Bildungswesen und in der Justiz, das Zurückdrängen der Kirche und verbesserte Arbeitsbedingungen waren seit den frühen 1920er Jahren regelmäßig erschienen,⁶⁴ das Spektrum an Reisenden weitete sich zusehends aus: Nicht mehr nur Forscher, Publizisten und politische Eliten bereisten die Sowjetunion, sondern immer häufiger auch Proletarier. 1926 berichtete erstmals eine österreichische Arbeiterdelegation aus Russland,⁶⁵ und im Berliner Verlag Die Einheit gelangte die Broschüre *Im Lande der befreiten Arbeiter und Bauern* zur Veröffentlichung. Zwei Jahre später reiste eine Gruppe von Arbeiterkorrespondenten – noch vor einer

62 Ders.: Moskauer Wochenende. In: RF (7.5.1931), S. 7.

63 Josef Stalin: Über die Grundlagen des Leninismus. Vorlesungen an der Swerdlow-Universität. In: Ders.: Werke. Bd. 6. Berlin: Dietz 1952, S. 62–166, zit. S. 164.

64 Vgl. z.B. H.W. [d.i. Hilde Wertheim?]: Wie die Kinder in Sowjetrußland leben. Der Besuch einer Schule. In: RF (8.9.1921), S. 3; Richard Schüller: „Tod den Göttern!“ Weihnachten in Moskau. In: RF (23.1.1923), S. 2f.; Franz Koritschoner: Die Kirche. In: RF (23.8.1923), S. 2; Egon Schönhof: Straf-, Justiz- und Gefängniswesen in der Sowjetunion. In: RF (4.12.1927), S. 5f.; N.N.: „Rote Rosa“. Bericht eines Russlanddelegierten. In: RF (11.12.1927), S. 6; Franz Janiczek: Fahrt in die deutsche Wolgarepublik. In: RF (5.3.1931), S. 7f.; Ernst Fabri: Der große Abbau in der Sowjetunion. In: RF (25.12.1931), S. 10; Erwin Baumer: Sowjetdemokratie. „Auf neue Art demokratisch, auf neue Art diktatorisch“. In: RF (6.11.1932), S. 10. Als seltenes Beispiel eines kulturpolitischen Essays Wiener Provenienz sei ein Beitrag des 1926 aus der Partei ausgetretenen Kurt Landau angeführt, der das bürgerliche Theater des Westens mit dem russischen kontrastiert, das das Schauspiel „von der isolierten Bühne in die lebendige Wirklichkeit der Straße“ verlege und gezielt auf ein proletarisches Publikum abziele (Kurt Landau: Kultur- und Klassenkampf. Moskau und Wien. In: RF (27.2.1925), S. 4f.).

65 Vgl. N.N.: Die Kulturarbeit in der Sowjetunion. Originalberichte der österreichischen Arbeiterdelegation. In: RF (16.5.1926), S. 5; N.N.: Was sah die Arbeiterdelegation in Sowjetrußland? In: RF (7.11.1926), S. 4.

vergleichbaren Fahrt einer Delegation der Weimarer Republik – nach Moskau.⁶⁶ Im Lichte des sozialistischen Aufbaus erhielten insbesondere Berichte aus sowjetischen Großfabriken bereits vor Körbers „Tagebuch-Roman“ aus den Putilow-Werken einen neuen Stellenwert. Paradigmatisch verbindet die Reportage eines Arbeiters aus Nischni Nowgorod Sachinformation mit einem revolutionären Aufruf an das heimische Proletariat: „Arbeiter und Bauern Oesterreichs! Nur der Sozialismus und das Sowjetsystem kann [sic] euch retten! Es lebe Sowjetösterreich! Es lebe die Kommunistische Partei!“⁶⁷

In den Jahren der Weltwirtschaftskrise dienten Darstellungen des proletarischen Alltags in der Sowjetunion vor allem der propagandistischen Kontrastierung zweier Wirtschaftssysteme. In der Sowjetunion, so der Tenor, sichere die staatlich kontrollierte Wirtschaft die soziale Sicherheit der Arbeiter. So berichtete Alexander Vajda, von Beruf Weber und Mitglied des BPRSÖ, von seinem raschen Aufstieg in Moskau unter dem symptomatischen Titel: „Hier kommt jeder vorwärts!“⁶⁸ Als publizistische Strategie hervorzuheben sind zudem (wohl) fingierte Briefwechsel, etwa zwischen einem nach Dnjeprostroj ausgewanderten und einem in Wien verbliebenen Arbeiter, der infolge der Krise seine Stellung verloren hat und mittlerweile ausgesteuert worden ist. „Bei euch ist Arbeit und Leben, bei uns ist Stillstand“, so der Wiener, der die sozialdemokratischen Führer kritisiert. Diese „erzählen allerhand über die Sowjetunion, aber sie schimpfen dabei recht fleißig und verdrehen alle Wahrheiten. Denn sie haben Angst vor der großen Wirklichkeit“.⁶⁹

-
- 66 Vgl. z.B. N.N.: Unsere Arbeiterkorrespondenten in Sowjetrußland. In: RF (17.7.1928), S. 3; N.N.: Von der Rußlandreise unserer Arbeiterkorrespondenten. In: RF (26.8.1928), S. 5f.
- 67 R.K.: Oesterreichische Arbeiter schreiben über den sozialistischen Aufbau. Im roten Industriezentrum Nischni-Nowgorod. In: RF (19.10.1930), S. 8; vgl. auch: Erwin Baumer: Sowjetunion baut die grösste Autofabrik der Welt. In: RF (26.10.1930), S. 9.
- 68 Alexander Vajda: „Hier kommt jeder vorwärts“. Brief eines österreichischen Textilarbeiters aus der Sowjetunion. In: RF (20.10.1932), S. 7; vgl. dazu auch: Franz Genser: Ins Land der befreiten Arbeit. In: RF (19.6.1932), S. 9; Oskar [d.i. Oskar Grossmann?]: ... ins rote Rußland. Vierzehn Arbeiter wandern in die Sowjetunion aus. In: RF (20.6.1931), S. 5; Paul Henke: Meine Wahl in den Sowjet. In: RF (13.8.1932), S. 7.
- 69 N.N.: Zwei Briefe. In: RF (3.6.1933), S. 13. Dieses Modell der Lebenswelten kontrastierenden Arbeiterbriefe wurde wiederholt angewendet, vgl. auch: N.N.: 14 Jahre proletarische Diktatur. Oesterreichische Arbeiter schreiben aus dem Sowjetland. In: RF (12.11.1931), S. 8.

Die Auseinandersetzung mit Russland nutzte demnach im Lichte des ultra-linken Kurses der KPÖ ab 1927⁷⁰ der Abgrenzung von der Sozialdemokratie. Proletarische Reiseberichte, die von der *Arbeiter-Zeitung* angeblich abgelehnt wurden, spielten der Redaktion der *Roten Fahne* dabei in die Karten. So habe ein Arbeiter ohne Erfolg versucht, seinen Genossen – einmal mehr – die „Wahrheit über die Sowjetunion“⁷¹ darzulegen, um damit Berichten über Hungersnöte und Rückständigkeit entgegenzutreten. Ein anderer wiederum möchte gegen wiederholt abgedruckte „Unwahrheiten“ anschreiben, die den sozialdemokratischen Arbeitern von den die Zeitungen mit Argusaugen überwachenden „Bonzen“⁷² vorgelegt würden. Die kontinuierliche Kritik an der distanzierten Haltung der *Arbeiter-Zeitung* zur Sowjetunion erhielt vor den Gemeinderatswahlen 1932 eine neue Tragweite, sollte im Wahlkampf doch das Russland im Aufbau als Alternative zum Roten Wien der Großen Depression als Trumpf der KPÖ fungieren. Im Hamburger KP-Verlag Hoym wurde die Broschüre *Wien – Moskau. Zwei Städte – zwei Welten* abgedruckt, worauf die Wiener Sozialdemokratie mit dem dünnen Heftchen *Wien und Moskau* reagierte.⁷³ Die Tagespresse führte den Vergleich fort: Wien wurde dabei von den Sozialdemokraten als „bolschewistisches Bollwerk“ und „einzige Millionenstadt inmitten der Welt des Kapitalismus, in der die rote Fahne des Sozialismus weht“,⁷⁴ präsentiert, während in Moskau der soziale Wohnbau den Bedürfnissen weit hinterherhinke. Die *Rote Fahne* konterte – wenig überraschend – mit Spott und Hohn: „Ein aussichtsloser Versuch. [...] Wien geht nieder, Moskau blüht auf. [...] Es ist schon begreiflich, wenn die Wiener Sozialdemokraten mit einer Flut von Lügen und Verdrehungen das Gespenst des roten Moskau bannen wollen, das ihnen ihr Todesurteil ausspricht.“⁷⁵ Bei der Wahl Ende April 1932 erreichte die KPÖ ihr bestes Ergebnis in Wien in der Zwischenkriegszeit: 1,9 % der Stimmen.⁷⁶ Es ließe sich 1932/33

70 Vgl. Loughlin, Partei, 260–269.

71 Franz Lauschmann: Was die „A.-Z.“ verschweigt. Brief eines österreichischen Sozialdemokraten aus der Sowjetunion. In: RF (13.12.1930), S. 3.

72 R.A.: Brief aus der Sowjetunion. Reisebericht eines österreichischen Arbeiters. In: RF (7.9.1930), S. 6.

73 Emil Huk (Hg.): Wien – Moskau. Zwei Städte – zwei Welten. Hamburg u.a.: Hoym 1932; Sozialdemokratische Partei Wiens (Hg.): Wien und Moskau. Wien: Wiener Volksbuchhandlung 1932.

74 N.N.: In Moskau und in Wien. In: Arbeiter-Zeitung (16.4.1932), S. 2.

75 N.N.: Wien oder Moskau. Eine Antwort an die Rothschild-Sozialisten. In: RF (19.4.1932), S. 4.

76 Steiner, Kommunistische Partei, S. 322.

von einem kleinen Momentum der Wiener Kommunisten und ihrer Publizistik sprechen, doch noch vor dem Einsetzen eines tatsächlichen Höhenflugs setzte das Verbot der Partei beziehungsweise der *Roten Fahne* im Mai beziehungsweise im Juli 1933 höheren Ambitionen ein allzu jähes Ende.

Natalia Blum-Barth

Schreiben zwischen Fakten und Fiktion? Das Russlandbild bei Alja Rachmanowa

Abstract: The contribution deals with the emigrated Russian novelist Alja Rachmanowa who was married to a former official of the Austrian army and a prisoner of war. Her trilogy about the (post-)revolutionary 'Red Terror' advanced to a successful editorial event of anti-bolshevist writing, especially the volume *Die Milchfrau von Ottakring* (1932). The texts re-discuss key concepts like "New Man" in the context of the everyday violence experience.

1 Kontextualisierung

Neben Fëdor Stepun und Vladimir Lindenberg nannte Wolfgang Kasack in seiner Geschichte der russischen literarischen Emigration als SchriftstellerInnen der ersten Emigrationswelle, die einen „besonders starken Einfluß auf das Denken in Deutschland ausgeübt hatten, wenn man die Zahl der Bücher und das Wirken in Vorträgen als Maßstab wählen kann“, auch Alja Rachmanowa.¹ Hinter dem im österreichischen Exil zum Schutz ihrer in Russland verbliebenen Verwandten gewählten Pseudonym verbirgt sich Galina Djurjagina,² die 1898 in Kasli im Ural in eine großbürgerliche Familie geboren wurde. Im post-revolutionären Sowjetstaat heiratete Rachmanowa den aus Salzburg gebürtigen Englischlektor Arnulf von Hoyer, der das Kriegsgefangenenlager überlebt hatte. 1922 wurde der Sohn Jurka geboren, 1925 die kleine Familie ohne Angabe von Gründen aus der Sowjetunion ausgewiesen. In Wien verdiente Rachmanowa, selbst Akademikerin, den Lebensunterhalt für die Familie als Milchfrau, bevor von Hoyer in Salzburg eine Stelle als Lehrer antrat und Rachmanowa spätestens mit der Veröffentlichung von *Milchfrau von Ottakring. Tagebuch einer russischen Frau* (1932) als drittem Band einer Trilogie zu einer Erfolgsautorin avancierte,

-
- 1 Wolfgang Kasack: Die russische Schriftsteller-Emigration im 20. Jahrhundert. Beiträge zur Geschichte, den Autoren und ihren Werken. München: Verlag Otto Sagner 1996, S. 24.
 - 2 Zur Vita Rachmanowas vgl. N.N.: Alja Rachmanowa. Online unter: http://www.salzburg.com/wiki/index.php/Alja_Rachmanowa (letzter Zugriff: 12.3.2017); Renate Wagner: [Rezension v.] Ilse Stahr: DAS GEHEIMNIS DER MILCHFRAU VON OTTAKRING. Online unter: <http://der-neue-merker.eu/ilse-stahr-das-geheimnis-der-milchfrau-in-ottakring> (letzter Zugriff: 12.3.2017).

insbesondere bei einer tendenziell (katholisch-)konservativen Leserschaft: Dass sich *Ehen im Sturm* als Fortsetzung zu *Studenten, Liebe, Tscheka und Tod*, dem ersten Teil der Trilogie, „stärkster Nachfrage“³ erfreue, war im Dezember 1932 etwa in der Wiener Tageszeitung *Reichspost* zu lesen. In der Zeitschrift *Schönere Zukunft* kam Ferdinand Pawlikowski, Fürstbischof von (Graz-)Seckau, in einer Annonce mit folgender Empfehlung für dieses „Tagebuch einer russischen Studentin“ zu Wort:

Eine ähnliche lebenswahre und fürchterliche Schilderung des wahren Gesichts der Sowjetdiktatoren ist mir noch nicht untergekommen. [...] Wer aus bürgerlichen Kreisen noch nicht ahnt, wie Sozialismus in seiner reinsten Kultur, im Kommunismus und Bolschewismus, hinführen, der greife nach diesem Buche.⁴

Bei der Vermarktung von Rachmanowas Büchern, insbesondere des ersten Bandes, betonte der Verlag Tyrolia mit Nachdruck, dass es sich um Tagebuchaufzeichnungen handle: „Alle drei Bände wurden vom Verlag als ‚russische Originaltagebücher‘ beworben und auch die Autorin selbst erhob wiederholt den Wahrheitsanspruch.“⁵ Somit wurde die Rezeption von Rachmanowas Büchern als historische Zeugnisse bewusst gesteuert, wohl auch aus verlegerischem Kalkül: Das Tagebuch⁶ als Textsorte war damals sehr populär, und das Pochen auf Authentizität half – was auch andere Russland-Tagebücher⁷ der Zeit belegen – den Verkauf anzukurbeln.

-
- 3 N.N.: Man schenkt wieder Bücher. Aus einer Umfrage bei Wiener Buchhandlungen. In: *Reichspost* (18.12.1932), S. 12.
 - 4 Zit. bei: N.N.: [Annonce, o.T.]. In: *Schönere Zukunft*, Nr. 23/1931, o.S. [Beilage]. Für den Hinweis auf dieses Rezeptionsdokument danke ich Primus-Heinz Kucher.
 - 5 Ilse Stahr: *Das Geheimnis der Milchfrau in Ottakring. Alja Rachmanowa. Ein Leben*. Wien: Amalthea Signum Verlag 2012, S. 13.
 - 6 Es sei darauf hingewiesen, dass die Vielfalt der Formen des Tagebuches zur schwammigen Vorstellung über diese Textsorte beiträgt. Die Formen schwanken von hingeworfenen Kurznotizen oder Rohmaterial für eine geplante Autobiographie, das nur als Gedächtnisstütze dienen soll, über anekdotische Betrachtungen und Ereignis-Tagebücher zu kürzeren Zeitspannen (Kriegs-, Reise-, Bord-Tagebuch) bis hin zur essayistischen Meinungs- und Gewissensforschung. Darüber hinaus zeichnet sich das Tagebuch durch hohe Subjektivität, Unausgewogenheit und Aufeinanderbezogenheit aus und kann nur bedingt als historisches Dokument betrachtet werden. Es enthält persönliche Aufzeichnungen der erlebten Ereignisse und dient der Selbstvergewisserung des Schreibers (vgl. Gero von Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Alfred Kröner 2001, S. 808).
 - 7 Hingewiesen sei beispielsweise auf Lili Körbers „Tagebuch-Roman“ *Eine Frau erlebt den roten Alltag* (1932); vgl. dazu den Beitrag von Walter Fähnders.

Mittlerweile ist der dokumentarische Charakter der Tagebuchaufzeichnungen von Alja Rachmanowa relativiert, ja dementiert worden. Der Schweizer Slawist Heinrich Riggenbach, der die Tagebücher aus den Jahren 1942–1945 übersetzt hat,⁸ verortet diese klar im Bereich des Literarischen: „Wenn man das jetzt hart ausdrücken wollte, könnte man vielleicht sagen, die von Alja Rachmanowa selbst veröffentlichten Tagebücher sind Pseudo-Tagebücher. Sie sind Literatur.“⁹ Was als „Entzauberung“¹⁰ von Alja Rachmanowa präsentiert wird, kommt aber ihrer Aufwertung als Schriftstellerin gleich, obwohl hier ein komplizierter Fall kollektiver Autorschaft vorliegt: Arnulf von Hoyer hat die Tagebücher aus dem Russischen ins Deutsche übertragen, und auch der im Verlagswesen tätige Karl Maria Stepan scheint Anteil an der Textgenese gehabt zu haben. Er war gemeinsam mit von Hoyer in russischer Kriegsgefangenschaft gewesen und hatte ihm 1930 vorgeschlagen, ein Buch darüber zu schreiben. Bei dieser Gelegenheit brachte von Hoyer die Tagebücher seiner Frau ins Gespräch, Stepan war von der Idee gleich begeistert und setzte sich für die Veröffentlichung der Tagebücher ein, unter anderem auch durch die Vermittlung an Otto Müller und den Anton Pustet Verlag.¹¹

Die im Nachlass der Autorin erhaltenen russischen Typoskriptseiten lassen die Behauptung zu, dass es sich lediglich um Notizen und Entwürfe handelte, an denen weder stilistisch noch sprachlich gefeilt wurde. Erst als der Verlag das Interesse an diesem Material signalisierte, überarbeitete Rachmanowa ihre Aufzeichnungen, worauf die in den Typoskripten enthaltenen alternativen Formulierungen und deutschen Wörter¹² schließen lassen. Die Übersetzung durch Arnulf von Hoyer war keine konventionelle Arbeit eines Übersetzers mit einem Text, sondern vielmehr mit der Autorin, die weitere Änderungen, Ergänzungen, Umstellungen des russischen Rohmaterials vornahm. Es war ein

-
- 8 Vgl. Alja Rachmanowa: Auch im Schnee und Nebel ist Salzburg schön. Tagebücher 1942 bis 1945. Übersetzt und herausgegeben von Heinrich Riggenbach. Salzburg: Otto Müller Verlag 2015.
 - 9 Florian Felix Weyh: Die Entzauberung der Alja Rachmanowa. Online unter: http://www.deutschlandradiokultur.de/russische-schriftstellerin-die-entzauberung-der-alja.1270.de.html?dram:article_id=323080 (letzter Zugriff: 31.08.2016).
 - 10 Ebd.
 - 11 Vgl. Stahr, Das Geheimnis der Milchfrau in Ottakring, S. 99f.
 - 12 Nachlass von Alja Rachmanowa in der Kantonsbibliothek Thurgau, Signatur RACH A-1-C-1, ohne Seitenangabe. Neben dem Nomen „Geschäft“, das mehrmals in diesem Typoskript vorkommt, finden sich auch weitere deutsche Wörter, z.B. in: „Ah, imet unehelichnago rebenka takoje mucen'je!“, oder „Ottmar sdal swoi poslednii Bürgerowskii ekzamen s Auszeichnunghom.“

gemeinschaftliches Werk, an dem sich auch das Lektorat des Verlages beteiligt haben muss. Der deutsche Text kann somit als das angestrebte literarische Original gelten, während die russischen Aufzeichnungen lediglich eine Grundlage für diesen geliefert haben. Der Authentizitätsanspruch war jedoch nicht nur eine Vermarktungsstrategie, sondern Rachmanowa empfand ihre Schilderungen als Wahrheit, berichtete sie doch aus ihrem Leben, auch wenn einiges subjektiv und unausgewogen erscheinen mag.

In der Zwischenkriegszeit sind auffallend viele Bücher über Russland erschienen, die sich gemäß ihrer Intention bis auf wenige Ausnahmen zwei verschiedenen Grundhaltungen zuordnen lassen.¹³ Während die einen den Kommunismus beziehungsweise die Entwicklungen in der Sowjetunion euphorisch und oftmals auch unreflektiert verherrlichen, prangern die anderen den Roten Terror an und beklagen Enteignung und Kollektivierung. Rachmanowas Bücher gehören eindeutig der zweiten Tendenz an. Nicht umsonst wurden sie zur Zeit des Nationalsozialismus für antibolschewistische Propaganda in den Dienst genommen. So wurde zu Beginn des Zweiten Weltkrieges – ohne Wissen der Autorin – eine anonyme Raubübersetzung ins Russische verfasst, um 1943 in den besetzten Gebieten der Sowjetunion als antisowjetisches Propagandamaterial eingesetzt zu werden.¹⁴ Rigggenbach und Marti bringen weitere Beispiele dafür, wie Rachmanowas Texte – unter anderem ein Kapitel aus dem Buch *Die Fabrik des neuen Menschen* (1935), das von der Pariser Académie d'éducation et d'entraide sociales 1936 als bester antibolschewistischer Roman ausgezeichnet wurde – von den Nationalsozialisten als Stimmungsmacher gegen die Sowjetunion verbreitet wurden.¹⁵

Rachmanowas Büchern kann in der Tat eine politische Tendenz und eine klare antibolschewistische Haltung bescheinigt werden. Die Autorin hat sich als Oppositionelle, die gegen den großen Feind ankämpft und in ihrer Überzeugung unbeugsam ist, inszeniert. Nicht umsonst ist dem Buch *Studenten, Liebe, Tscheka und Tod* als Epigraph ein Zitat von Awwakum Petrow vorangestellt: „Du magst

13 Simon Huber verzeichnet elf Russlandbücher – es dürften vermutlich mehr gewesen sein – in seiner Studie (vgl. Simon Huber: Orientierungsfahrten. Sowjetunion- und USA-Berichte der Weimarer Republik als Reflexionsmedium im Moderne-Diskurs. Bielefeld: Aisthesis 2014, S. 244f.).

14 Vgl. Heinrich Rigggenbach/Roland Marti: На книге стоит „Александра Рахманова“, но это не моя книга. Eine Raubübersetzung und ihre Kritik. In: Patrick Sériot (Hg.): Schweizerische Beiträge zum XIV. Internationalen Slavistenkongress in Ohrid, September 2008. Frankfurt u.a.: Peter Lang 2008, S. 197–213, hier S. 198.

15 Vgl. ebd., S. 199.

ohne Furcht sprechen. Wenn Du Dich nur durch Dein Gewissen leiten lässt!“ Der Protopope, eine Leitfigur für die Bewegung der sogenannten Altgläubigen, hat sich gegen die Neuerungen der orthodoxen Staatskirche starkgemacht und ist dafür als Ketzler an die Eismeerküste verbannt worden. Dort schrieb er in den Jahren 1672/73 an seinen Lebenserinnerungen, die als erste russische Autobiographie gelten.¹⁶

Rachmanowa, die ebenfalls Altgläubige gewesen ist, scheint sich mit ihrem Schreiben gegen die an die Macht gekommenen Bolschewiki in der Nachfolge von Awwakum gesehen zu haben. Gewiss dürfen ihre Bücher nicht als historische Dokumente gelesen, aber auch nicht als bloße Fiktion abgetan werden. Das Erlebte, das Faktuale, ist auf dem Weg von den russischen Notizen der Autorin bis hin zum druckfertigen Buch stark nachbearbeitet worden, sodass die veröffentlichten Tagebücher Rachmanowas als ein Paradebeispiel für die Vermengung von faktuellem und fiktionalem Erzählen einzuschätzen sind. Sie sind eine poetische, subjektive Verarbeitung des Erlebten, für die die Bezeichnung „fiktionalisierte Autobiographie“ gut geeignet zu sein scheint. Wurde bereits Autobiographie als „das subjektive Zentrum der ästhetischen Organisation lebensgeschichtlichen Wissens“¹⁷ beschrieben, so zeichnet sich die fiktionalisierte Autobiographie durch die „Literarisierung“ aus, das heißt die „Übernahme, Variation und analogische Nachbildung fiktionaler Darstellungstechniken“.¹⁸ Strategien der „Literarisierung“, aber vor allem das von Rachmanowa entworfene Russlandbild sind Gegenstand der nachfolgenden Ausführungen.

2 Literarisierung der Revolution von 1917

In ihren Werken zeichnet Rachmanowa ein Russlandbild vor dem Hintergrund der Revolution von 1917: Umverteilung der Machtverhältnisse, Anarchie, Zerstörung, Religionsbekämpfung, Verfolgung, Deportation und Mord bilden die Thematik ihrer Bücher. Die historischen Ereignisse – den Sturz des Zaren, die Machtergreifung durch die Bolschewiken und die damit einhergehenden

-
- 16 Vgl. Peter Hauptmann: *Altrussischer Glaube. Der Kampf des Protopopen Avvakum gegen die Kirchenreformen des 17. Jahrhunderts.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1963, S. 8f.
 - 17 Peter Sloterdijk: *Literatur und Organisation von Lebenserfahrung. Autobiographien der Zwanziger Jahre.* München: Hanser 1978, S. 5f.
 - 18 Klaus-Detlef Müller: *Autobiographie und Roman. Studien zur literarischen Autobiographie der Goethezeit.* Tübingen: Niemeyer 1976 (= *Studien zur deutschen Literatur*, Bd. 46), S. 339.

Verfolgungen, Hausdurchsuchungen, Plünderungen, Verhaftungen und Erschießungen der Bourgeoisie – schildert die Autorin anschaulich und eindringlich. Als ob Rachmanowa sich zum Ziel gesetzt hätte, den Sog der Gewalt zu studieren, fokussiert sie in ihren Büchern das unfassbar gewalttätige Handeln der Masse. Was in der Geschichtsschreibung bislang kaum hinreichend untersucht worden ist,¹⁹ und zwar die Ausgangspunkte für die Entstehung von Gewalt und deren Instrumentalisierung durch das System, beschreibt Rachmanowa als menschliches Drama anhand konkreter Schicksale. Während der Terror jener Jahre in vielen Studien²⁰ untersucht worden ist, ist die Gewalt darin weitgehend unberücksichtigt geblieben. Stefan Plaggenborg gehört zu den wenigen Historikern, die versuchen, Gewalt im Stalinismus als historisch bedingt und herleitbar zu beschreiben und den Dispositionen zur Entstehung und Legitimation von Gewalt nachzuspüren.²¹

Ein in Gewalt versinkendes Russland ist auch das zentrale Bild, das Rachmanowa in *Studenten, Liebe, Tscheka und Tod* entwirft. Die erzählte Zeit beträgt vier Jahre: vom September 1916 bis zum September 1920. Am Beispiel einer Arztfamilie wird die ganze Brutalität des neuen Regimes beschrieben. Die sechzehnjährige Ich-Erzählerin Alja berichtet stellenweise Banales aus ihrer Kindheit, erinnert sich an Feiertage bei ihren Großeltern, schildert ihre Erlebnisse an der Universität und weiht den Leser in ihre Gedanken und Gefühle ein. Gleichzeitig werden die täglichen Ängste spürbar, die mit dem fortschreitenden Verfall staatlicher und sozialer Strukturen einhergehen. Zügellosigkeit, Willkür und Anarchie führen zum Wegfall moralischer und gesetzlicher Schranken und kündigen den Großen Terror an. In mitunter kruden Bildern schildert Alja das durch die Revolution ausgebrochene Chaos und die Zerstörung:

-
- 19 Vgl. Stefan Plaggenborg: Gewalt im Stalinismus. Skizzen zu einer Tätergeschichte. In: Manfred Hildermeier (Hg.): Stalinismus vor dem Zweiten Weltkrieg. Neue Wege der Forschung. München: R. Oldenbourg Verlag 1998, S. 193–209, hier S. 193–196.
- 20 Vgl. hierzu u.a.: Jörg Baberowski: Wandel und Terror. Die Sowjetunion unter Stalin 1928–1941. In: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas 43 (1995), S. 97–129; Barry McLoughlin/Kevin McDermott (Hgg.): Stalin's Terror. High Politics and Mass Repression in the Soviet Union. New York: Palgrave Macmillan 2013; Robert Conquest: Der große Terror. Sowjetunion 1934–1938. München: Langen-Müller 1992; Stefan Plaggenborg (Hg.): Stalinismus. Neue Forschungen und Konzepte. Berlin: Verlag Spitz 1998.
- 21 Plaggenborg, Gewalt im Stalinismus, S. 193f.

Revolution heißt Blut, Rache und Zerstörung! Wir müssen jetzt alles zerstören, um dann erst eine neue Welt aufzubauen! [125]²²

Und doch zerstörten sie nur, was andere im Schweiß ihres Angesichtes im Laufe von Jahrzehnten geschaffen. Wenn die Maschinen wenigstens in gute Hände gefallen wären. Aber sie schleppten alles fort, einzig und allein von der Absicht geleitet, alles zu vernichten, alles zu zerstören; ihr einziges Ziel war, die verfluchte Burshuiwirtschaft vom Erdboden verschwinden zu lassen. [254]

Dargestellt wird eine sinnlose Zerstörungswut, die die Täter ihre Macht spüren lässt, ihnen das Gefühl der Überlegenheit gibt, sie in Wirklichkeit aber zu Mitläufern und Mördern macht, was Rachmanowa auch durch Episoden mit Nebenfiguren veranschaulicht: „Stepan Petrowitsch Pugowkin fügt jetzt zu jedem Worte hinzu: ‚Erschießen‘ oder ‚An die Wand stellen!‘“ [285] Das Leben eines Menschen ist nichts mehr wert. Revolution legitimiert und rechtfertigt das Töten. Als Marusja Bjeljajewas Mann aus Irrtum erschossen wird – er ist mit einem Gleichnamigen verwechselt worden –, meint ein Tschekist: „Wo kämen wir denn da hin, wenn wir bei einem jeden noch auf den Vatersnamen achten würden! Übrigens, ’s ist ja sowieso ganz egal, Pjotr Stepanowitsch oder Pjotr Andreitsch Lebedjew!“ [284] Ganz gewöhnliche Menschen stürzen sich plötzlich wie Bestien auf ein hilfloses Kind, zerfleischen es, nur weil der Gymnasiast eine Kokarde getragen hat, wohl unwissend, dass auf einer Versammlung beschlossen worden ist, alle alten Kokarden zu entfernen:

Als die Soldaten den leblosen Körper weitertrugen, sah ich ihnen mit tiefstem Interesse ins Gesicht. Ich war sprachlos vor Staunen. Die gewöhnlichsten, gutmütigsten Gesichter der Welt blickten mir entgegen. Wo war denn jetzt die Bestie, die sie noch vor einer Minute besessen hatte, als sie den armen Leib des Kindes zerfleischten? [247]

Beispiele dieser Art finden sich unzählige Male bei Rachmanowa. Sie sind der Ausdruck für die zur Normalität avancierte und durch die Revolution legitimierte Gewaltausübung, für die Plaggenborg folgende Erklärung bereitstellt:

Der neue Staat, nach Lenin zum Absterben verurteilt, mußte die Gewalt monopolisieren, wenn er überleben wollte. An diesem Punkt schlug revolutionäre Gewalt in staatliche Gewalt um: Die Gewalt der Massen wurde die Gewalt im Namen der Massen. Von nun an galt die doppelsinnige Formel: Alle Gewalt geht vom Staate aus. Zugleich wurde die Gewalt verrechtlicht und institutionalisiert. Die Geheimpolizei und die

22 Die in eckigen Klammern eingefügten Seitenangaben beziehen sich auf: Alja Rachmanowa: *Studenten, Liebe, Tscheke und Tod. Tagebuch einer russischen Studentin*. Salzburg: Verlag Anton Pustet 1931.

Revolutionstribunale stehen dafür. Revolutionäre Gewalt war verstaatlicht worden. Wer jetzt revoltierte, war Konterrevolutionär.²³

Die künstlerische Manifestation der Gewaltausübung in *Studenten, Liebe, Tscheka und Tod* gipfelt in der Konzeption der Figur Griselda Nikolajewna. Dass eine Frau im Namen des Bolschewismus zu einer Tötungsmaschine wird, zu einer krankhaft mordlustigen Sadistin, mochte die Leserschaft besonders erschüttert und schockiert haben. Laut im Nachlass der Autorin befindlichen Leserbriefen waren es vor allem Leserinnen, die sich dem emotionalen Sog des Geschilderten kaum entziehen konnten.²⁴ Somit könnte Rachmanowas Konzeption der Frauenfiguren zudem durch Konzessionen an die zu erwartende Leserzielgruppe motiviert gewesen sein. Dieses Verhältnis kann heute kaum zuverlässig geklärt werden, aber es liegt nahe zu vermuten, dass der Verlag gerade weibliches Publikum als Zielgruppe für Rachmanowas Bücher ansprach, alleine aus der Notwendigkeit heraus, für ein weiteres Russlandbuch das Terrain aufzubereiten.

3 Frauenfiguren und Gewalt

Rachmanowas Konzeption der Frauenfiguren in ihren Büchern verdient also besondere Betrachtung. Es sind immer außergewöhnliche Persönlichkeiten, die mal imponieren – wie in *Milchfrau von Ottakring* etwa –, mal schockieren, wie Griselda in *Studenten, Liebe, Tscheka und Tod*. Anhand der Griselda-Figur kann Rachmanowa Willkür, Zerstörungswut, krankhafte Grausamkeit, perverse Brutalität und stellenweise die Sinnlosigkeit der Revolution darstellen – und damit negative Voreinstellungen den Bolschewiken gegenüber aufgreifen und bekräftigen. Die Wirkungsabsicht zielt darauf, diese Figur und ihre Zerstörungswut mit den Leitvokabeln ‚Revolution‘ und ‚Bolschewismus‘ gleichzusetzen. Griselda Nikolajewna ist dennoch eine der gelungensten Figuren in diesem Roman und könnte durch ihre Grausamkeit, radikale Andersartigkeit und ihr politisches Engagement kaum widersprüchlicher und tragischer sein. Zum einen ist sie selbst Opfer ihres gewalttätigen Mannes, den sie verlässt und flieht, um ihre Unabhängigkeit zurück zu erlangen. Zum anderen ist sie an Schizophrenie

23 Plaggenborg, *Gewalt im Stalinismus*, S. 199.

24 Pars pro toto sei hier aus dem Brief der Kaiserin Hermine, Gattin des letzten deutschen Kaisers Wilhelm II., zitiert: „Ihr ergreifendes Buch verdient weiteste Verbreitung. Es ist ein erschütterndes Zeit- und gleichzeitig Seelengemälde, das mich auf's Tiefste bewegt hat und da ich nach Kräften unter meinen Bekannten und Freunden zirkulieren lasse.“ (Zit. bei: Stahr, *Das Geheimnis der Milchfrau von Ottakring*, S. 233.)

erkrankt, betrachtet dies aber als besondere Auszeichnung und hält sich allen in allem überlegen.²⁵

Der Leser begegnet Griselda gleich zu Beginn des Romans. Sie ist 22 Jahre alt – deutlich älter als Alja, die Ich-Erzählerin und andere Erstsemester an der Universität – und wird als „ein ganz eigenartiges Wesen“ und „sehr intelligent“ [33] beschrieben. Sie tritt selbstbewusst und emanzipiert auf, polarisiert, ja provoziert, hinterfragt die bestehenden Normen und versucht, diese durch ihr politisches Engagement zu verändern. Das äußere Erscheinungsbild von Griselda übt eine Faszination auf das Gegenüber aus:

So wie ihr Benehmen, hat auch ihr Aussehen etwas Merkwürdiges an sich. Sie hat große Augen, die sie aber immer fast ganz geschlossen hält, was ihr ein müdes Aussehen gibt. Ihr Gesicht ist eher häßlich als schön, aber so interessant, daß man sich kaum losreißen kann, wenn man beginnt, es näher zu betrachten. Sie macht den Eindruck eines Menschen, der viel durchlebt und viel gefühlt hat. Sie spricht außerordentlich wenig. Ebenso selten wie sie spricht, lacht sie, aber das Lachen paßt nicht zu ihr, es ist häßlich und böse. Sie ist sehr blaß, sehr schwächlich, färbt sehr stark die Lippen und setzt starke Ringe unter die Augen. [34]

Ihre Anziehungskraft wird durch den Eindruck, sie hätte „viel durchlebt und viel gefühlt“, gesteigert. Mitgefühl, ja Mitleid soll das Gegenüber dieser in sich gekehrten, sonderbaren Person entgegenbringen. Denn gerade ihr vordergründiges Lächeln irritiert und kontrastiert mit ihrer krankhaften Erscheinung. Als Griselda von ihrer Epilepsie spricht, relativiert sie die Last der Krankheit und kann ihr sogar etwas Reizvolles abgewinnen; „es liegt auch etwas Schönes darin“, und: „[I]ch finde im Leiden mehr Reiz als in der Freude“ [53].

Diese masochistische Disposition wird bald in Sadismus umschlagen. Sie empfindet „eine tiefe Freude“ daran, anderen Schmerzen zuzufügen:

In den Büchern suche ich nur Beschreibungen von Qualen, von Foltern und von Mord. Heute früh schlug ich meinen Foxterrier so, daß er fast tot war, und ich hatte eine unendliche Wollust daran! [...] Ich habe immer so merkwürdige Träume. Ich schlage ein Kind, oder ich träume, wie man ein Weib schlägt, und jeden Hieb höre ich ganz deutlich... Und welche Freude, wenn Sie es nur wüßten, diese Schreie zu hören! Wissen Sie, was ich möchte? Ich möchte in irgendein Kinderheim kommen oder in ein Waisenhaus, wo niemand ist als die Kinder, ohne Schutz, so wie mein Foxterrier, und ich möchte sie dort schlagen, eins heute, ein anderes morgen, und so immer fort! Das wäre ein Leben! [54]

25 Vgl. Natalia Shchyhlevska: Gender, Geschichte und Gewalt in der österreichischen Literatur russischer Migrantinnen. In: Aussiger Beiträge, Nr. 8/2014, S. 85–101, hier S. 89f.

Diese Offenbarung vermag umso mehr zu schockieren, als die Gewaltphantasien gegen Schutzlose – Foxterrier, Frauen, Kinder – gerichtet sind. Sehr bald wird Griselda ihre Gewalttätigkeit nicht nur ausleben, sondern auch als Kampf gegen den „Bourgeois“ rechtfertigen können: Die politischen Ziele und ideologischen Ansichten der Revolutionärin Griselda Nikolajewna legitimieren Gewaltanwendung. Dabei ist sie sich ihrer Taten bewusst und reagiert verwundert, als sie auf der Flucht vor der Polizei Schutz im Hause der Ich-Erzählerin findet:

Weiß Ihre Mutter auch, daß ich gerade das Leben derer zerstören und die Menschen vernichten will, zu denen sie gehört?
 „Natürlich“, lachte ich, „wenn Sie doch Revolutionärin sind!“
 „Aber warum hat sie mir dann erlaubt hierzubleiben?“ fragte Griselda Nikolajewna mit beinahe bösem Gesichtsausdruck.
 „Sehr einfach, Sie sind doch in Gefahr und bedürfen des Schutzes!“ [69]

Dieser Dialog zwischen Griselda und Alja impliziert die Hauptbotschaft von Rachmanowas Werken: Revolution verunstaltet den Menschen, degradiert und verwandelt ihn in eine gefühllose, hasserfüllte, fanatische Tötungsmaschine. Alja Rachmanowa setzt dies gekonnt in Szene. Die kranke und mitleiderregende Griselda verwandelt sich geradezu in eine Furie, wenn sie Reden auf der Arbeiterversammlung hält:

Jetzt stand wieder Griselda Nikolajewna auf, ihr Gesicht brannte feuerrot [...], die Augen leuchteten, und sie wäre geradezu schön gewesen, wenn nicht dieser Ausdruck der Grausamkeit, ja der Blutgier gewesen wäre.
 „Towarischtschi!“ schrie sie mit schallender Stimme. [...]
 Lange noch sprach sie in diesem Tone, und jedes ihrer Worte triefte förmlich von Haß und Blut. [60]

Das bei dem Leser anfangs geweckte Mitgefühl für diese Figur kippt in Angst vor ihren Aufrufen zu Rache und Mord:

Rache allen, Rache allen Bourgeois, allen Satten, allen Reichen, allen Parasiten! Mögen die Arbeiter die Macht in ihre Hände nehmen und sich an denen rächen, die sie quälten, sie mögen sich rächen für sich, für ihre Kinder, für ihre Väter und Großväter! Tod ihnen allen, Tod! [...]
 Aber nicht einen gewöhnlichen Tod, sondern einen qualvollen Tod, tropfenweise sollen sie ihr Blut vergießen, so wie sie es im Laufe der Jahrhunderte aus dem Volke herausgepreßt haben! Foltern sollt ihr sie, quälen, martern!
 Ihre Worte übten auf mich einen entsetzlichen Eindruck aus. Sie muß wahnsinnig sein, sagte ich mir. [60f.]

Was hier als „Wahnsinn“ empfunden wird, ist der kommunistischen Ideologie geschuldet, die zu Selbstaufopferung und Entsagung, mitunter zu Verblendung

verführt. Während Griselda als charismatische Rednerin dargestellt wird, die mit Worten die Massen hypnotisieren und auf Gewalt programmieren kann, begegnet man im zweiten Band, *Ehen im roten Sturm*, der Studentin Babkina, die ideologisch so stark indoktriniert ist, dass ihre Persönlichkeit allmählich verloren gegangen ist:

Wenn ich sie nur sehe, bekomme ich beinahe physische Schmerzen. Eine ausgetrocknete Stange, ein grober zerzauster Kopf und ein leeres Gesicht mit wässrigen Albino-Augen. Ihren Körper hat sie in eine Männerbluse, in einen Rock aus Soldatenstoff und in Soldatenstiefel gesteckt. Sie kennt nur eines auf dieser Welt: die Partei. [...] Für sie gibt es nicht den Begriff Mensch; für sie gibt es nur Proletarier und Burshui. Nur die ersten haben ein Recht zu leben, aber auch da eigentlich nur, wenn sie zugleich Kommunisten sind.²⁶

Ähnlich wie der Verfall des äußerlichen Erscheinungsbildes bei Babkina ihren politischen Fanatismus einleitet, ist auch Griselda Nikolajewna bald zur Unkenntlichkeit verändert. Interessant ist dabei, dass in beiden Fällen das Feminine durch Attribute des Maskulinen ersetzt wird. Im Fall Griseldas findet sogar ein äußerlicher Geschlechtswechsel statt. „Sie trägt Männerkleidung und hat sich einen kleinen Schnurrbart und einen schmalen Spitzbart aufgeklebt“ [265]. Diese Travestie, das inszenierte männliche Äußere, ist nicht unwesentlich im Hinblick auf ihre Gewaltobsession. Sie übt Gewalt nicht als Frau, sondern als Mann aus. Alles Weibliche an sich scheint sie ausgelöscht zu haben. Das veränderte Äußere der beiden Frauenfiguren kann als Ausdruck ihrer bolschewistischen Überzeugungen und damit als Beweis für die Verbreitung der bolschewistischen Ideologie gedeutet werden. Da Frauen den Bolschewiken als Schlüssel zur Veränderung der Gesellschaft im Zeichen des „Neuen Menschen“ gegolten haben,²⁷ ist die Figurenkonzeption von Griselda Nikolajewna vor allem auch unter solch politisch-ideologischen Aspekten zu analysieren.

Nach einer knapp zweijährigen Abwesenheit taucht die Gewalttätige in der Stadt auf, auch um sich mit Alja zu treffen. Die mittlerweile politisch verfolgte, gehetzte und psychisch zerrüttete Griselda sieht in ihrer ehemaligen Kommilitonin die einzige Vertraute, der sie ihre Verbrechen beichten will:

Ich mußte mit jemandem sprechen, und da erinnerte ich mich an Sie. Mir scheint es, als ob ich manchmal den Verstand verlieren würde. Abends höre ich immer irgendwelche Stimmen und Seufzer. Ich habe in der letzten Zeit zu viele getötet! Ich bin müde vom

26 Alja Rachmanowa: *Ehen im roten Sturm*. Tagebuch einer russischen Frau. Salzburg: Verlag Anton Pustet 1932, S. 245.

27 Vgl. Baberowski, *Der rote Terror*, S. 106.

Schreien, vom Rufen, vom Stöhnen und vom Weinen ... Aber ohne dieses kann ich nicht leben, ich muß jeden Tag jemand quälen, martern ... [265]

Sie berichtet, wie grausam sie Sonjetschka Iwanowa gequält, getötet und ihre Freundin „niedergeschossen“ [266] hat. Als Alja von einer Freundin von einer Tschekistin hört, „die sich durch ganz unmenschliche Grausamkeit auszeichnen soll“ [272f.], ist sie sich sicher, dass es sich um Griselda Nikolajewna handeln muss.

Mit dem Sprechen über ihre Gewalttaten versetzt Griselda ihre Zuhörerin in Schrecken und genießt ihre Überlegenheit. Das Verbalisieren der Misshandlungen kann sogar als deren Fortführung gedeutet werden, denn die gewünschte Wirkung – Einschüchterung des Gegenübers beziehungsweise Demonstration der eigenen Macht – wird dadurch gleichfalls erreicht. Neben Gewalt thematisieren Rachmanowas Bücher auch Machtverhältnisse im alltäglichen Leben. Die Revolution zieht eine Umverteilung der Macht nach sich: „So hat sich alles verändert. Stepan Petrowitsch Pugowkin, der früher im Spital, wenn er nüchtern war, die Fußböden wusch, ist jetzt eine hochgestellte Amtsperson.“ [440] Diejenigen, die Macht bekommen haben, müssen sich dessen bewusst werden und tun dies in Rachmanowas Darstellung, indem sie ihre Macht missbrauchen. Wer Macht hat, übt sie willkürlich aus, missbraucht sie etwa bei drastischen Gewaltexzessen.

Heute fand ich Einzelheiten über den Tod Wadims in einer Zeitung. [...] Eine Rote Strafabteilung faßte sie und tötete sie nach entsetzlichen Martern. An Wadims Leiche waren Arme und Beine gebrochen, die Nase, die Ohren und die Zunge waren abgeschnitten und in die Augen Holzpflocke eingetrieben. Auch die andern waren so verstümmelt. [353]

Es sind keine Bestien, die – vorgeblich – im Dienste bolschewistischer Ideen töten, sondern Rotarmisten. Machthaber vor Ort und Handlanger des Systems versuchen, sich als linientreue Kommunisten zu beweisen, indem sie Zukunfts- und Sozial-„Schädlinge“ beseitigen. In diesem Kontext ist die bei Rachmanowa geschilderte Hinrichtung des Staretz Grigori und der Popenfamilie zu sehen:

Auf den Befehl Gorbunows hat man den alten Staretz Grigori von der Insel im See hergebracht. Gorbunow hat beschlossen, dem Volke zu zeigen, daß seine Heiligkeit und seine Wunder nichts als ein ganz plumper Schwindel seien. Sie brachten ihn gefesselt, zu Fuß, und an seinem Hals hing ein langer Strick. Er wurde vor das Ispolkom geschleppt, eine riesige Menschenmenge sammelte sich an.

„Wenn du ein Heiliger bist“, sagte Gorbunow, „dann tu so, daß du nichts davon spürst, was wir jetzt mit dir machen werden!“ [...]

Vier Soldaten schlugen nun in die Erde einen zugespitzten Pfahl. Zwei packten den Staretz, hoben ihn empor und setzten ihn dann mit aller Macht auf die Spitze, daß sie tief in den Leib drang.

„Nein, halt, nicht so!“ brüllte Gorbunow. „Fester, der Pfahl muß ihm bis in den Magen gehen!“

Da packten sie ihn wieder, hoben ihn empor und stießen ihn wieder mit voller Wucht nieder. So taten sie noch einige Male, bis Gorbunow befriedigt war. Keinen einzigen Schrei hat der Staretz ausgestoßen, nur ganz leise hat er geseufzt.

„Nu, wenn du ein Heiliger bist und wenn dein Gott wirklich ist“, schrie Gorbunow, „warum hilft er dir denn nicht?“ [...]

Am Tage ließ Gorbunow den Popen mit seiner Familie vor die Leiche des Staretz führen. Er wollte seinen Beweis, daß es keinen Gott gäbe, weiter führen. Der Geistliche und seine Frau wurden gebunden und auf eine Bank vor dem Pfahl gesetzt. Dann brachte man ihre Kinder, einen achtjährigen Knaben und ein dreijähriges Mädchen, herbei und erschlug sie vor den Augen der Eltern mit Kolbenhieben.

„Nu, bete, Popenschwein!“ schrie Gorbunow, der wieder schwer betrunken war. „Warum betest du denn nicht, daß er dich rette?“

Die Mutter stieß markerschütternde Schreie aus, dann fiel sie in Ohnmacht. Nach einiger Zeit band man die Eltern los und führte sie an den See. Dort packten sie die Soldaten bei den Beinen, steckten sie mit dem Kopfe in ein Eisloch, zogen sie wieder heraus und trieben das Spiel so lange, bis die Märtyrer kein Lebenszeichen mehr von sich gaben. [256f.]

Nicht nur die unzähligen Toten, sondern vor allem auch die unmenschliche Misshandlung der Leichen ist Ausdruck der entfesselten Moral und der Barbarei. Der Wunsch der Bolschewiken, den „Neuen Menschen“ hervorbringen zu wollen, wird damit in *Studenten, Liebe, Tscheka und Tod* nachgerade konterkariert. In Rachmanowas Anschauung setzen die Bolschewiken ihre Herrschaft mit Legalisierung von Gewalt und Verbreitung von Angst und Schrecken durch. Die Durchführung von Reformen und die Erfüllung von Plänen gehen einher mit drastischen Strafen für Andersdenkende und Unbeugsame: Ganze Dörfer werden ausgelöscht, wenn sie sich der Kollektivierung versagen, ganze Ethnien werden deportiert, wenn sie die Etablierung der neuen Ordnung gefährden, Millionen von Menschen werden ihrer Freiheit beraubt, um die Verbreitung der kommunistischen Ideologie zu sichern.²⁸ Stefan Plaggenborg hat herausgearbeitet, dass der Stalinismus als „Modernisierungsdiktatur“ notwendigerweise

28 Vgl. dazu u.a.: Robert Conquest: *Stalins Völkermord*. Wolgadeutsche, Krimtataren, Kaukasier [The Nation Killers; üs. v. Peter Aschner]. Wien: Europaverlag 1984; Julie A. Cassiday: *The Enemy on Trial: Early Soviet Courts on Stage and Screen*. DeKalb, IL: Northern Illinois University Press 2000; Sergej P. Melgunov: *Krasnyj terror v Rossii 1918–1923*. Berlin: OEZ-Verlag 2009.

Gewalt enthalten habe müssen.²⁹ Dass die Sirenen der Fabrik immer wieder zu unmöglichen Zeiten heulen, erklärt sich die Ich-Erzählerin in *Studenten, Liebe, Tscheka und Tod* folgenderweise: „Ich glaube, die Towarischtschi wollen einfach die Bevölkerung in Angst und Schrecken halten.“ [245] Die Angst wird zudem zum Mittel, die Herrschaft der Bolschewiken zu nobilitieren, denn der Glaube an die Allmacht der neuen Ideologie soll den Glauben an Gott und die Autorität der Kirche ersetzen. Die Furcht vor Gott soll der Angst vor der Totalität des bolschewistischen Regimes weichen. In diesem Zusammenhang ist auch die Verfolgung der Kirche, das Verbot der Religion und die Ausrottung der christlichen Tradition zu sehen: Kommunismus ist die neue Religion, und Stalin der neue allmächtige Götze.³⁰

4 Ideologie der (Selbst)Zerstörung

Die Trennung von Kirche und Staat (1918), die Konfiszierung des Kirchengutes (1922), das Verbot „religiöser Propaganda“ und religiöser Bildung (1929) sind nur einige Schritte des herrschenden Regimes, das sich zum Ziel gesetzt hat, das religiöse Leben in der Sowjetunion im Zeichen einer umfassenden Modernisierung auszulöschen.³¹ An eben diesen „Reformen“ übt Alja Rachmanowa Kritik, zum Beispiel im nachfolgenden Gespräch zwischen dem Geistlichen Alexander Ljuperssolki und einem Dozenten:

„Die Bolschewiken wollen einen Feldzug gegen die Kirche beginnen“, sagte er [der Geistliche]; „wird die Seele des russischen Volkes genügend Widerstand leisten? Man will die Religion als eine unnütze Lebensform abschaffen, man will die Kinder in atheistischem Geiste erziehen ... [...]“

„Bald wird es in den Kirchen leer sein“, meinte der Dozent; „ich habe gehört, die Bolschewiken wollen die Kirche vom Staat trennen.“ [246]

Mit der Zerstörung der institutionellen Grundlage für die Existenz religiöser Gemeinschaften ging der Kampf gegen das religiöse Bewusstsein einher, der in Form propagandistischer „Aufklärung“ ausgetragen wurde. Marx' Postulat,

29 Vgl. Plaggenborg, *Gewalt im Stalinismus*, S. 201f.

30 Vgl. auch: Alja Rachmanowa: *Die Fabrik des neuen Menschen*. Salzburg: Anton Pustet 1935. Rachmanowas Schilderungen korrespondieren durchaus mit historischen Forschungen wie beispielsweise: Stefan Plaggenborg: *Revolutionskultur. Menschenbilder und kulturelle Praxis in Sowjetrußland zwischen Oktoberrevolution und Stalinismus*. Köln: Böhlau 1996.

31 Vgl. dazu u.a.: Christoph Gassenschmidt/Ralph Tuchtenhagen (Hgg.): *Politik und Religion in der Sowjetunion 1917–1941*. Wiesbaden: Harrassowitz 2001.

Religion sei „das Opium des Volkes“, wurde bereits von Lenin beherzigt und im methodischen Vorgehen gegen die Kirche umgesetzt. Mit dem Tod des Patriarchen Tichon 1925 starteten die Bolschewiken einen regelrechten Feldzug gegen die Religion; zahllose Kirchengebäude wurden entweder zerstört oder für weltliche Zwecke umgewidmet, Geistliche in Arbeitslager verbannt. Die Revolutionäre bemächtigten sich religiöser Feste und richteten einen neuen Festkalender für die „Untertanen“ ein, indem neue Feiertage als Ersatz für religiöse zeitlich nah an diese positioniert wurden.³² Auch diese und andere Modernisierungsschritte gingen in die Geschichte als Kulturrevolution ein.

Ziel der Kulturrevolution war der „Neue Mensch“, und damit ein von der russischen Intelligenzija reaktivierter „frühchristliche[r] Traum“.³³ Mit seinem 2013 erschienenen Buch *Der kollektive Gott* hat Thomas Tetzner die Ideengeschichte des „Neuen Menschen“ in Russland vorgelegt.³⁴ Der Mensch sollte frei, emanzipiert und ungebunden sein, keine Zwänge kennen und als die erste und letzte Instanz des Lebens fungieren. Außerdem war der Neue Mensch „ein Kämpfer, der seinen Körper stählte, der allen Widerständen trotzte, die die Natur bereit hielt“.³⁵ Er sollte ein autonomer Mensch sein, der mit der Herkunft und Tradition seiner Vorfahren brach, diese zu überwinden suchte und sich jeglicher Bindung, religiöser oder familiärer, entledigte. Seine Vergangenheit sollte er vergessen, sie auslöschen und nur an seine große kommunistische Zukunft denken. So wurde der Neue Mensch für das System verfügbar, konnte überwacht, manipuliert und im Dienste des Regimes instrumentalisiert werden. Die Idee des Neuen Menschen wurde nicht nur von Schriftstellern der Revolution wie Maksim Gor'kij, Nikolaj Černyševskij oder Aleksej Gastev enthusiastisch verbreitet, sondern vom Genetiker Valerian Murav'ëv und vom Psychotherapeuten Aron Zalkind als Arbeitsauftrag angesehen.³⁶

Der erste Schritt zur Hervorbringung des neuen war die Zerstörung des „alten“ Menschen, die sich in Enthemmung manifestierte, in Pogromen, Plünderungen, Gewaltexzessen, die von Bolschewiken nicht nur geduldet, sondern als

32 Vgl. Baberowski, *Der rote Terror*, S. 101.

33 Ders.: *Der neue Mensch ist eine ziemlich alte Angelegenheit*. In: Frankfurter Allgemeine [18.09.2013]. Online unter: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/sachbuch/thomas-tetzner-der-kollektive-gott-der-neue-mensch-ist-eine-ziemlich-alte-angelegenheit-12579863.html> (letzter Zugriff: 31.08.2016).

34 Vgl. Thomas Tetzner: *Der kollektive Gott. Zur Ideengeschichte des „Neuen Menschen“ in Russland*. Göttingen: Wallstein Verlag 2013.

35 Baberowski, *Der rote Terror*, S. 97.

36 Vgl. Tetzner, *Der kollektive Gott*.

Wegfall der moralischen, religiösen, autoritären Hemm-Mechanismen gefördert wurden. „Im rechtsfreien Raum, ausgestattet mit revolutionärer Legitimation, entledigten sich die Täter jeglicher Hemmungen.“³⁷ Dies wurde nicht als Verbrechen und Mord klassifiziert, sondern als ideologischer Kampf hingenommen. Deshalb etablierte sich das Bild vom roten Soldaten, der sich in Lebensverachtung, Zähigkeit, Gewandtheit, Kraft und Ausdauer übte. Seine Bestimmung war zu töten und getötet zu werden: „So schrieben sich die Bolschewiki freilich auch in das Gedächtnis der Untertanen ein: als Männer der Gewehre, die, wo sie in Erscheinung traten, Tod und Verderben brachten.“³⁸

Alja Rachmanowa hat in ihren Büchern bereits vor dem Zweiten Weltkrieg den Blick darauf gelenkt, wie der Mensch nicht nur Gott, sondern sich selbst entfremdet und in ein kontrolliertes und instrumentalisiertes Wesen verwandelt wird. Ihre Tagebuchaufzeichnungen enthalten das Psychogramm der Menschen auf beiden Seiten des bolschewistischen Systems: der Machthaber und der Opfer. Dabei wird der utopische Gehalt der Idee vom Neuen Menschen ohne Schwächen und Beschränkungen deutlich. Sie schildert enthemmte Menschen, die wie in Ekstase plündern, erniedrigen, töten – „normale“ Menschen, wohlgemerkt, keine Bestien, die auch das Gewalttätige und Mörderische in ihrem Mensch-Sein vereinbaren:

Bei uns wohnt ein Mensch, auf dessen Seele so viele Morde liegen! Das entsetzliche aber ist, daß er eigentlich kein Ungeheuer ist. Wenn er es wäre, wäre es weniger schrecklich. Er ist mit uns höflich, mit seiner Frau zärtlich. Nach dem Dienst sitzt er stundenlang mit ihr auf dem Sofa und hält sie zärtlich umschlungen. Dabei singt er leise irgendein melancholisches Lied. Er liebt sehr die Musik, zu den Tieren fühlt er eine wahre Leidenschaft. Unsere Katzen trägt er stundenlang auf den Knien und streichelt sie. Geld gegenüber ist er vollständig gleichgültig, er ist beinahe arm gekleidet. [...] Und doch hat er so viele Menschen getötet und unmenschlich gemartert. [305f.]

Rachmanowas Bücher fokussieren das, was den Historikern mitunter entgeht: Emotionen und Stimmungen, Widersprüche und Dilemmata der Menschen, die vom Bolschewismus ‚verführt‘ worden sind. Ihre Protagonisten sind nicht in Schwarz-Weiß gezeichnet, sondern als dynamische Figuren konzipiert, die jedoch in ihrer Zeit und Umgebung gefangen sind. Ihre Ich-Erzählerin installiert Rachmanowa als eine Instanz der Vernunft und Moral: Eigenschaften, die der Kommunismus dem Neuen Menschen abgenommen hat.³⁹ Dies führte zur

37 Baberowski, *Der rote Terror*, S. 125.

38 Ebd., S. 98.

39 Zum veränderten Menschenbild vgl. u.a. Nicolas Werth: *Ein Staat gegen sein Volk. Gewalt, Unterdrückung und Terror in der Sowjetunion*. In: Stéphane Courtois, Joachim Gauck, Ehrhart Neubert (Hgg.): *Das Schwarzbuch des*

Inhumanität, Erbarmungslosigkeit und Barbarei, die den Umgang der Menschen untereinander prägen. Unsicherheit, Angst, Missgunst, Habgier, Niedertracht bemächtigen sich der Menschen, machen sie verletzlich und angreifbar: „Wir sprechen immer nur im Flüstertone, denn wir fürchten, selbst in den gleichgültigsten Gesprächen könnte man etwas Konterrevolutionäres finden.“ [305] Was Rachmanowa hier anspricht, gerät rasch zu einem perfiden Merkmal des Kommunismus und versetzt das ganze Land in Angst und Schrecken: Denunziationen. Baberowski bezeichnet Denunziation als eine Waffe, „mit der die Untertanen sich der Feinde des Alltags erwehrt, sie gab der Bevölkerung die Möglichkeit, den strafenden Arm des Staates für eigene Interessen zu instrumentalisieren.“⁴⁰

Rachmanowa veranschaulicht, dass die Besessenheit von kommunistischen Überzeugungen Menschlichkeit und Humanität ausrottet. Die Machtergreifung der Bolschewiken wird als Untergang der Kultur dargestellt:

Der Russe wird – angenommen, daß sich die Träume der Bolschewiken erfüllen – vielleicht die größten Kraftwerke, die schnellsten Eisenbahnen und die meisten Aeroplane haben, aber er wird ein Tier sein. Das hundertprozentig durchtechnisierte Tier, das ist das Ideal, das denen vorschwebt, die jetzt den russischen „Menschen“ formen, indem sie „das Menschliche“ in ihm vernichten.⁴¹

Der technische Fortschritt des Bolschewismus wird um den Preis erreicht, dass das Geistige aufgegeben wird. Die Autorin bezeichnet den Sieg des Bolschewismus als Rückstand ihres Landes und als Gefahr für Andersdenkende:

Die Bolschewiken sind an der Macht. Es ist eine schwere Aufgabe, Prophet zu sein; aber ich glaube, der Tag, an dem die Bolschewiken die Macht in die Hand genommen haben, ist der Todestag der russischen Intelligenz. Wir müßten eigentlich unsere Siebensachen zusammenpacken und ins Ausland emigrieren. Hier in Rußland haben wir nichts mehr zu suchen. Oder es ist noch ein Ausweg ... Sich mit der bolschewistischen Strömung vereinigen, sich geistig erniedrigen, vergröbern, geistig und physisch wieder zu Primitiven zu werden ...“ [240]⁴²

Kommunismus – Unterdrückung, Verbrechen und Terror. München: Piper Verlag 2004.

40 Ebd., S. 118.

41 Alja Rachmanowa: *Ehen im roten Sturm*. Tagebuch einer russischen Frau. München: [Paul List] 1979, S. 244.

42 Eine ähnliche Vision des durch die Bolschewiken verschuldeten geistigen Verfalls in Russland findet sich auch in *Ehen im roten Sturm*: „Es wird bald die Zeit kommen, in der solche Bücher, wie Sie sie hier aufgestapelt haben, in Rußland so unverständlich sein werden wie eine Beethovensonate einem Zulukaffer. Politik, Technik und Medizin, das sind die einzigen Wissensgebiete, die übrigbleiben werden. In fünfzig

Mit ihren Büchern legt Alja Rachmanowa ein regimekritisches, antibolschewistisches Russland-Narrativ vor, nicht nur vermittels der hier präsentierten Trilogie, sondern auch mit *Ehen im roten Sturm* (1932) und *Die Fabrik des neuen Menschen* (1935). Die einfache, emotional aufgeladene Sprache hat diesen Texten ein breites Publikum garantiert. Die anfangs offene Haltung ihrer Ich-Erzählerin den bolschewistischen Ideen gegenüber⁴³ ermöglicht dem Leser Identifikation, die jedoch rasch in Ablehnung kippt. Diese wird durch die Figur von Griselda Nikolajewna potenziert und gipfelt im Schock über die beschriebenen Gewaltexzesse, über Grausamkeit, Mordlust und Willkür. Am Beispiel einzelner Schicksale fängt Rachmanowa die Tragödie des Roten Terrors ein. In ihren Protagonisten, allen voran in Griselda Nikolajewna, spiegelt sich die gescheiterte Idee des Neuen Menschen wider. Diese Figur wird zum Paradebeispiel für ein ‚degeneriertes‘ Frauenbild und zum Sinnbild des in bolschewistischer Gewalt versinkenden Russlands, das Alja Rachmanowa in ihren Büchern porträtiert hat.

Jahren wird der Russe der unkultivierteste Mensch sein, der auf der Erde existiert, er wird hinter dem Australneger rangieren.“ (Ebd., S. 244.)

- 43 In den Tagebucheinträgen vom November 1916 notiert Alja den Verlauf der Studentenversammlungen, zu denen sie von Griselda Nikolajewna mitgenommen wurde. Als diese sich vor der Polizei verstecken muss, überzeugt Alja ihre Eltern, Griselda Zuflucht in ihrem Haus zu gewähren [vgl. 68f.]. Außerdem engagiert sich Alja in der Studentenschaft, indem sie Wohnungen für Studenten sucht und Nachhilfestunden organisiert [vgl. 23].

Ester Saletta

Weiblichkeit – Macht – Literatur: Das Bild Katharinas der Großen in der Literatur, im Theater und in der Filmkunst der 1920er und 1930er Jahre

Abstract: Catherine the Great, often considered and described for her attractive appearance and discussed relationships, occupied a little known role in Viennese and international interwar cultural life. G.B. Shaw's and A. Savoir's dramatic pieces were often performed, G. Kaus published a biographical novel in 1935 and Paul Czinner directed the famous cinematographic opera *The Rise of Catherine the Great* (1934), one of the most instructive approaches to her troublesome and unsatisfactory marriage with Peter III.

1 Historisch-biographische Skizze

Katharina die Große, schon zu ihrer Zeit nach antiken Kaiserinnen auch „Messalina des Nordens“ oder „nordische Semiramis“ genannt, ging neben ihren Verdiensten, das heißt ihrem strategischen Geschick und ihrer erfolgreichen Machtpolitik, aber auch wegen ihres eigenwilligen Lebenswandels in die Geschichte ein;¹ über Jahrhunderte war sie daher Zielscheibe von Häme und

1 Vgl. Claus Scharf: Das Zeitalter Katharinas II. Traditionen und Probleme der Forschung. In: Manfred Hellmann, Gottfried Schramm, Klaus Zernack (Hgg.): Handbuch der Geschichte Russlands. Stuttgart: A. Hiersemann 2001, Bd. 2, S. 527–567: Scharf verweist darauf, dass bereits bis 1980 rund 2700 Titel in Form von einschlägigen Biographien und Studien vorlagen. Neuere Würdigungen tendieren dazu, ihre Leistungen in den Vordergrund zu rücken, nicht ohne auf kritische Anmerkungen zu verzichten. Vgl. auch: Marc Raeff: Katharina II. In: Hans-Joachim Torke (Hg.): Die russischen Zaren 1547–1917. München: Beck 1995, S. 233–261, wo im Fazit explizit festgehalten wird, dass neuere, quellengestützte Forschungen Katharinas „Lebenswerk mehr Gerechtigkeit widerfahren [...] lassen“, wofür Raeff neben ihren außenpolitischen Erfolgen die Bildungsreform und die administrative Neuordnung hervorhebt. Ähnlich positiv auch: Heiko Haumann: Geschichte Russlands. München: Piper 1996, bs. S. 270f.; zurückhaltender, wenngleich bereits im Kapitel-Titel „Katharina II. – die Aufgeklärte: Rußland auf dem Weg nach Europa“ grundlegend anerkennend äußert sich: Detlef Jena: Die Zarrinnen Rußlands (1547–1918). Regensburg–Graz–Wien: Pustet-Styria 1999, S. 179–214; historisch wenig abgestützt, dagegen journalistisch effektiv mit z.T. problematischen Bildern arbeitet das Kapitel „La tiranna illuminata,

tendenziöser Sexualisierung.² Das russische Volk dagegen liebte und verehrte sie; Friedrich II. bewunderte sie als Feldherrin und Voltaire bezeichnete sie als „Philosophin auf dem Thron“.³ Katharina II., die aus dem kleinen deutschen Duodezfürstentum Anhalt-Zerbst stammte und bloß mit einer bescheidenen Ausstattung in Russland angekommen war – „Wenn ich drei oder vier Kleider hatte, so war dies das höchste, und das an einem Hofe, wo man den Anzug täglich dreimal wechselt.“⁴ –, kam nicht wie andere Herrscherinnen an die Macht, weil das Herrscherhaus keinen männlichen Erben vorzuweisen hatte und daher notgedrungen eine Frau inthronisieren musste,⁵ sondern infolge eines Staatsstreichs. Zuerst heiratete sie als Sechzehnjährige den psychisch instabilen, alkoholsüchtigen Thronfolger Peter III.,⁶ dann komplottierte sie im Jahr 1762 mit

Caterina II. di Russia“ in: Marina Minelli: *Le regine e le principesse più malvagie della storia*. Roma: Newton Compton 2013.

- 2 Vgl. z.B. Jan von Flocken: *Das hemmungslose Sexleben einer Zarin*. In: *Die Welt* (2.12.2015), online unter: <https://www.welt.de/geschichte/article149519577/Das-hemmungslose-Sexleben-einer-Zarin.html> (letzter Zugriff: 18.12.2016).
- 3 Barbara Sichtermann: *Zarin Katharina die Grosse*. In *EMMA* (1.10.2010), online unter: <http://www.emma.de/artikel/die-herrscherinnen-katharina-die-grosse-312619> (letzter Zugriff: 1.10.2016).
- 4 Katharina die Große von Russland: *Erinnerungen*. Von ihr selbst geschrieben. Online unter: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/erinnerungen-der-kaiserin-katharina-ii-2102/2> (letzter Zugriff: 9.9.2015).
- 5 Sowohl der schottische, vom Calvinismus inspirierte Theologe John Knox als auch der französische Staatstheoretiker Jean Bodin strichen in maßgeblichen ihrer Schriften, so in *The first blast of the Trumpet against the monstrous regiment of women* (1558) bzw. in *Six livres de la République* (1576, dort in Buch IV, Kap. 5) die ‚Wider-natürlichkeit‘ weiblicher Herrschaft heraus; eine ‚Gynäkokratie‘ stürze die von Gott begründete Geschlechterordnung um, was schädliche Folgen für den Staat und die Gesellschaft habe. Dieser Meinung schloss sich auch Friedrich II. von Preußen an, der 1752 in seinem *Politischen Testament* festhielt: „[E]in Mann arbeitet gemeinhin mit mehr Überlegung als eine Frau, er ist mehr zur Arbeit geschaffen und daher mehr imstande, die eingeführte Ordnung in allen Bereichen der Regierung zu erhalten als eine Königin-Witwe, unbekannt in den Geschäften, geneigt, sich von den Ministern regieren zu lassen und unfähig, die Geschäfte, die sich auf die Armee beziehen, gut zu verwalten.“ (Friedrich von Oppeln-Bronikowski (Hg.): *Das Testament des Königs*. Online unter: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/-5311/1> (letzter Zugriff: 9.9.2015).)
- 6 Vgl. Carolly Erickson: *La grande Caterina. Una straniera sul trono degli zar* [engl. Original: *The Life of Catherine the Great, Empress of Russia*]. Mondadori: Milano 2013, S. 188f. bzw. S. 224f.

Aleksej Orlow, ihrem Liebhaber und Offizier der Kaiserlichen Garde, gegen ihren Gatten und deckte dessen Ermordung.⁷

Als Großfürstin und Gemahlin von Peter III. war die Lage Katharinas zuvor in vielfacher Hinsicht eine prekäre: Auf der einen Seite stand ihre sie bevormundende Mutter, auf der anderen Seite die absolutistisch regierende Kaiserin Elisabeth, Tante von Peter III., eine in der Zarrinnen-Literatur oft als unberechenbar beschriebene Gestalt, die jeden ihrer Schritte überwachte und Katharina von den wichtigen Hofkreisen fernhielt.⁸ Zwischen diesen beiden schwierigen, wenig sympathischen Charakteren gab es schließlich den an der gemeinsamen Beziehung wenig interessierten, als intellektuell beschränkt geltenden Gemahl, der ihr ohne Scham von seinen Liebesaffären berichtete, wie Katharina in ihren Erinnerungen festhielt.⁹

Ich sah Peter III. zum ersten Male im Jahre 1739, als er elf Jahre alt war [...]. Bei dieser Gelegenheit hörte ich im Familienkreise davon sprechen, daß der junge Herzog zum Trunke neige [...]. Er sei starrköpfig und jähzornig, liebe seine Umgebung [...] sehr wenig; im übrigen aber fehle es ihm nicht an Lebhaftigkeit, obgleich er ein kränkliches und ungesundes Aussehen habe. Und in der Tat, er war sehr blaß, außerordentlich mager und von schwächlicher Konstitution. Diesem Kinde wünschte seine Umgebung das Ansehen eines fertigen Menschen zu geben, zu welchem Zwecke man ihn unaufhörlich belästigte und ihn unter einem Drucke hielt, der ihm jene Falschheit einpflanzen mußte, die seitdem den Kern seines Charakters bildete.¹⁰

An Stanisław Poniatowski, dem späteren letzten Wahlkönig von Polen, mit dem sie eine mehrjährige intime Beziehung unterhielt, schrieb Katharina schließlich: „Peter III. hatte den wenigen Geist, den er besaß, völlig verloren. Er stieß

7 Ebd., S. 240f.

8 Zit. bei: Casimiro Waliszewski: *Caterina II di Russia*. Milano: Dall'Oglio Editore 1958, S. 9–18. Die Originalausgabe: Kazimierz K. Waliszewski: *Autour d'un trône. Catharine II de Russie, ses collaborateurs, ses amies, ses favoris* (Paris, 1894), eine von der Académie française ausgezeichnete Roman-Biografie, fand auch im deutschsprachigen Raum Resonanz, wie eine ausführliche Besprechung in der *Neuen Freien Presse* vom 15.7.1894 (S. 1–4) dokumentiert. Ins Deutsche wurde sie von Lissy Rademacher übertragen und erschien 1928. Ob Gina Kaus diese Roman-Biographie gelesen hat, ließ sich nicht eruieren.

9 Ebd., S. 148f. Mehr Verständnis für diese Herrscherfigur findet sich bei: Marc Raeff: Peter III. In: Torke, *Die russischen Zaren*, S. 219–231.

10 Katharina die Große: *Erinnerungen* (wie FN 4). Zit. nach: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/erinnerungen-der-kaiserin-katharina-ii-9530/3> (Letzter Zugriff: 20.12.2016).

alles um, wollte die Garden abschaffen [...]. Er wollte die Religion wechseln, sich mit Elisabeth Woronzow verheiraten, mich aber verstoßen und einkerkern.“¹¹

Katharina hatte älteren Roman-Biographien zufolge in den ersten Jahren einen schweren Stand am russischen, von Intrigen geprägten Hof, wurde von wichtigen Entscheidungen ferngehalten und nicht selten brüskiert.¹² Man machte ihr zum Vorwurf, dass sie keinen Thronfolger gebar, und als sich herausstellte, dass die Schuld nicht primär bei ihr lag, gab ihr die Schwiegermutter und amtierende Kaiserin zu verstehen, eine Großfürstin habe, wenn es sich um das Wohl des Landes handle, nicht die Tugend als erstes Gut in die Waagschale zu werfen. In diesem Kontext sind daher auch die Liebesbeziehungen der späteren Zarin zu sehen, unter anderen die mit dem Feldmarschall Grigorij Potëmkin,¹³ den sie vermutlich im Geheimen geheiratet hat,¹⁴ mit dem Offizier Aleksej Orlow, dem Vater ihres zweiten Sohnes, und mit Prinz Platon Alexandrowitsch Subow, ihrem letzten Favoriten.¹⁵ Neben den seit ihrer Jugend präsenten Hoffnungen, aus begrenzten Verhältnissen auszubrechen, war es vor allem die als demütigend empfundene Farce ihrer Ehe, die sie dazu bewog, sich in die Libertinage zu

-
- 11 Katharina die Grosse: Brief an Poniatowski. Online unter: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/erinnerungen-der-kaiserin-katharina-ii-2102/25> (letzter Zugriff: 9.9.2015). Die Einschätzung der Persönlichkeit und der Leistungen von Peter III. sind nach wie vor kontrovers gelagert; vgl. z.B. Verena Schmidtke: Peter III. von Russland – Infantiler Idiot oder weitsichtiger Reformier? Online unter: <https://geschimagazin.wordpress.com/2014/03/01/peter-iii-von-russland-infantiler-idiot-oder-weitsichtiger-reformier/> (letzter Zugriff: 20.12.2016); positiver dagegen die Einschätzung bei: Alice Pate: Der Pugačev-Aufstand: Kosakenherrlichkeit oder sozialer Protest? In: Heinz-Dietrich Löwe (Hg.): Volksaufstände in Russland: von der Zeit der Wirren bis zur „Grünen Revolution“ gegen die Sowjetherrschaft. Wiesbaden: Hassarowitz 2006 (= Forschungen zur osteuropäischen Geschichte, Bd. 65), S. 353–396, bs. S. 381f., wo die Leistung von Peter III. mit Verweis auf Toleranzgesetze und die Aufhebung der Geheimkanzlei positiv gesehen wird („als Symbol für soziale und politische Hoffnungen“).
- 12 Waliszewski, Caterina II, S. 393ff.
- 13 Potëmkin stammte aus ärmlichen Adelsverhältnissen, studierte zuerst Theologie, verdingte sich dann beim Petersburger Militär. Der Gardeoffizier lernte Katharina im Verlauf des Putsches von 1762 kennen. Erfolgreich war er in Feldzügen gegen die Osmanen am Dnjepr und rund um das Schwarze Meer; er eroberte die Krim und weitere Gebiete bis hin zum Kaukasus, gründete zahlreiche Städte, u.a. Odessa oder Sewastopol; vgl. dazu: Simon Sebag Montefiore: Katharina die Große und Fürst Potemkin [Orig.: *The Prince of Princes: The Life of Potemkin*]. Frankfurt a.M.: Fischer 2009.
- 14 Vgl. Sichtermann, Zarin Katharina.
- 15 Vgl. Erickson, La grande Caterina, S. 405–408.

entlassen, als sie die Macht dazu besaß und ihre Möglichkeiten nutzen konnte. Fast spielend lernte sie die russische Sprache¹⁶ und eignete sich rasch mehr als nur unbedingt nötiges kulturelles Wissen und entsprechende Umgangsformen an. Darüber hinaus hatte sie einen Drang nach Bildung und Lektüren, besaß aber auch ein feines Sensorium für Stimmungslagen im Militär sowie in verschiedenen Kreisen des russischen Volkes. Ihr politisches Ziel war die stärkere Orientierung Russlands nach Europa, allerdings nicht, wie im Fall ihres Gatten, am Preußenkönig Friedrich II. ausgerichtet. Aus diesem Grund erarbeitete sie nach dem geglückten Staatsstreich und der Absetzung ihres Gatten Peter III. eine Justiz- und Verwaltungsreform – „Sie werden sehen, wie ich, zum Nutzen meines Reiches, Montesquieu geplündert habe. [...] Sein Werk [...] ist mein Gebetbuch“¹⁷ –, milderte die Leibeigenschaft und erließ ein Toleranzdelikt. Im Bereich der Bildung und der medizinischen Versorgung konnte Katharina sichtbare und nachhaltige Reformen voranbringen. Sie führte das Volksschulwesen ein, gründete Akademien und Universitäten. Unter Pseudonymen verfasste sie selbst aufklärerische Artikel sowie mehrere Komödien, die auch aufgeführt und im renommierten Verlag von Friedrich Nicolai veröffentlicht wurden. Sie regierte 34 Jahre lang und starb nach einem Schlaganfall 1796 mit 68 Jahren.

Ihre Versuche, Russland näher an Europa heranzuführen, waren trotz Skepsis in älteren Darstellungen letztlich von Erfolg gekrönt, wie die Verbindungen mit Preußen und ihre Rolle in der ersten Teilung Polens dokumentieren.¹⁸ Ihr politisch-diplomatisches Geschick und ihre Fähigkeit, strategisch klug zu planen und zu handeln, machten sie zu einer der bedeutendsten Herrscherpersönlichkeiten ihrer Zeit. Im Lichte des Waliszewski-Porträts figuriert Katharina die Große allerdings nicht nur als mythische Ikone kalkulierten Strebens nach Macht, sondern auch als sinnlich-starke Frau, als ‚Femme fatale‘, die ihre Karriere weitgehend allein und quasi aus dem Nichts heraus aufgebaut

16 Ebd., S. 202f.

17 Zit. bei: Sichtermann, Zarin Katharina. Eine fundierte Wertschätzung findet sich bei: Manfred Hildemeier: Geschichte Russlands. Vom Mittelalter bis zur Oktoberrevolution. München: C.H. Beck 2013, bs. S. 490–527. Bilanzierend zur Reformpolitik heißt es dort: „Was sie 1775 und 1785 als Quintessenz aus Erfahrungen und Beratungen und ihrer ‚aufgeklärt‘-westlichen Ideen in umfassende Grundgesetze goss, lief auf nichts weniger hinaus, als den Versuch, Adel und Stadtbewohner in neuer korporativer Gestalt zur Landesverwaltung heranzuziehen.“ (Ebd., S. 526f.).

18 Zur Skepsis in älteren Darstellungen vgl. z.B. Waliszewski, Caterina II, S. 235–294, dagegen die außen- und militärpolitischen Erfolge würdigend: Hildemeier, Geschichte Russlands, S. 528ff.

hätte. Ihr zur Seite sei eine Reihe von zum Teil schwachen Männern gestanden, die sich ihr ausgeliefert hätten, eine Einschätzung, die im Hinblick auf einige ihrer wichtigen Berater und Vertrauten wie Aleksandr Bestužev oder Viktor Panin vermutlich daneben greift und auch im Hinblick auf die Rolle Potëmkins nur bedingt zutrifft.

Zuschreibungen und Überlieferungen dieser Art bildeten die Prämisse für ein internationales Spektrum von literarischen und filmischen Bearbeitungen, die in den 1920er und 1930er Jahren sowohl in Europa als auch in den USA vorgelegt wurden. Den Auftakt hierzu bildete George B. Shaws dreiaktige komische Oper *Great Catherine* (1932), eine Bearbeitung seines Einakters mit gleichem Titel von 1913, der erstmals 1919 in der Übersetzung von Siegfried Trebitsch auf Deutsch erschienen¹⁹ und im Frankfurter Schauspielhaus im Juni 1919 ur sowie im März 1923 am Deutschen Volkstheater in Wien erstaufgeführt worden war; 1931 vertonte der polnische Komponist Ignaz Liliens das Stück zu einer komischen Oper.²⁰ Ihm folgten Jean Gilberts Operette *Das Weib in Purpur* (1923, Libretto: Leopold Jacobson), Alfred Savoires Komödie *La Petite Catherine* (1930), Anatolij Mariengofs Roman *Jekaterina* (russ. 1928, dt. 1936) und Gina Kaus' Biographie *Katharina die Große* (1935). Im filmischen Bereich ist die erste Stummfilminszenierung *Katharina die Große* von Reinhold Schünzel nach dem Buch von B. E. Lühge aus dem Jahr 1920 zu erwähnen,²¹ die Joseph Roth in einer kurzen Kritik trotz mancher Mängel als „eine der gelungensten Sachen der Saison“ bewertet hat.²² In ihr führte Karl Freund die Kamera, trat Lucie Höflich in der Rolle der zukünftigen Zarin und Fritz Kortner in einer Nebenrolle auf. Auch der Stummfilm *Forbidden Paradise* (1924) von Ernst Lubitsch mit Pola Negri in der Hauptrolle stieß trotz leichtgewichtiger Story auf günstige Aufnahme durch

-
- 19 Vgl. Oskar v. Wertheimer: Elisabeth und Katharina. In: Pester Lloyd (26.2.1920) S. 1–3. Zur Bedeutung des umstrittenen wie bis weit in die 1920er Jahre hinein dominierenden Shaw-Übersetzers Trebitsch vgl. die Einleitung zu: Samuel A. Weiss (Hg.): Bernhard Shaw's Letter to Siegfried Trebitsch. Stanford: Stanford Univ. Press 1986.
- 20 Vgl. dazu den Bericht im *Prager Tagblatt* vom 11.5.1932, S. 6., der auf die Uraufführung der Oper in Wiesbaden Bezug nahm.
- 21 Zu Schünzel vgl. N.N. online unter: <http://www.film-zeit.de/Person/33231/Reinhold-Sch%C3%BCnzel/Biographie/> (letzter Zugriff: 20.12.2016).
- 22 Zit. bei: Joseph Roth: Drei Sensationen und zwei Katastrophen. Feuilletons zur Welt des Kinos. Hg. von Helmut Peschina u. Rainer-Joachim Siegel. Göttingen: Wallstein 2014, S. 45.

die *New York Times*.²³ Diesen beiden Stummfilmen folgten 1934 zwei international aufsehenerregende Filmproduktionen: zum einen die englische Verfilmung, die Paul Czinner als Regisseur unter der Gesamtleitung von Alexander Korda realisierte und Elisabeth Bergner, Douglas Fairbanks Jr. und Flora Robson als Darsteller aufbot;²⁴ zum anderen *The Scarlett Empress*, eine Paramount-Produktion nach den Tagebüchern Katharinas, die der amerikanische Drehbuchautor Manuel Korloff für den Film bearbeitet hatte.

2 Katharina die Große in der europäischen Literatur – ein Exkurs im Gender-Kontext

Die faszinierende und vielschichtige Persönlichkeit von Katharina hat nicht nur die Geschichtswissenschaft interessiert, sondern auch in der europäischen Literaturgeschichte und in der internationalen Filmkunst Spuren hinterlassen. Das Porträt der Zarin von Russland zeigt sich dabei fast immer anders, vielschichtig und voller Ambivalenz, wie dies auch ihrer historisch belegten Persönlichkeit zu entsprechen scheint.

Schon 1913 verfasst der englische Dramatiker George B. Shaw mit *Great Catherine* eine theatralische Skizze in vier Szenen, in der die kulturelle Gegenüberstellung zwischen dem Osten und dem Westen, das heißt zwischen Russland und Deutschland/England, zwischen Katharinas Herkunftsland und ihrer Wahlheimat durch Katharinas Gegenliebe zu Potëmkin thematisiert wird. Die kulturelle Gegenüberstellung basiert auf der als zivilisiert gezeichneten deutschen Gesellschaft und der noch barbarischen, gewaltgeprägten russischen Lebensart, die Potëmkins Persönlichkeit deutlich verkörpert:

Potemkin erscheint als ein heftiger brutaler Barbar, ein emporgekommener Despot von der unerträglichsten, gefährlichsten Sorte; häßlich, faul und abstoßend in seinen Manieren. Und doch schildern die Gesandten ihn als den tüchtigsten Mann in Rußland, als

23 Vgl. Mordaunt Hall: *The Screen*. Online unter: <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9905E7DF113BE233A25754C1A9679D946595D6CF> (letzter Zugriff: 20.12.2016).

24 Die *Österreichische Film-Zeitung* berichtete von der Uraufführung im Leicester Square Theatre als „glanzvolle[m] gesellschaftliche[n] Ereignis“; die Wiener Kinos übernahmen den Film in der deutschsprachigen Fassung noch im Sommer 1934 (N.N. In: *Österreichische Film-Zeitung* (24.2.1934) S. 4). Eine ausführliche hymnische Kritik findet sich in der Ausgabe vom 10.3.1934 (S. 2).

den einzigen, der es mit der noch tüchtigeren Kaiserin Katharina II aufnimmt [...]. Sie schätzt ihn als Ratgeber und guten Freund außerordentlich hoch.²⁵

Schlampig, schmutzig, chaotisch und wild, aber auch luxuriös, königlich extravagant und politisch kreativ erscheint Potëmkins einer Statue ähnliches Aussehen in den Augen von Shaw, dessen auktoriale Stimme unter dem fiktiven Deckmantel des englischen Botschafters Edstaston mit jener eines moralisierenden Lehrers weitgehend konvergiert. Gemäß der puritanischen Moral eines Engländers wie Shaw/Edstaston vertritt der russische Feldmarschall die ungelösten Inkongruenzen, das heißt jenen primitiven Dualismus zwischen Natur und Kultur, der Russlands Lebensart bestimme. Diese müsse die neue Kaiserin Katharina mit ihrer vergleichsweise zivilisierten Herkunft und Bildung sanieren, um Russland in ein modernes Land zu verwandeln. Katharinas Rolle ist dabei die eines Pygmalions, der das Land nach Europa ausrichten will. Aber die eigentliche Kraft ihres Reformstrebens und Zivilisierungsprozesses im Sinne einer Europäisierung Russlands liegt bei Shaw nicht so sehr in ihrer königlichen Natur, das heißt in ihrer Dimension als aktive, engagierte Zarin, sondern eher in ihrem weiblichen Sein. Es ist Katharinas Charisma einer Volkmutter, das laut Edstaston für die Entstehung des europäisch orientierten Entwicklungsprozesses Russlands verantwortlich sei. Zeitgenössische Kritiker haben freilich die Wiener Aufführung von 1923 eher als leichte Grotteske wahrgenommen, wie ein vermutlich von Alfred Polgar verfasster Bericht für das *Prager Tagblatt* nahelegt, wo zu lesen ist: „ein erquicklich heiteres, respektloses Ding ohne Schwere, blühend in Grottesk-Farben. Pretiöses England und barbarisches Rußland stoßen drollig zusammen.“²⁶ Das Charisma der Volkmutter, der ‚Mammuschka‘,²⁷ war Shaw vermutlich selbst suspekt und daher die Ironie und groteske Darstellungsform wohlüberlegt. In deutschsprachigen Roman-Biographien nahm es dagegen einen größeren Stellenwert ein, insbesondere bei Gina Kaus:

Die gekauften Bauern sind billiger als jedes andere Arbeitsmaterial und werden entsprechend weniger geschont, ihre Arbeitszeit ist unbegrenzt, ihre Kost minimal, körperliche Züchtigungen sind an der Tagesordnung. Hygienische oder prophylaktische Einrichtungen gibt es nicht, die Arbeit in den Bergwerken ist nicht nur teuflisch, sie ist auch lebensgefährlich. [...] Zum ersten Mal in der Geschichte Rußlands macht sich ein Herrscher Gedanken über das Volk, betrachtet ein Herrscher den kleinen Mann nicht

25 G.B. Shaw: Die Grosse Katharina. In: Ders.: Fünf Einakter. Berlin: S. Fischer 1919, S. 11.

26 A[[fred] P[olgar]: Wiener Shaw-Abend. In: Prager Tagblatt (11.3.1923) S. 7.

27 Vgl. z.B. Moritz Scheyer: Mammuschka. Zum 200. Geburtstag Katharinas von Rußland. In: Prager Tagblatt (24.3.1929) S. 1–3.

als ein Objekt der Ausnutzung. Katharinas erste Maßnahmen richten sich gegen die Privilegierten: sie schafft den größten Teil der Monopole ab[.]²⁸

Katharinas Modernisierungsplan für Russland implizierte eine Dosis wohlthätiger Hilfsbereitschaft – „Sie ist die sanfteste, gütigste, die gemütlichste Hausfrau, die man sich denken kann. [...] Es ist bekannt, daß ihre strahlende, warme, herzliche Liebenswürdigkeit nicht nur ihren Freunden und Gästen, sondern auch dem geringsten ihrer Diener gilt.“²⁹ –, ferner die Überwindung der Spaltungen zwischen Alt und Neu, Westen und Osten, Arm und Reich und ist bei Shaw das Resultat einer virtuellen Neugeburt. Katharinas Liebe für Potëmkin gebiert dabei metaphorisch ein „Kind“: das moderne und emanzipierte Russland. Die private und öffentlich kompliziertenhaft zur Schau gestellte Beziehung zwischen den Beiden vermag die russische Reform- und Gründerzeit in Bewegung setzen. Deswegen weist Edstaston Katharina auf die Notwendigkeit hin, auch eine Hochzeit zu arrangieren und in der Folge eine konventionelle Familie nach außen vorzustellen. In dieser Perspektive identifiziert Shaw das Politische mit dem Menschlichen; Katharina die Große verwandelt sich von der tyrannisch, skrupellos, ja mörderisch überlieferten Monarchin in einen warmherzigen, fast naiv überzeichneten Engel des Herdes:

Geben Sie Europa ein Beispiel, Majestät, und tun Sie, was ich zu tun im Begriff bin. [...] Heiraten Sie irgendeinen braven Menschen, der Ihnen auf Ihre alten Tage eine Stütze und eine Zuflucht sein wird. [...] Sie werden mir noch mehr danken, wenn Sie erst an Winterabenden neben Ihrem Gatten am Kamin sitzen und Ihre Kinder auf den Knien wiegen.³⁰

Vor Kaus' Romanbiographie hat in Wien zunächst ein anderer, inzwischen aus dem Blickfeld geratener Text die Katharina-Rezeption wesentlich mitkonturiert und geprägt: die Komödie *Die kleine Katharina* von Albert Savoir. Das Stück erlebte am 19.12.1930 am Akademietheater in der Übertragung durch Bertha Zuckerkandl seine deutschsprachige Erstaufführung und stand nahezu ohne Unterbrechung ein Jahr hindurch am Spielplan, obwohl vor allem konservative Blätter es – wie auch die Wahl des Aufführungsortes – heftig kritisierten. So stufte zum Beispiel die *Reichspost* das „reichlich frivole Stück“ als Zumutung ein; „daß uns diese Komödie nun [...] am Akademietheater vorgesetzt wird, das ist ein ganz ungläublicher, ein unerhörter Verstoß“³¹ – eine Einschätzung, welcher die

28 Gina Kaus: Katharina die Große. Biographie. Berlin: Ullstein 1935, S. 282 bzw. 276.

29 Ebd., S. 392.

30 Shaw, Die Grosse Katharina, S. 55.

31 B. [d.i. Hans Brečka]: Die kleine Katharina. In: Reichspost (21.12.1930), S. 20.

Wiener Neuesten Nachrichten („Historie im Nachthemd und Unterhosen“³²) beipflichteten, gefolgt von weiteren Blättern wie der *Badener Zeitung*, dem *Wiener Salonblatt* und anderen mehr. Nur Julius Bauer fand im *Morgen* lobende Worte für die Art und Weise, in der die Komödie „mit der Weltgeschichte in frech-witziger Weise Schindluder getrieben“ habe: „Es ist ein starkes Stück“, das nicht nur Frivolitäten inszeniere, sondern auch das tabuisierte Thema der Homosexualität anhand der Figur des Grafen Lanskoi aufgreife. Nicht ohne Grund habe am Ende das Publikum den Autor „wiederholt vor den Vorhang“ gerufen.³³ Einen zwiespältigen Eindruck hinterließ die Komödie dagegen auf Otto Koenig in der *Arbeiter-Zeitung*, wobei dieser an das Messalina-Bild anknüpfte und eine „quälende Langeweile“ ausmachte, sowie auf Otto Stoessl in der *Wiener Zeitung*.³⁴ Die *Neue Freie Presse* dagegen äußerte sich überhaupt nicht, das *Prager Tagblatt*, sonst aufmerksam das Lustspiel-Programm der Wiener Bühnen verfolgend, gab nur einen knappen, aber wohlwollenden Kommentar zur Pariser Uraufführung ab, und im *Neuen Wiener Tagblatt* hielten sich Kritik und Anerkennung in etwa die Waage.³⁵ Auffallend an in diesen Kritiken ist, sieht man von jener Moritz Scheyers für das *Neue Wiener Tagblatt* ab, dass die Weiblichkeits- und Gender-Images, welche die (kultur-)geschichtliche Rezeption mitgeprägt haben, entweder konventionelle Sexualisierungsparameter aufriefen oder kaum ins Gewicht fielen.

Mit Gina Kaus' Roman *Katharina die Grosse* (1935) sollte sich dies, zumindest auf der Textebene, ändern, denn die zeitgenössische Rezeption hielt sich in engen Grenzen. Katharinas männlich-weiblich konturierte Gender-Identität zeigt sich

32 St.: Französische „Budapester“ in Wien. In: *Neueste Wiener Nachrichten* (22.12.1930), S. 8.

33 Vgl. Julius Bauer: Elisabeth von Rußland. In: *Der Morgen* (22.12.1930), S. 4.

34 O[tto] K[oenig]: Die lange Katharina. In: *Arbeiter-Zeitung* (21.12.1930), S. 17; Otto Stoessl: Das Burgtheaterjahr. In: *Wiener Zeitung* (5.7.1932) S. 1–2 [mit Akzent auf den Charakter einer „Kommerzware“]. Vgl. auch: Moritz Scheyer: Die kleine Katharina. In: *Neues Wiener Tagblatt* (21.12.1930), S. 14 [Savoir habe „aus Katharina der Großen eine kleine, sehr kleine Katharina gemacht“; es sei eben „nicht jedem gegeben, ein Shaw-Stück zu machen“. Anerkennend strich Scheyer heraus, dass Katharina, „noch ehe sie Zarin wurde, [...] ihre Schwächen [hatte], ohne dadurch schwach zu werden: im Gegenteil“ und dass es auch diesen Schwächen zu danken sei, dass Katharina eine „Überfrau“ werden konnte].

35 Vgl. Eigo: Pariser Theaterherbst. In: *Prager Tagblatt* (14.12.1930), S. 8: Es werde „in höchst geistvoller und vor allem amüsanter Weise der neckische Versuch unternommen, die große Zarin in ihrer Jugend als ein wahres Goldherzchen zu schildern, das sich nur aus unglücklicher Liebe in die Liebesabenteuer stürzt“.

in ihrer ambivalenten patriarchalisch-mütterlichen Anstrengung nach Umformung der russischen Volksseele, zu deren Inkarnation sie sich selbst nach dem geglückten Staatsstreich modellierte: „Katharina ist kein Mannweib; sie ist eine Frau mit einem männlichen Leitideal, aber durch und durch eine Frau“.³⁶ Diese Gender-Identität wurzelt laut Kaus in Katharinas konfliktbeladener provinzieller Vergangenheit als ungeliebte und vernachlässigte Tochter³⁷ beziehungsweise als zunächst Opfer, dann indirektes Produkt einer opportunistischen Mutter, deren einziger Lebenszweck im sozialen Aufstieg der Familie durch Eintritt in den Zirkel der europäischen Machtpolitik besteht:

Es ist der Höhepunkt ihres Lebens. Sie ist erst einunddreißig Jahre alt, all ihre glühenden Erwartungen an das Leben, all ihre Sehnsucht nach Größe und Ruhm, all ihre Wünsche nach Abenteuer und Aktivität sind bisher unerfüllt geblieben. Nach fünfzehnjähriger Ehe, in der sie fünf Kinder geboren und zwei bereits begraben hat, ist sie im gewissen Sinn immer noch ein junges Mädchen geblieben, das auf das Wunderbare, Überwältigende wartet.³⁸

Den obsessiven Wunsch nach sozialem Glanz von Katharinas intriganter Mutter konterkariert die ziemlich bedeutungslose Rolle des Vaters der zukünftigen Kaiserin Russlands:

Während die Mutter auf solche Weise die Krönung ihres Lebens erlebt, schließt sich der Vater zur allgemeinen Verwunderung für viele Stunden des Tages in sein Zimmer ein. [...] So setzt sich der gute Mann, der bisher nie etwas anderes als Regimentsrapporte geschrieben hat, an den Schreibtisch.³⁹

Matriarchalisch statt patriarchalisch erscheint die relationale Familienstruktur der kleinen Katharina in Kaus' historisch belegter Rekonstruktion. In gewisser Weise vorhersehbar artikuliert sich daher Katharinas Reaktion, das heißt in einem Mixtum aus rebellischem Racheinstinkt und kämpferischer Freiheitssehnsucht. Das Streben nach einer selbstbewussten Befreiung aus den mütterlichen despotischen Manövern und ihrer provinziellen Welt lässt, so die Deutung bei Kaus, an eine vulkanische, latent männliche Persönlichkeit denken, die auf passende Explosionsbedingungen wartet. Diese stellen sich ein, als Katharina 1744 ihre Heimat Richtung Russland verlässt. Am St. Petersburger Hof lernt sie

36 Kaus, *Katharina die Grosse*, S. 229.

37 Ebd., S. 15.

38 Ebd., S. 36.

39 Ebd., S. 37.

dank der Regentin Elisabeth ihre gespaltene Gender-Identität gut auszubalancieren, indem sie sich an jener Elisabeths orientiert.⁴⁰

Für Kaus diszipliniert Katharina ihre tendenziell autoritär-männlich orientierte Natur, die sie im Privaten fast amphitryonisch mit ihren Liebhabern abwechselnd in der Rolle der eifersüchtigen Herrin, eines bezaubernden Mädchens oder einer launischen Besitzerin auslebt. Zudem inszeniert sie eine weiblich-milde Hilfsbereitschaft, die sie in der Öffentlichkeit Leidenden und Armen gegenüber wirksam zur Schau stellt:

Immer war neben ihrer Sinnlichkeit etwas Warmes, Mütterliches in ihrer Neigung oder auch etwas von der Art antiker Liebender: sie hat ihre Günstlinge verhätschelt, bewundert, verklärt, und hat gleichzeitig versucht, sie zu erziehen. [...] Sie kann auch wie ein Mann lieben, männlicher als ein Mann, sie kann den Partner in die weibliche Rolle drängen, sie kann ihn demütigen, ihn nehmen, indem sie sich ihm schenkt.⁴¹

Katharinas Auseinandersetzung mit der Männlichkeit ihrer Liebhaber konzentriert sich auf ein Konzept von Körperlichkeit, das sich mit dem Begriff des herkulisch-maskulinen Körpers beschreiben lässt. Es geht dabei um „schöne, massive Hünen mit breiten Schultern und wohlgeformten Beinen, leidenschaftlichem Temperament und geringer geistiger Kultur“.⁴² Kaus kommentiert in diesem Sinn:

[D]iesem Typ dankt Katharina den Ruf einer neuzeitlichen Messalina, [...] ein Wesen mit männlichem Gehirn, brünstigem Unterleib und ohne Herz; eine nüchterne Verwalterin ihres Ruhmes, die nicht allein zu Bett gehen kann und die zur Befriedigung ihrer nichts als sinnlichen Bedürfnisse die geeigneten Partner einzig und allein im Hinblick auf ihre diesbezüglichen Fähigkeiten bewußt erwählt.⁴³

Die Autorin lässt auch durchklingen, wie fadenscheinig diese Männlichkeitsprojektion Katharinas ist, denn „die Liebe zur männlichen Kraft ist nichts als der befreiende Ausweg, den ihre durchaus unhysterische Natur aus der Beklemmung ihrer trüben Erfahrungen gefunden hat.“⁴⁴ Indirekt wird hier nicht nur die Beziehung zu Kaiserin Elisabeth mitverhandelt, sondern auch die lächerliche Hochzeit mit Peter III. und dessen Komplexe Katharina gegenüber:

40 Vgl. ebd., S. 55. Die anfänglich positive Mutter-Tochter-Beziehung zwischen der jungen Katharina und der deutlich älteren Kaiserin Elisabeth wandelt sich mit der Zeit in eifersüchtige Rivalität; vgl. ebd., S. 135 bzw. 139.

41 Ebd., S. 358 bzw. S. 342.

42 Ebd., S. 202.

43 Ebd.

44 Ebd., S. 203.

Nie wird er von ihr beglückt sein können, nie wird er sie beglücken wollen, nie wird er sie als Frau, als Partnerin empfinden, immer nur als Feindin. Ihre Schönheit, ihre Klugheit, ihre Anmut erfüllen ihn nicht mit Leidenschaft, steigern ihn nicht zum Mann, sondern vermehren nur noch das Gefühl seiner tiefen Niedergeschlagenheit und Unzulänglichkeit. [...] Sein Ideal ist und bleibt das Ideal des kleinen holsteinischen Soldaten: Friedrich von Preußen. [...] Er nimmt russische Stunden, weil er dazu gezwungen ist. [...] Während er sich ängstlich gegen alles Neue absperrt und bestrebt bleibt, seine kleine Persönlichkeit zu bewahren, wirft sich Sophie mit Schwung und Begeisterung dem Neuen, der Zukunft, entgegen. Sie will Kaiserin von Rußland werden [...][,] sie muß eine Russin werden.⁴⁵

An so einem tristen und hoffnungsarmen Lebensalltag „wäre eine mittelmäßige Natur zugrunde gegangen“, aber Katharina, die nicht bereit ist, solche Demütigungsgesten zu erdulden,⁴⁶ vermag „die zurückgestauten Liebeskräfte in geistige Aktivität“ umzusetzen.⁴⁷ Ihre Inspirationsikone bleibt dabei Peter der Große, dessen revolutionären Lehren – im Sinne einer umfassenden gesellschaftlichen Liberalisierung – Katharina bis zum Ende ihres Lebens nacheifert: „Mit fünf- undsechzig Jahren hat sie das Programm ihres großen Vorbildes Peter erfüllt: Sie beherrscht das Baltische und das Schwarze Meer; die russischen Grenzen sind weit nach dem Westen vorgeschoben.“⁴⁸

In Kaus' Konzept und Romanbild ist Katharina die Große „eine Herrin im wahren Sinne des Wortes“, daher trotz mancher Attitüden, „himmelweit entfernt von Herrschsucht und mutwilliger Tyrannei“.⁴⁹ Nur auf den ersten Blick weist die Katharina-Zeichnung bei Anatolij Mariengof Ähnlichkeiten mit jener von Gina Kaus auf.⁵⁰ Sein Roman *Ekaterina* (1936; dt. *Jekaterina* 2003), der aufgrund der Zeitumstände weder in der Sowjetunion noch im deutschsprachigen Raum breiter rezipiert werden konnte, konzentriert sich auf die Kindheit der

45 Ebd., S. 108 bzw. 65f.

46 Ebd., S. 141.

47 Ebd.

48 Ebd., S. 402.

49 Ebd., S. 274.

50 Anatolij B. Mariengof (1897–1962) entstammte einer kurländischen Adelsfamilie und war ein wichtiger Vertreter des Imaginismus. Er besuchte das Gymnasium in Pensa und kam 1918 nach Moskau, wo er den jungen Sergej A. Esenin kennenlernte. Die beiden Dichter verband eine enge Freundschaft. Mit Mariengofs *Roman ohne Lüge* (1927), der viele Einzelheiten aus Esenins Leben preisgab, brach dieser 1924 die Beziehung zu Mariengof ab; vgl. Olga Martynova: „Weinen und Tanzen der kleinen Fiecke“ [Nachwort]. In: Anatoli Marienhof: *Jekaterina*. Aus dem Russischen von Birgit Veit. Berlin: Kindler Verlag 2003, S. 376–389, hier S. 377f.

kleinen Prinzessin, ihre Ankunft in Russland und die Ehe mit Peter III. bis hin zu dessen Ermordung 1762. Mariengof hält sich zwar an die wichtigsten historischen Daten, die ihn als Kenner der russischen Geschichte ausweisen; er geht jedoch mit seinem Material eigenwillig um, indem er es sprachlich wie erzähltechnisch gegen die Lesererwartung an einen historischen Roman experimentell arrangiert. So entsteht einerseits eine Spannung aus dokumentarischer und fragmentarischer Narration, andererseits eine subversive Aushöhlung des Genres HerrscherIn-Biographie durch eine zynisch-sarkastische, direkte Sprechweise, die zum Teil seinen avantgardistischen Anfängen geschuldet, zum Teil Ausdruck einer schreibästhetischen Nischen-Strategie unter den Bedingungen stalinistischer Literaturpolitik ist.

Mariengofs Roman führt die zukünftige Kaiserin unter der Perspektive einer artifiziiellen Identitätskonstruktion vor, die ihre Konversion zur orthodoxen Religion und Kulturwende hin zur perfekten Russin – „Die Nation soll so schnell wie möglich vergessen, dass ich eine Deutsche bin“⁵¹ – als selbstreferentiellen, aber auch machstrategischen Schöpfungsakt inszeniert. „Am wichtigsten ist es, zu gefallen. Ich werde alles tun, um zu gefallen. Jawohl, ich werde gefallen. Ich muss gefallen. Das wiederholte sie sich zum zwanzigsten, zum dreißigsten, zum fünfzigsten, zum hundertsten Mal.“⁵² Katharinas Anstrengungen, sich eine neue transkulturelle Identität als Zarin beziehungsweise Mutter von Russland, das heißt als die machtvollste Frau der russischen Gesellschaft aufzubauen, konvergieren mit ihrer Vorstellung vom größten Glück, nach dem eine Frau streben könne: „eine Krone zu tragen“, für sie in ihrer mädchenhaften Naivität und Karriereplanung das weithin sichtbare Zeichen einer erfolgreichen Frauenemanzipation schlechthin.⁵³ Katharinas Emanzipationsideen entblößen sich auf dieser Ebene rasch als ihr Gegenteil, setzen sie letztlich bloß auf Verstärkung traditioneller weiblicher Rollenbilder, zum Beispiel wenn es heißt: „Peter Fjodorowitsch braucht keine mächtige Gattin, er braucht eine kluge, gebildete, eine, die ihn liebt. Ich bin für ihn die optimale Gattin. Ich werde ihn mehr als alles auf der Welt lieben.“⁵⁴ Die sanierende Kraft liebevoller Weiblichkeit dem psychisch unstabilen Peter III. gegenüber stößt freilich rasch auf ihre Grenzen. Dieser zieht ihr nämlich einerseits Friedrich II. vor – „Peter sprang von dem Kanapee auf, umarmte die Marmorbüste des Königs und küsste ihn stürmisch dreimal auf

51 Mariengof, *Jekaterina*, S. 128.

52 Ebd., S. 90.

53 Ebd., S. 76.

54 Ebd., S. 77.

die dünnen, kalten, listigen Lippen“⁵⁵ –, andererseits Mätressen, allen voran die „dicke Woronzowa“, und scheut sich nicht, Katharina öffentlich zu brüskieren, damit aber auch sein eigenes Ende einzuleiten: „Jekaterina ließ den Kopf hängen. Der Kaiser hatte sie eben über den ganzen Tag angebrüllt, so dass es alle hören konnten, und eine dumme Gans genannt.“⁵⁶ Als Peter auf Initiative Orlows hin gefangen gesetzt wird, beratschlagen Katharina und Orlow vor dessen Ermordung über das weitere Vorgehen wie folgt: „Seine Gesundheit ist nicht besonders stabil, fast jeden Tag hat er Krämpfe in der Brust und eine Hämorrhoidalkolik [...] Ja, seine Gesundheit ist nicht die beste.“⁵⁷

3 Filmversionen der 1930er Jahre

Zwei erfolgreiche internationale Verfilmungen aus dem Jahr 1934 stellen die Katharina-Figur nochmals ins Rampenlicht: *The Scarlet Empress*, eine US-amerikanische Paramount-Produktion in der Regie von Josef von Sternberg mit den Stars Marlene Dietrich und John Lodge, sowie *The Rise of Catherine the Great* von Paul Czinner, der in Österreich durch die Kiba (= Kinobetriebsanstalt Ges.m.b.H.) unter dem Titel *Katharina die Große* vertrieben wurde und in dem Elisabeth Bergner und Douglas Fairbanks Jr. die Hauptrollen verkörperten. Während Sternbergs Film mit dem Verweis auf Zugang zu Katharinas Tagebüchern und russischem Archivmaterial „ein authentisches Gemälde der damaligen russischen Periode“ in Aussicht stellte,⁵⁸ strich die österreichische Filmkritik bei der Czinner-Korda-Produktion vor allem die Leistung Elisabeth Bergners im Werdegang der jungen zur mächtigen Katharina durch „starke innere Wahrheit“ heraus.⁵⁹

Bei Sternberg dominiert das Motiv der Gegenüberstellung, das in verschiedenen Varianten durchgespielt wird: als Kulturspaltung zwischen der deutschen und der russischen Welt, aber auch als Konflikt zwischen Katharinas Eltern, die unterschiedliche Ambitionen für die junge Tochter im Blick haben. Dem intriganten Aktivismus der Mutter steht dabei das passive Schweigen des Vaters gegenüber. In der Mitte dieser divergierenden Familienaufstellung findet sich

55 Ebd., S. 318.

56 Ebd., S. 333.

57 Ebd., S. 370.

58 N.N.: [Ankündigung]. In: Österreichische Film-Zeitung (23.12.1933), S. 4.

59 N.N.: [o.T.]. In: Österreichische Film-Zeitung (10.3.1934), S. 2. Am Skript waren mit Ludwig Biro und Melchior Legyel zwei herausragende Drehbuchautoren ungarisch-deutscher Herkunft beteiligt, die u.a. auch für Ernst Lubitsch tätig waren.

die junge desorientierte Katharina, die für politische Zwecke von dem als wahn-sinnig gezeichneten späteren Zaren ausgenützt wird. Interessant ist in diesem Sinne die Regietechnik, die dem Publikum Peters III. instabile Konstitution durch eine Reihe von Nahaufnahmen zeigt, die meist auf Katharinas Reaktionen auf Szenarien des Hoflebens fokussieren. Einmal ist es eine weinende, dann eine schockierte oder gar eine hysterisch wirkende Katharina, die sich mit ihrem Mann mal kindlich-naiv, mal rebellisch und selbstbewusst auseinandersetzt. Nie aber gibt Katharina die Idee auf, Zarin Russlands zu werden, und in dieser Perspektive verwandelt sie sich nach ihrer ersten Schwangerschaft in eine präzise kalkulierende Frau. Die Mutterschaft Katharinas ist auch in der Filmversion der Schlüssel für ihre Identitätswende: Katharina substituiert im Zuge dieser Erfahrung ihre märchenhaft-träumerische Kindheitsphase durch ein machtsstrategisches Kalkül. Mithilfe ihres Liebhabers Orlov organisiert sie den Staatsstreich, nachdem sie erfahren hat, dass Peter III. sie in ein Kloster sperren lassen will; die „kleine“ Katharina verwandelt sich in diesem Moment existentieller Gefährdung zur „großen“ Katharina.

Einen Geschlechterkampf zwischen Elisabeth, Katharina und Peter III. präsentiert dagegen Paul Czinner, wobei sich die skurril inszenierte Männlichkeit Peters III. durch seine ostentativ frauenfeindliche Haltung als eine lächerliche Attitüde dekuviert. Dass er den gesamten Film hindurch als Kind auftritt und wie eine Marionette in weiblichen Händen – in jenen der Zarin Elisabeth ebenso wie in jenen Katharinas – wirkt, bestärkt dies nur. Letztere ist davon überzeugt, dass der Mann von der Frau beherrscht werden müsse und nicht umgekehrt. Während Sternbergs Katharina-Porträt, in dem Marlene Dietrich der russischen Exotik schillernde Abtönungen ins Bedrohlich-Dunkle zu geben imstande war, 1934 nicht mehr in die Wiener Kinos kam, lief Czinner's Film seit dem 28.3.1934 wochenlang im Löwen- und im Fliegerkino.

Vor diesem Hintergrund kann abschließend resümiert werden, dass einerseits im Wiener Kulturleben über die dargelegten Katharina-Texte und -Konfigurationen seit den frühen 1920er Jahren eine kontinuierliche Auseinandersetzung mit Aspekten der russischen Geschichte und Kultur nachweisbar ist. Andererseits schien die Katharina-Figur dafür prädestiniert, nicht nur historisch-biographische Facetten und Skurrilitäten publikumswirksam zu präsentieren – etwa über Operetten in Revueform –, sondern auch Gender-Dimensionen zu thematisieren, die der durch ambivalent-machtsstrategische Schachzüge vordergründig besetzten Katharina-Gestalt eine noch auszulotende Vielseitigkeit und Modernität zuschreiben, die unter anderem schon Mariengof und Czinner verdeckt angesprochen haben.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1:	Buchumschlag der Originalfassung.	123
Abb. 2:	Arbeitsbuch Lili Körbers.	127
Abb. 1:	Tafel 94 aus [GG 172]	155
Abb. 2:	Tafel 5 aus [GG 7] 264	161
Abb. 3:	Tafel 66 aus [GG 140]	163
Abb. 4:	Tafel 84 aus [GG 164]	166
Abb. 5:	Tafel 140 aus [GG 246]	171
Abb. 6:	Tafel 141 aus [GG 247]	172
Abb. 1:	Szene aus Das Gewitter von Ostrovskij, Moskauer Kunstlertheater, 1936. Foto: Sojusfoto, Moskau. © Theatermuseum Wien	205
Abb. 2:	Großes Finale des russisch-deutschen Kabarets „Der Blaue Vogel“ im Deutschen Volkstheater, 1925. Foto: Atelier Willinger (?), Wien © Theatermuseum Wien.	208
Abb. 3:	Szene aus der Operette Girofle-Girofla von A. Ch. Lecocq, Staatliches Moskauer Kammertheater, 1922. Foto. M. Sacharov © Theatermuseum Wien.	213
Abb. 4:	Szene aus Alle Kinder Gottes haben Flügel (damals auch: Die Neger) von Eugene O’Neill Staatliches Moskauer Kammertheater, um 1930. Foto: Sojusfoto © Theatermuseum Wien.	215
Abb. 5:	Szene aus Der Dybuk von An-skij, Habima, Gastspiel in Berlin, 1926/27. Foto: Ermanox-Aufnahme von Dr. Hans Bohm © Theatermuseum Wien.	217
Abb. 6:	Szene aus Die Hexe von A. Goldfaden, Staatliches Jüdisches Staatskammertheater, Moskau, 1921. Fotograf unbekannt © Theatermuseum Wien.	218
Abb. 1:	Balakirew Aufnahme in den UE-Katalog.	263
Abb. 2:	Anzeige der Mezdnarodnaja kniga.	268
Abb. 3:	Brief des Staatsverlages Moskau an die UE vom 24.3.1928.	279
Abb. 4:	Gemeinsames Plakat Musiksektion des Staatsverlages Moskau und UE Wien.	281
Abb. 5:	Handschriftlicher Vertragsentwurf.	283
Abb. 1:	Holzschnitt zu Zweigs <i>Phantastischer Nacht</i> , 1929, Kutschen- Szene am Graben.	306
Abb. 2:	Förderband, Holzschnitt, 1928, 28 x 33,5 cm.	313
Abb. 3:	Schornsteine, Holzschnitt, 1927, 11 x 13,7 cm.	315

Abb. 4:	Arbeiterkalender 1930.	316
Abb. 5:	Eisenbahnunglück, Holzschnitt, 1927, 33,5 x 28 cm.	317
Abb. 6:	Straßenbau. Holzschnitt, 1928, 11,5 x 18 cm.	318
Abb. 7:	Allein, Holzschnitt, 1929, 22 x 27 cm.	320
Abb. 8:	Arbeitslose, Holzschnitt, 1929, 22 x 27,5 cm.	321
Abb. 9:	Schneeschaufler, Holzschnitt, 1929, 22 x 27,5 cm.	322
Abb. 10:	Auto vor dem Hotel, Holzschnitt, 1928, 12 x 8 cm.	323
Abb. 11:	Am Auto, Holzschnitt, 1930, 11 x 10 cm.	324

Die Beiträgerinnen und Beiträger

Register

[] Namensschreibungen, die alternativ vorkommen

A

Adler, Friedrich 9, 14
Adler, Max 10–12
Aleksandrov, Anatolij 38
Altenberg, Peter 306
Andreas-Salomé, Lou 54
Andreev, Leonid 204
Andrej, Belyj 371
Andrejewa, Marija 293
An-skij 215, 217, 439
Antheil, George 26, 248, 258
Antoine, André 202
Apollinaire, Guillaume 382
Archipenko, Alexander
[Archypenko, Oleksandr] 17
Arkin, David 346
Artaud, Antonin 215
Asaf'ev, Boris 47, 269
Auernheimer, Raoul 67
Awraamow, Arseni M. 242

B

Babel', Isaak 379–381
Bachofen, Johann Jakob 360
Bachruchin, Alekseï 182
Bahr, Hermann 15, 35
Bakst, Leon 187
Bakst, Léon 187, 199
Balanchine, Georges 199
Balázs, Béla 74, 111
Baliev, Nikita 206
Barbusse, Henri 391
Basch, Felix 295
Bass, Wilhelm 360

Basseches, Nikolas 108, 221
Basseches, Nikolaus 108, 221
Bauer, Julius 432
Bauer, Otto 10, 13, 87, 88, 106,
353, 360
Becher, Johannes R. 374, 383, 399
Bednyj, Demjan 160, 382
Beer-Hofmann, Richard 25, 203
Beethoven, Ludwig van 39
Behrens, Peter 339
Beljaev, Viktor 38, 47
Benjamin, Walter 118, 134, 159,
164, 167, 221, 290
Benois, Aleksandre 199
Bergner, Elisabeth 429, 437
Bezruč, Petr 354, 358, 359, 362, 363
Bick, Josef 180
Bihalji-Merin, Oto 382, 383
Blakestone, Oswald 295
Blok, Aleksandr 20, 28, 266, 371,
373, 378, 382
Bluhm, Oskar 87
Blum, Albrecht Viktor 76
Böhm, Hans 203, 217, 439
Born, Wolfgang 210
Brahm, Ottorahms 186
Brand, Max 25, 114, 239, 246
Braunthal, Julius 233
Brecht, Bert 125, 169, 223, 246
Brecht, Bertolt 74, 159, 169
Brečka, Hans 235
Breitner, Burghard 108
Broch, Hermann 12, 15
Brod, Max 167, 168, 362

Bronnen, Arnolt 67
 Brünner, Alexander 36, 336
 Buch, Fritz Peter 234, 235
 Bucharin, Nikolaj A. 147, 380
 Bunin, Ivan A. 20

C

Canetti, Veza 117
 Čechov, Anton [Tschechow] 69, 71,
 202–204, 369
 Celan, Paul 373, 377
 Čelišček, Pavel 207
 Cemach, Nachum Dawid 214
 Chagall, Marc 16, 17
 Chesterton, G. K. 210, 211
 Chlebnikov, Velimir 372
 Cleve, Felix 297
 Cocteau, Jean 199
 Coudenhove-Kalergi,
 Richard 110, 111
 Courths-Maler, Hedwig 364
 Craig, Edward Gordon 72
 Craig, Gordon 202
 Cromwell, Oliver 87
 Czinner, Paul 30, 429, 437, 438

D

Daim, Wilfried 304, 305, 311
 Dargomyškij, Aleksandr 43
 Dérain, André 199
 Dietrich, Marlene 305, 437, 438
 Djaghilev, Sergej 199
 Dobujinsky, Mstislav 180, 199
 Doderer, Heimito von 15, 21, 51, 52,
 54–56, 62, 64
 Dollfuß, Engelbert 48
 Dos Passos, John 91, 92, 106
 Dostoevskij, Fedor [Dostojevskij,
 Dostojewsky, Dostojewski] 54, 60,
 61, 64, 67, 71, 90, 101, 105–107,
 138, 144, 173, 184, 203, 369
 Dreiser, Theodore 22, 101–103, 112

Duvan-Torcov 199, 208
 Dymow, Ossip 73
 Dzimitrowsky, Abram 37, 266,
 267, 268

E

Eckbrecht, Andreas d.i. Kaus,
 Gina 352, 356
 Eckstein, Friedrichckstein 184
 Ehrenstein, Albert 60
 Ehrenzweig, Robert 25, 222, 225,
 227, 228, 231–233, 238
 Ehrlich, Georg 312
 Einstein, Alfred 258
 Einstein, Carl 185
 Eisenberger, Josef 365
 Eisenstein, Sergei [Ejzenštejn
 Sergej] 19, 26, 27, 80
 Eisler, Armand 36, 37
 Eisler-Friedländer, Elfriede s.
 Fischer, Ruth 387
 El Lissitzky [El' Lissickij] 16, 17
 Elisabeth [Kaiserin] 425
 Engelke, Gerrit 231
 Engels, Friedrich 197
 Ernst, Max 310
 Esenin, Sergej 28, 371, 377, 382
 Étiemble, René 134
 Evreinov [Ewreinow], Nikolaj 193

F

Fabri, Ernst 395
 Fairbanks Jr., Douglas 429, 437
 Faistauer, Anton 310
 Fal'k, Robert R. 217
 Falla, Manuel de 199
 Fejnberg, Samuil [Feinberg] 26, 38,
 49, 168, 266
 Feodorow, E. 146
 Feuchtwanger, Lion 134
 Fischer, Ernst 13, 22, 25, 76, 83, 86,
 88, 93, 105, 118, 221, 223, 236, 399

Fischer, Ruth 387, 389
 Fischer, Walter 311
 Fischer, Wolfgang Georg 305
 Fleißer, Marieluise 117
 Flier, Jakov 48, 49
 Fontana, Oskar Maurus 107, 289
 Ford, Henry 109
 Foregger 228
 Frank, Josef 28, 333, 334, 338, 339,
 341, 342, 347
 Franzos, Karl Emil 137
 Frei, Bruno 37, 40, 81, 398
 Freud, Sigmund 35, 160
 Freund, Karl 428
 Friedell, Egon 110
 Friedländer, Paul 75, 389
 Friedrich II. 424, 427, 436
 Fuchs, Rudolf 353, 362
 Fülöp-Miller, René 23, 149, 170
 Furmanov, Dmitrij 384

G

Gabo, Naum 199, 200
 Gantner, Joseph 345
 Gastew, Alexei 26
 Gastjev, Aleksej 78
 Geiger-Gog, Anni 23, 121, 122
 George, Stefan 160
 Gide, André 134
 Gilbert, Jean 428
 Gilel's, Emil' 48, 49
 Ginzburg, Mozej 337
 Gippius, Zinaida 375, 376
 Glebov, Igor' d.i. Asaf'ev, Boris 47
 Glenn, John 247
 Glinka, Michail I. 206
 Glöckel, Otto 303
 Goldfaden, Avraam 216, 218,
 217, 439
 Goldschmidt, Alfons 51, 98,
 134, 168

Gontscharowa, Natalija
 [Gontscharova, Natalija,
 Gončarova, Natalija] 24
 Gor'kij, Maksim [Gorki,
 Maxim] 34, 61, 64, 69, 71, 203,
 353, 364, 369, 373–376, 385, 419
 Gottlieb, Leopold 312
 Graf, Max 212
 Graf, Oskar Maria 134
 Granovskij, Aleksandr 209, 216–218
 Granowski 212
 Gregor, Felizitas [?] 181
 Gregor, Joseph 24, 40, 49, 114, 177,
 179, 184, 185, 192, 205
 Grien, Baldung 310
 Gropius, Walter 332, 338, 339,
 341, 346
 Gross, Otto 353, 360
 Grotte, Alfred 336
 Grünbaum, Viktor 225, 226
 Grünberger, Arthur 342
 Guenther, Johannes von 373
 Guilbeaux, Henri 353
 Gutmann, Maria 223, 236

H

Halle, Fannina 37, 48, 49
 Hamay d.i. Maier, Hans 394
 Hamsun, Knut 204, 205
 Hančar, Franz 49
 Häring, Hugo 342
 Harnisch, Walter 226, 232, 233
 Hartwig, Mela 117
 Hatvani, Paul 106
 Hauptmann, Gerhart 178, 374, 375
 Hauser, Carry 302, 303
 Haydu, Julius 22, 48, 95, 100, 101,
 111, 398
 Heartfield, John 123, 159, 383
 Heller, Frank 312
 Heller, Otto 15, 29, 81, 399

Hertzka, Emil 37, 278, 282, 285
 Hertzka, Yella 35, 37
 Hevesi, Max 308, 309
 Hilbersheimer, Ludwig 339, 346
 Hiller, Kurt 70
 Hirsch, Johann 299
 Hock, Stephan 232
 Hoerschelmann, Harald 376
 Hoerschelmann, Harald von 51
 Hoffman, Franz 339
 Hoffmann, Josef 338–340
 Höflich, Lucie 428
 Hofmannsthal, Hugo v. 15, 160
 Hofmannsthal, Hugo von 15
 Holitscher, Arthur 16, 19, 98, 134,
 158, 164, 168
 Holzer, Rudolf 44
 Holzmeister, Clemens 342
 Horváth, Ödön von 305
 Hoyer, Arnulf von 29, 405, 407
 Human, Franz Leo 232, 250

I

Ihering, Herbert 296
 Iljin, Michail 95
 Ivanov, Vjačeslav 371

J

Jacobson, Leopold 428
 Jakulov, Georgi 210
 Janiczek, Franz 395
 Jaspers, Karl 160
 Julian, Rupert 295, 376
 Jung, Franz 134
 Jurenev, Konstantin 41
 Jushny, [Južnyi] Jascha 180, 206
 Jutzi, Piel 291, 293

K

Kaealov, Vasilij 201
 Kafka, Franz 362
 Kaiser Franz Joseph I. 356

Kališ, V. 337
 Kallir-Nirenstein, Otto 46, 304,
 310, 325
 Kameneva, Ol'ga 35, 264
 Kampffmeyer, Hans 36, 37
 Kandinsky, Wassily [Kandinskij,
 Vasilij V.] 188
 Kaplan, Émmanuil 43
 Karlweis, Marta 113
 Karpfen, Fritz 16, 17
 Kassák, Lajos 330
 Katharina die Große 29, 423,
 427–429, 431, 435, 437
 Kaus, Gina 28, 29, 117, 352–357,
 362–364, 366, 367, 428, 430,
 432, 435
 Kaus, Otto 351, 353, 355, 356,
 360, 367
 Kautsky, Karl 353
 Kerschenezew, Platon M. [Kerzencev]
 (eigentl.: Lebedew) 25, 221–227,
 230
 Keun, Irmgard 117
 Kiesler, Friedrich 179
 Kisch, Egon Erwin 98, 124, 134,
 387, 399
 Kirson Vladimir 234
 Kläger, Emil 208, 216–219
 Kodicek, Egon 235
 Koenig, Otto 432
 Kokoschka, Oskar 67, 302, 330
 Kollmann, Georg 105
 König, Otto 364
 Körber, Ignaz 118
 Körber, Lili 15, 22, 47, 77, 81, 109,
 117–120, 126–131, 134, 390
 Korda, Alexander 429, 437
 Korev, Semën 252
 Korloff, Manuel 429
 Kortner, Fritz 428
 Kracauer, Siegfried 120, 126, 159,
 167, 319

Kranz, Josef 356, 358, 366
 Kraus, Karl 212, 229
 Krenek, Ernst 248, 256, 262
 Kručenyč, Aleksej 372
 Kun, Bela 11

L

Lamm, Erich 308
 Landshoff-Yorck, Ruth 117
 Lang, Fritz 314
 Langner, Ilse 23, 122
 Lania, Leo 15, 19–21, 65, 74–77, 80,
 234, 389
 Lask, Berta 23, 121
 Lassalle, Ferdinand 147
 Laurencin, Marie 199
 Lazar, Hermann 73
 Lazar, Maria 105
 Le Bon, Gustav 160, 164, 169
 Le Corbusier 334, 338–340,
 342, 346
 Lecocq, Charles 211–213, 385, 439
 Leischner, Erich 311
 Leitich, Ann Tizia 22, 102, 109,
 110, 113
 Leitner, Maria 125, 319
 Lentulow, Aristarch W. 17
 Leuchter, Erwin 232
 Levi, Paul 351, 367
 Liebknecht, Karl 12, 370, 388
 Liebstoekl, Hans 104
 Lilien, Ignaz 428
 Lindenberg, Wladimir 405
 Lippl, Alois Johannes 296
 Lissitzky, El (Eliezer) 16, 17
 Lodge, John 437
 London, Jack 312
 Loos, Adolf 11, 332, 333, 342,
 345, 346
 Lubitsch, Ernst 428
 Lukács, Georg 92, 93

Lunačarskij, Anatolij [Lunatscharski,
 Anatoli W., Lunatscharsky] 46,
 47, 62, 192, 209, 244, 264, 290,
 381, 383
 Lurçat, André 338, 342
 Lüthge, B.E. 428
 Luxemburg, Rosa 12, 388

M

Macku, Eduard 230, 231
 Maeterlinck, Maurice 202
 Maier, Hans 29, 394–396
 Majakovskij, Vladimir [Majakowski,
 Wladimir] 28, 74, 371, 372, 378,
 382–386
 Mal'ko, Nikolaj 46
 Malewitsch, Kasimir [Malevič,
 Kazimir, S.] 16, 17
 Mandelštam, Osip 386
 Mann, Erika 117
 Mariengof, Anatolij [Marienhof,
 Anatolij, Anatoli] 29, 384, 428,
 435, 436, 438
 Marinetti, Filippo Tommaso 241
 Markowitz, Alfred 312
 Marx, Joseph 36, 37, 46
 Marx, Karl 197
 Masereel, Frans 314
 Massine, Léonide 199
 Matejka, Viktor 325, 326
 May, Ernst 28, 333, 344
 Meisel, Edmund 19, 27, 290,
 292–294, 297
 Meiselman, Arnold 226, 232, 233
 Mejerchol'd, Vsevolod [Meyerhold,
 Wsewolod] 72, 153, 181, 212, 228,
 383, 385
 Mendelsohn, Erich 339
 Merežkovskij, Dmitrij
 [Mereschkowsky] 373, 375–377
 Meyer, Hannes 344

Mjaskovskij, Nikolaj 26, 38, 267
 Moholy-Nagy, László 330
 Moissi, Alexander 35, 203, 362
 Mojcher Sforim, Mendele 216
 Mondrian, Piet 330
 Montesquieu [eigentl.: Charles-Louis de Secondat] 427
 Mosolov, Alexander W. 26, 245, 250–253, 258, 261, 280, 284
 Mozart, Wolfgang A. 43
 Müller, Robert 15, 21, 51, 52, 60, 62–64, 66, 69, 78, 112
 Müller-Sturmheim, Emil 111
 Münzenberg, Willi 76, 388, 399
 Murnau, Friedrich W. 295
 Musil, Robert 15, 21, 65, 69, 201, 203
 Mussolini, Benito 64
 Mussorgsky, Modest P. 206

N

Nack, Hans Regina d.i. Nack-Meyroser von Meyberg, Johann 308
 Nack-Meyroser von Meyberg, Johann 308
 Nansen, Fridtjof 34, 399
 Napoleon 88, 111
 Nečae, Egor 378
 Negri, Pola 428
 Nemirovič-Dančenko, Vladimir Ivanovič [Nemirowitsch-Dantschenko, Wladimir Iwanowitsch] 202, 203
 Neubacher, Hermann 40, 337, 338
 Neumann, Kurt 295
 Neurath, Otto 16, 37, 46
 Neutra, Richard 27, 332, 342, 344, 346, 347
 Neverov, Aleksandr 380
 Nicolai, Friedrich 427

Nietzsche, Friedrich 54
 Nijinski, Vaslav 199, 200

O

O'Neill, Eugene 213, 215, 385, 439
 Orlow, Aleksej 425, 426, 437
 Orlow, Grigori 437
 Ossendowski, Ferdynand A. 97, 98
 Ostrowskij, Aleksandr N. 204, 211, 214, 439
 Ottwalt, Ernst 92–94, 221
 Oud, J. L. P. 334, 339

P

Pacher, Heinrich 49
 Panin, Victor 58, 428
 Papst, Georg Wilhelm [G.W.] 74
 Paquet, Alfons 51, 134, 158, 168
 Pasternak, Boris 386
 Paumgartner, Bernhard 43
 Pawlikowski, Ferdinand [Fürstbischof von (Graz-) Seckau] 406
 Perikles 178
 Perutz, Leo 15
 Peter der Große 435
 Peter III. 30, 424, 425, 427, 434, 436, 438
 Petrow, Awwakum 408
 Pevsner, Antoine 199, 200
 Picasso, Pablo 199, 200, 302
 Pinski, David 68
 Pinthus, Kurt 289
 Piscator, Erwin 19, 74, 293, 296, 298
 Plato 131
 Pohl, Otto 37, 40, 181
 Polgar, Alfred 207, 430
 Poniatowski, Stanislaw 425
 Potëmkin, Grigorij Alexandrowič [Potemkin] 426
 Poulenc, Francis 199

Požedaev, Georgij 207
 Prampolini, Enrico 179
 Probst, Franz 310
 Puškin, Aleksandr [Puschkin,
 Alexander] 372

R

Rabindranath Tagore 204
 Rabinovič, Isaac 217, 218
 Rachmanowa, Alja 29, 405, 407,
 414, 418, 420, 422
 Racine, Jean Baptist 211
 Reinhardt, Max 178, 186, 216, 232
 Repin, Ilja 141
 Riemenschneider 365, 366
 Rilke, Rainer Maria 53, 54
 Rimskij-Korsakov, Nikolaj 43
 Robespierre, Maximilien de 87, 88
 Robson, Flora 429
 Roden, Max 304, 305
 Roessler, Arthur 309
 Rohan, Karl Anton 39
 Roland, Ida 66
 Rollett, Edwin 80, 97, 98
 Roosevelt, Franklin D. 103
 Rosegger, Peter 326
 Rosenfeld, Fritz 15, 20, 25, 27,
 76, 81, 100, 104, 106, 235, 237,
 297, 313
 Roth, Joseph 15, 19, 21, 23, 51,
 52, 56, 59, 62, 74, 81, 108, 133,
 148, 428
 Ruben-Wolf, Martha 23, 121, 122
 Rubiner, Frida 23, 29, 74, 121,
 128, 397
 Rubiner, Ludwig 70
 Rundt, Arthur 15, 21, 65,
 77–81, 98, 99
 Russolo, Luigi 242
 Rykr, Zdeněk 359

S

Saaz, Johannes von 309
 Sailer, Karl 103
 Sailer, Karl Hans 400
 Salten, Felix 35, 101, 216, 376
 Samojlovič, Rudolf 46
 Sauguet, Henri 199, 200
 Savoir, Alfred 29, 428, 431
 Schacherl, Franz 311
 Schatz, Otto Rudolf 301, 304, 308
 Schiele, Egon 307, 309
 Schiemann, Eduard 379
 Schiff, Walter 36
 Schlee, Alfred 47
 Schlesinger, Therese 11
 Schlick, Moritz 36, 37
 Schmitt, Carl 95
 Schnitzler, Arthur 211, 303, 387
 Schnur, Peter 394
 Scholem Alejchem 216
 Scholz, August 374
 Schönberg, Arnold 11, 38, 246,
 262, 268
 Schönherr, Karl 387
 Schreker, Franz 246, 262, 268
 Schünzel, Reinhold 428
 Schuschnigg, Kurt 48
 Schütte-Lihotzky, Margarete 28,
 114, 333–335, 342, 344, 347
 Schwarzenbach, Annemarie 129
 Seeland, Marianne 310
 Seghers, Anna 117
 Semper, Gottfried 164
 Serafimovič, Aleksandr 379, 380
 Shakespeare, William 189, 204, 205
 Shaw, Bernhard 29, 61, 211,
 430, 431
 Shaw, George Bernhard 428, 429
 Siemsen, Hans 120
 Simon, Josef 235

- Sinclair, Upton 312
 Skrjabin, Alexandr N. 168, 262, 266,
 275, 276
 Sobel, Karl 226
 Sokoloff, Vladimir 209
 Sonnenschein, Hugo 352, 353,
 358–360, 362
 Sorel, Georges 353
 Soyfer, Jura 224, 225, 235
 Spengler, Oswald 160
 Speyer, Wilhelm 68
 Stanislavskij, Konstantin 49, 181,
 182, 186, 193, 201–205, 214, 215
 Stanislawski 71, 73, 80, 165, 203
 Stefan, Paul 44
 Steiner, Lilly 308
 Stenberg [Gebrüder] 210
 Stepan, Karl Maria 407
 Stepun, Fedor 55, 405
 Stern, Josef Luitpold 37, 311, 326
 Sternberg, Josef von 30, 437, 438
 Stöber, Otto 230, 231
 Stöcker, Helene 23, 121, 122
 Stoessl, Otto 432
 Strauss, Richard 26, 199, 254, 262
 Stravinskij Igor' [Strawinski,
 Igor] 199, 262, 266, 268
 Strnad, Oskar 308, 309, 342
 Ström, Fredrik 364
 Studer, Heinrich 156, 184
 Subow, Prinz Platon
 Alexandrowitsch 426
 Surgučev, Il'ja Dmitrievič 204
 Szabo, Wilhelm 377
- T**
 Tairov, Aleksandr [Tairov, Taiorff,
 Tairow Alexander] 24, 25, 38, 46,
 49, 72, 179, 181, 182, 188, 189,
 194, 209, 210–214, 385
 Tartakover, Savelij 378
- Tatlin, Vladimir Jewgrafowitsch 16,
 17, 23, 86, 162, 164, 165, 169,
 188, 193
 Taut, Bruno 339
 Teige, Karel 303
 Telemann, Georg Philipp 254
 Thommen, Elisabeth 23, 122
 Tichon 419
 Tietze, Hans 27
 Tietze-Conrat, Erica 27, 303,
 304, 309
 Tocker, Salomon 37
 Toller, Ernst 67, 98, 113, 134, 231
 Tolstoj, Lev [Tolstoi, Leo] 44, 61, 69,
 90, 104, 361, 369, 378
 Trebitsch, Siegfried 428
 Tretjakow, Sergei [Tret'akov,
 Sergej] 22, 221–234,
 Trockij, Lev [Trotzki, Leo,
 Trocky] 45, 56, 87, 89, 153, 197,
 371, 379, 380
 Tschernyschewski, Nikolai 362
 Turgenjew, Ivan S. 144
 Tyrnauer, Alfred 101
- U**
 Uitz, Bela 308
 Umanskij, Dmitrij 17, 379
- V**
 Vachtangov, Evgenij B. [Wachtangov,
 Wachtangow] 49, 189, 193, 215
 Vajda, Alexander 402
 Vertov, Dziga 20, 22, 76, 77, 80
 Vesnin, Aleksandr 210, 211
 Vetter, Adolf 46, 48
 Viskovskij, Vyacheslav 84
 Vogeler, Heinrich 134
 Vogue, Melchior 61, 254
 Voltaire, François-Marie
 A. 147, 424

W

Wagner, Ludwig 222
Wagner, Otto 345, 346
Wagner, Richard 248
Waliszewski 427
Watter, Helene von 23, 122
Wegner, Armin Theophil 134
Weiden, Leo 23, 124, 129
Weill, Kurt 246, 248
Weingartner, Felix 39
Weiskopf, Franz Carl 128,
134, 399
Weiß, Ernst 21, 65
Weiß, Paul 47
Wells, Herbert George 134, 312
Wengraf, Paul 112, 113
Werfel, Franz 110, 111, 118,
352, 362
Wertheim, Johannes 387

Wertheimer, Paul 204
Wilde, Oscar 211
Wildgans, Anton 35
Wiźnitzer, Hermann 41
Wolf, Friedrich 234
Woronzow, Elisabeth
[Woronzowa] 426, 437
Wright, Frank Lloyd 346

Z

Zalkind, Aron 419
Zar Nikolaus II. 84
Zeisel, Hans 25, 226
Zola, Émile 356
Zuckerkindl, Bertha 431
Zur Mühlen, Hermynia 234
Zweig, Stefan 15, 21, 39, 41, 44, 45,
54, 62, 78, 81, 104, 110, 112, 134,
135, 305, 312, 314, 396

Über die Autoren

Alexander Belobratow, Univ. Dozent für Germanistik und Komparatistik an der Universität St. Petersburg. Leiter der Österreich-Bibliothek St. Petersburg u. Hg. des *Jahrbuchs der Österreich-Bibliothek St. Petersburg*. Forschungsschwerpunkte: Österreichische Literatur des 20. Jahrhunderts, deutsche Romantik, Imagologie und Interkulturalität. Aufsätze (in deutscher Sprache; Auswahl): *Traum und Trauma: Literarische Russlandreisen der 1920er Jahre bei Joseph Roth, Leo Perutz und Stephan Zweig*, in: *Russland – Österreich: Literarische und kulturelle Wechselwirkungen*, Bern u.a. 2000, S. 221–234; *Musil in Russland lesen. Eine Reise zu Ulrich mit dem Fürsten Myschkin, Ilja Oblomow und dem „Kellerlochmenschen“*, in: *Musil-Forum* 31 (2009/10), S. 127–139; *Elias Canettis Roman „Die Blendung“*. *Russische Lektüren*, in: *Eigen- und Fremdkulturelle Literaturwissenschaft*, München 2011, S. 339–357; A. Schnitzler. *Die internationale Rezeption: Russland und Osteuropa*, in: *Schnitzler-Handbuch*, Stuttgart 2014, S. 358–363.

Natalia Blum-Barth (geb. Shchyhlevska), seit 2013 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Abteilung für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. 2012–2013 Alfred Krupp Junior Fellow am Wissenschaftskolleg Greifswald, 2006–2007 Stipendiatin des Leo Baeck Fellowship Programms der Studienstiftung des deutschen Volkes. Promotion über deutschsprachige Literatur aus der Bukowina (2003). Forschungsschwerpunkte: Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts, Exil- und Migrantenliteratur, Postkolonialismus und Interkulturalität, deutsch-russische Literaturbeziehungen, Mehrsprachigkeit und Linguizismus, Literaturvermittlung und DaF/DaZ. Neuere Publikationen: Mithg. des Bds. *Celan-Referenzen. Prozesse einer Traditionsbildung in der Moderne*, Göttingen 2016; Mithg. des Heftes *Literarische Mehrsprachigkeit der Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* (H.2/2015).

Olesya Bobrik, wissenschaftliche Mitarbeiterin am State Institute for Art Studies und im Archiv der Bolshoi Theatre Musikbibliothek und Assistant Professor am P. Tchaikovsky Konservatorium. Studium der Musikwissenschaft am P. Tchaikovsky Konservatorium in Moskau; Promotion (2007) über *Viennese Publishers Universal Edition and Soviet Musicians: History of Collaboration in 1923–1945*, veröff. 2011; Research Fellowships am Institut für Musikwissenschaft der Univ. Wien (2002) und der Paul Sacher Stiftung in Basel (2004), derzeit Assistant Professor am Staatlichen Konservatorium Moskau. Aktuelle Forschungsinteressen u.a. zu Arthur V. Lourié und Alexander Weprik.

Jürgen Doll, emer. Professor für deutsche Literatur und Kultur an der Université Paris Est Créteil (UPEC). Publikationen (in Auswahl): *Theater im Roten Wien. Vom sozialdemokratischen Agitprop zum dialektischen Theater Jura Soyfers*, Wien-Köln-Weimar 1997; (Hg.) *Judentum und österreichische Literatur vom Vormärz bis heute*, Poitiers 2000; (Hg.) *Erich Fried* (= *Austriaca* 52, 2001); *Goethe et l'orient. Le divan occidental-oriental* (Codir.) (= *Etudes germaniques*, avril-juin 2005); (Hg.) *Jean Améry. De l'expérience des camps à l'écriture engagée*, Paris 2006; (Hg.) *Exil antinazi et témoignages concentrationnaires*, Paris 2008. Aufsätze zum Austromarxismus, zum politischen Theater, zur Exilliteratur, zu Literatur und Holocaust, zur österreichischen und deutschen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts.

Jürgen Egyptien, Literaturwissenschaftler am Germanistischen Institut der RWTH Aachen. 1997 Habilitation über Hans Lebert, seit 2004 Professor für Neuere deutsche Literaturgeschichte. Publikationen zur Literatur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart, u.a.: *Herr Moriz Deutschösterreicher. Eine jüdische Erzählung zwischen Assimilation und Exil*, 1988 (Hg.); *Der Anschluß als Sündenfall. Hans Leberts literarisches Werk und intellektuelle Gestalt. Mit einem Vorwort v. Elfriede Jelinek*, 1998; *Einführung in die deutschsprachige Literatur seit 1945*, 2006; *Killy Literaturlexikon. 13 Bde*, 2008–2012 (Mithg.); *Ernst Fischer: Neue Kunst und neue Menschen*, 2016 (Hg.); *Stefan George-Werkkommentar*, 2017 (Hg.); *Stefan George. Dichter und Prophet. Biographie*, 2018.

Martin Erian, wissenschaftlicher Mitarbeiter im FWF-Projekt *Transdisziplinäre Konstellationen in der österreichischen Literatur, Kunst und Kultur der Zwischenkriegszeit* am Institut für Germanistik der Universität Klagenfurt mit Forschungsschwerpunkten zu urbanen Diskursen im Feuilleton, dem Spannungsverhältnis von Literatur und Journalismus und der proletarisch-revolutionären Literaturbewegung in der Ersten Republik. Erste Veröffentlichungen u.a. zu Feuilleton und Reportage bei Klara Mautner und Elisabeth Janstein (2017), zu Jakob Julius Davids Romanen der Jahrhundertwende (2018, im Druck) sowie zur Wiener Sozialreportage im frühen 20. Jahrhundert (in Vorbereitung).

Vera Faber, Studium der Slawistik und von Design; Promotion mit einer interdisziplinären Studie zur späten ukrainischen Avantgarde (Univ. Wien, 2017); Lehrbeauftragte an verschiedenen Universitäten und Initiatorin mehrerer Ausstellungen, Projekte und Publikationen zum bzw. im (post-)sojjetischen Raum. Forschungsschwerpunkte: literarische und künstlerische Avantgarden, Wort-Bild-Kunst, Fotografie, Film, Design, Intertextualität und Intermedialität. Publikationen (Auswahl): „*Nur der Unsinn gibt der Zukunft Inhalt*“. *Futurismus*

und Wort-Bild-Kunst der russischen Avantgarde in Tiflis 1917–1921 (2018); (Hg. gem. mit Horbachov/Sonnleitner) *Österreichische und ukrainische Literatur und Kunst. Kontakte und Kontexte in Moderne und Avantgarde* (2016).

Walter Fähnders, apl. Prof. für Neuere Germanistik an der Universität Osnabrück, dem 2004 die Festschrift *Unruhe und Engagement* gewidmet wurde. Arbeitsschwerpunkte: Literatur und Kultur sozialer Bewegungen, Avantgarde und Moderne. Neuere Publikationen u.a.: *Avantgarde und Moderne 1890–1933* (2. Aufl. 2010); *Projekt Avantgarde* (in Vorb., 2019). Mithg. u.a. von „Laboratorium Vielseitigkeit“. *Zur Literatur der Weimarer Republik* (2005); *Europa. Stadt. Reisende. Blicke auf Reisetexte 1918–1945* (2006); *Die Epoche der Vagabunden. Texte und Bilder 1900–1945* (2009); *Metzler Lexikon Avantgarde* (2009); Hg. zuletzt von Emil Szittyta: *Herr Außerhalb illustriert die Welt* (2014); Ruth Landshoff-Yorck: *Das Mädchen mit wenig PS. Feuilletons aus den zwanziger Jahren* (2015); Annemarie Schwarzenbach: *Orientreisen* (2017).

Veronika Hofeneder, Literaturwissenschaftlerin an der Universität Wien. Editionstätigkeit und Publikationen zu Hertha Kräftner, Gina Kaus, Vicki Baum und zur Literatur und Kultur der Zwischenkriegszeit. Letzte Publikationen: *Vom Schreiben, Tanzen, Musizieren – Vicki Baums feuilletonistische Betrachtungen künstlerischer Ausdrucksformen*. In: Hildegard Kernmayer/Simone Jung (Hgg.): *Feuilleton. Schreiben an der Schnittstelle zwischen Journalismus und Literatur*, Bielefeld 2017, S. 217–236; *Syncopes and Inflation – The Rhythm of the Austrian Literature in the Interwar Period*. In: Kirsten Krick-Aigner/Marc-Oliver Schuster (Hgg.): *Jazz in Word: European (Non-)Fiction*, Würzburg 2018, S. 207–220; (Hg.) Vicki Baum: *Makkaroni in der Dämmerung. Feuilletons*, Wien 2018; (Hg. gem. mit Nicole Perry) *Germanistik Grenzenlos. Festschrift für Wynfrid Kriegleder zum 60. Geburtstag*, Wien 2018.

Marco Hoffmann, Studium der Fächer Musik und Germanistik (Lehramt) an der Universität Siegen sowie 2014 der Fächer Komposition, Saxophon und Musikwissenschaft an der University of Illinois at Urbana-Champaign. Seit Ende 2015 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl Prof. Martin Herchenröder und Lehrbeauftragter im Fach Musiktheorie in Siegen. Laufendes Promotionsprojekt bei Prof. Matthias Henke zum österreichischen Komponisten Friedrich Cerha und dessen musikalischer Rezeption kybernetischer Modelle. Forschungsschwerpunkte: Musik des 20. und 21. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der österreichischen und amerikanischen Nachkriegsavantgarde.

Kurt Ifkovits, Literaturwissenschaftler und Kurator am Theatermuseum Wien; Ausstellungen und Publikationen zu Hermann Bahr, Gustav Klimt, Richard

Teschner, Paula Wessely, Koloman Moser sowie mehrere Arbeiten zum Thema deutsch-tschechische Kulturbeziehungen. Veröffentlichungen u.a. *Hermann Bahr – Jaroslav Kvapil, Briefe, Texte, Dokumente* (Hg., 2007); „Mit diesen meinen zwei Händen...“: *Die Bühnen des Richard Teschner* (Hg. 2013); *Die Wiener Wochenschrift Die Zeit (1894–1904) und die zentraleuropäische Moderne* (Hg. gem. mit Lucie Merhautová, 2013); *Hermann Bahr: Tagebücher aus dem „Neuen Wiener Journal“ (1927–1931)* (Hg. 2015); *Hermann Bahr – Arthur Schnitzler. Briefwechsel, Aufzeichnungen, Dokumente 1891–1931* (Hg. gem. mit Martin Anton Müller, 2018); „Anwendungen“: – *Koloman Moser und die Bühne* (2018, gem. mit Daniela Franke).

Julia Köstenberger, Historikerin, Ausstellungskuratorin. Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Ludwig-Boltzmann Institut für Kriegsfolgenforschung, Wien. Mitglied der Österreichischen-Russischen Historikerkommission, Wien. Publikationen und Forschungen zur österreichisch-russischen Geschichte mit Schwerpunkt auf 1914–1955, zuletzt u.a. *Kaderschmiede des Stalinismus. Die Internationale Leninschule in Moskau (1926–1938) und die österreichischen Leninschüler und Leninschülerinnen*, Wien 2016 (= Wiener Studien zur Zeitgeschichte; 8); gem. mit Verena Moritz, Aleksandr Vatlin, Hannes Leidinger und Karin Moser: *Gegenwelten. Aspekte der österreichisch-sowjetischen Beziehungen 1918–1938*, Salzburg-St. Pölten 2013.

Primus-Heinz Kucher, Prof. für Neuere deutsche Literatur an der Univ. Klagenfurt; Leiter mehrerer FWF-Projekte, u.a. des Projekts *Transdisziplinäre Konstellationen in der österr. Literatur, Kunst und Kultur der Zwischenkriegszeit* (2014–18). Gastprof./dozenten an den Univ. Halden, Udine, Ljubljana; Max Kade Vis. Prof. an der UIC/Chicago (2008), Botstiber Research Prof./Fulbright Progr. Univ. of Vermont/Burlington (2013). Forschungsschwerpunkte: Dt. u. Österr. Literatur seit der Romantik bis zur Gegenwart; mit Schwerpunkten auf Romanpoetologie, Literarische Beziehungen in Zentraleuropa, Moderne-Avantgarde, Emigration-Exil-Immigration. Neuere (Buch-)Publikationen: *Verdrängte Moderne – vergessene Avantgarde*. Göttingen: 2016; Arthur Rundt: *Marylin. Roman* (1928, Hg.) Wien: 2017; ferner zuletzt u.a.: „Ein Durcheinander mit viel Jazzmusik“: 1928 as a Case Study on Controversial-productive Jazz(Culture) Reception in the Viennese Feuilleton, *Literature, Music and Theater*. In: K. Krick-Aigner, M-O. Schuster (eds): *Jazz in World*, Würzburg 2018, S. 221–234; „Unwiderstehlich steigt das Bittere/ vom Magen herauf...“ *Zu Robert Schindels „schöpferische[r] Aneignung der eigenen Wurzeln“*. In: *Die Rampe. Porträt Robert Schindel*. Linz 2018, S. 149–155 sowie: *Mehr als „unser einziger, armseliger Widerstand“? Zu Ferdinand Bruckners Zeitstück Die Rassen (1933) und*

Hermynia Zur Mühlens Unsere Töchter, die Nazinen (1935), in: M. Golaszewski, L. Krenzlin (Hgg.): *Schriftsteller in Exil und Innerer Emigration. Widerstandspotentiale und Wirkungschancen*. Berlin 2019, 27–42.

Barbara Lesák, Theater- und Kunsthistorikerin. Dissertation über den Theater- und Architekturvisionär Frederick Kiesler. Bis 2009 Leitung der Grafischen Sammlung und des Programmarchivs am Theaternuseum in Wien. Teilnahme am DFG-Forschungsprojekt *Das deutschsprachige Musiktheater in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts* sowie am FWF-Projekt *Transdisziplinäre Konstellation in der österreichischen Literatur und Kultur der Zwischenkriegszeit* (Universität Klagenfurt). Zahlreiche Publikationen zur internationalen Theateravantgarde und Kunst im 20. Jahrhundert sowie Ausstellungen u.a. über russische Theaterkunst 1910–1936 (1993), Theaterfotografie von 1900 bis 1930 in Wien und Berlin (2003) und Frederick Kieslers Theater- und Architekturschaffen (2012).

Brigitte Mayr, Studium der Theaterwissenschaft und Germanistik an der Universität Wien. Dissertation: *Kleider erzählen Geschichten – Zur Rolle der Frau im österreichischen Film anhand soziokultureller Aspekte des Kostüms*. Wissenschaftliche Leiterin von SYNEMA – Gesellschaft für Film und Medien (Wien). (Co-)Konzeption zahlreicher Symposien mit begleitenden Filmschauen sowie Mitherausgeberin filmhistorischer Bücher, u.a. *Carl Mayer, Scenar[t]ist. Ein Script von ihm war schon ein Film; Film Denken – Film & Philosophie; Falsche Führten in Film und Fernsehen; Paul Czinner – Der Mann hinter Elisabeth Bergner; Script: Anna Gmeyner. Eine Wiener Drehbuchautorin im Exil; Das Gesicht hinter der Maske: Peter Lorre – Schauspieler in Wien, Berlin und Hollywood; Germaine Dulac – Der Film ist ein weit auf das Leben geöffnetes Auge*.

Michael Omasta, Vorstandsmitglied von SYNEMA (Wien) und Filmredakteur der Wiener Wochenzeitung *Falter*, daneben Essays zur Ästhetik des Film noir, zum dokumentarischen Arbeiten und zur aktuellen Kinopolitik. Kurator zahlreicher Retrospektiven zum österreichischen Filmexil. (Co-)Autor und Herausgeber mehrerer Bücher, etwa über Claire Denis, Michael Pilz, Romuald Karmakar und Ruth Beckermann sowie von *Aufbruch ins Ungewisse. Österreichische Filmschaffende in der Emigration vor 1945; Tribute to Sasha. Das filmische Werk von Alexander Hammid; Regie: Rappaport. Ein sowjetischer Filmemacher aus Wien; Wolf Suschitzky: Films; Josef von Sternberg. The Case of Lena Smith; Peter Lorre – Ein Fremder im Paradies; Fritz Rosenfeld, Filmkritiker; Amos Vogel: Ein New Yorker Cineast aus Wien*.

Katja Plachov, Doktorandin am Internationalen Graduiertenkolleg 1956 „Kulturtransfer und ‚kulturelle Identität‘“. Thema des laufenden

Promotionsprojekts: *Zur Bedeutung René Fülöp-Millers in den Kulturbeziehungen zwischen Europa, Russland und den USA*. Arbeitsgebiete: Rezeptionsgeschichte, deutsch-russische Kulturkontakte, Biographie- und Netzwerkforschung. Jüngste Publikation: *Biographie als Medium von Vermittlung: Die Untersuchung des Kulturakteurs René Fülöp-Miller (1891–1963) an der Schnittstelle von Kulturtransfer- und Netzwerktheorie*. In: Sonja Erhardt, Jennifer Grünewald, Natalija Kopca (Hg.): *Transfer und Transformation Theorie und Praxis deutsch-russischer Kulturtransferforschung*, Paderborn 2017, S. 155–173.

Evelyne Polt-Heinzl, Literaturwissenschaftlerin, -kritikerin und Ausstellungskuratorin. Publikationen vor allem zur österreichischen Literatur um 1900, der 1920er Jahre und nach 1945 sowie kulturwissenschaftliche Motivuntersuchungen. Österreichischer Staatspreis für Literaturkritik 2017. Publikationen zuletzt: *Österreichische Literatur zwischen den Kriegen. Plädoyer für eine Kanonrevision* (2012); *Ringstraßenzeit und Wiener Moderne. Porträt einer literarischen Epoche des Übergangs* (2015); *Die grauen Jahre – Österreichische Literatur nach 1945. Mythen, Legenden, Lügen* (2018).

Ester Saletta, Studium der Germanistik und Anglistik an den Universitäten Bergamo und Wien. Lektorin für Italienisch am Sprachenzentrum der Universität Wien. Derzeit Postdoc-Stipendiatin im Istituto Italiano di Studi Germanici in Rom (Forschungsprojekt „*Il canone della germanistica secondo Giuseppe Antonio Borgese: Modelli letterari e culturali di una Germania tra tradizione e modernità*“ im Rahmen des MIUR-Projekt ARCGER – *Archivi, ideologie e canone della germanistica in Italia (1933–1955)*). Mitarbeiterin der Rechtswissenschaftlichen Fakultät der Uni Bergamo für den Bereich „Equal Opportunities: Gender-Studies in Law & Literature“. Zahlreiche Publikationen über (Post) Gender Studies, Wiener Moderne, Exilliteratur und österreichische Frauenliteratur der Gegenwart.

Stefan Simonek, Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft und der Slawistik an der Universität Wien, Promotion 1991 zu Osip Mandelštam, Habilitation 1996 zu Ivan Franko; seit 1996 außerordentlicher Professor am Institut für Slawistik der Universität Wien. Forschungsschwerpunkte: Slawische (insbesondere russische und ukrainische) Moderne, Avantgarde und Postmoderne unter komparatistischen Aspekten, Slawische Popkultur. Veröffentlichungen (Auswahl): *Ivan Franko und die „Moloda Muza“*. *Motive in der westukrainischen Lyrik der Moderne*, Köln-Weimar-Wien 1997 (ukrainische Übersetzung Siedlce-Wien 2012); *Distanzierte Nähe. Die slawische Moderne der Donaumonarchie und die Wiener Moderne*, Bern 2002; *Von Lenau zu „Laibach“*. *Beiträge zu einer*

Kulturgeschichte Mitteleuropas, Frankfurt a.M. 2016; Saundčėk. *Fünf slawische Popsongs*, Frankfurt a.M. 2016.

Rebecca Unterberger, Literaturwissenschaftlerin aus Klagenfurt; 2008–2011 wiss. Mitarbeiterin im FWF-Projekt *Moderne und Antimoderne. Literatur und Kultur der österreichischen Zwischenkriegszeit*, 2015–17 Postdoc.-Ass. im FWF-Projekt *Transdisziplinäre Konstellationen in der österr. Literatur, Kunst und Kultur der Zwischenkriegszeit* (beide Univ. Klagenfurt); 2017–18 Senior Scientist am Robert Musil-Institut/Kärtner Literaturarchiv; 2018 Fulbright Visiting Scholar an der University of California, Santa Barbara (USA). 2014 Promotion mit der Dissertationsschrift *Zwischen den Kriegen, zwischen den Künsten. Ernst Krenek – „Beruf: Komponist und Schriftsteller.“*; ausgezeichnet mit dem Wendelin Schmidt-Dengler-Preis für herausragende Dissertationen 2015 (erscheint 2019). Forschungsschwerpunkte: (Österreichische) Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts; Reiseliteratur; Inter-/Transmedialität, bs. Wechselwirkungen zw. Musik-Klang(lichkeit)-Literatur; Archiv und Edition.

Ievgeniia Voloshchuk, wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Europa-Universität Viadrina Frankfurt (Oder). Promotion über Franz Kafka (1994) und Habilitation über geistige und ästhetische Tendenzen der Moderne im Schaffen von Rainer Maria Rilke, Thomas Mann und Max Frisch (2010). Herausgeberin der Schriftenreihe *Über Grenzen. Studien zur deutschsprachigen Literatur*. Aktuelle Forschungsschwerpunkte: Beziehungen zwischen der deutschsprachigen, der ukrainischen und der russischen Literatur, deutsch-jüdische Literatur, Imagologie, Border Studies und Reiseliteratur. In ihrem aktuellen Forschungsprojekt, das durch Fritz Thyssen-Stiftung gefördert wurde, setzt sie sich mit der Ukraine-Rezeption in der deutschsprachigen Literatur auseinander.

Informationen zur Buchreihe

Ziel: Aufzeigen der Kontakte der österreichischen Literatur zu anderen (vorzugsweise europäischen) Literaturen unter komparatistischer Perspektive im weitesten Sinne

Inhalt:

Aufnahme österreichischer Literatur in anderen Literaturen und vice versa; Fragen nach der Art sowie nach dem Verlauf des literarischen Rezeptionsprozesses: Übersetzungen, literarische Kritik, Auseinandersetzung mit anderen Literaturen in Gattungen wie Tagebuch und Briefwechsel; Frage nach der Übernahme bestimmter Motive und Themen aus einer anderen Literatur; literarische Polemik mit anderen Literaturen; Verlauf der Rezeption eines österreichischen Autors in anderen Sprachgebieten (z. B. die Aufnahme Thomas Bernhards im niederländischen Sprachraum, Franz Werfel und Tschchien).

Fragen der Imagologie: Literatur als vermittelnde Instanz von Fremdbildern bzw. als Korrektiv dagegen; Literatur als Medium der Darstellung anderer Völker und Nationen, wobei der Österreichbezug im Vordergrund steht: z. B. das Ungarnbild in der österreichischen Literatur, das Bild Österreichs in der niederländischen Literatur.

Literarische Vermittlungsinstanzen: Rolle von Verlagen, Massenmedien (Presse, Film, Radio) und modernen Kommunikationsmitteln (Internet) für Verbreitung und Popularisierung anderer Literaturen, Bedeutung von Buchhandel, Verlagen und Druckereien für die Popularisierung ausländischer Literaturen in Österreich und umgekehrt.

Fragen übergeordneter literarischer Systeme, an denen die österreichische Literatur gemeinsam mit anderen Anteil hat (z. B. Fragen nach einer homologen Struktur der mitteleuropäischen Literaturen, parallele Entwicklungstendenzen, parallele oder differierende Ausformungen einer Stilformation, wie z. B. der Moderne oder der Avantgarde in den mitteleuropäischen Literaturen); Beziehungen zwischen den verschiedenen Literaturen eines kulturgeschichtlichen Raumes, an dem die österreichische Literatur Anteil hat (Galizien, Donauraum), oder auch zwischen den Literaturen einer bestimmten geschichtlichen Epoche (z. B. Josephinismus).

Fragen übergeordneter Motivkomplexe, an denen die österreichische Literatur gemeinsam mit Anderen Anteil hat (z. B. die Darstellung Maria Theresias oder Franz Josephs, die Darstellung Wiens).

Wechselwirkungen
Österreichische Literatur im Internationalen Kontext

Herausgegeben von Norbert Bachleitner, Leopold Declodet, Wynfrid Kriegleder und Stefan Simonek

- Band 1 Johann Holzner / Stefan Simonek / Wolfgang Wiesmüller (Hrsg.): Russland-Österreich. Literarische und kulturelle Wechselwirkungen. 2000.
- Band 2 Szabolcs Boronkai: Bedeutungsverlust und Identitätskrise. Ödenburgs deutsch-sprachige Literatur und Kultur im 19. Jahrhundert. 2001.
- Band 3 Carmen Sippl: Slavica der Hermann-Bahr-Sammlung an der Universitätsbibliothek Salzburg. 2001.
- Band 4 Ian Foster / Florian Krobb (Hrsg./Eds.): Arthur Schnitzler: Zeitgenossenschaften / Contemporaneities. 2002.
- Band 5 Stefan Simonek: Distanzierte Nähe. Die slawische Moderne der Donaumonarchie und die Wiener Moderne. 2002.
- Band 6 Gisela Holfter / Marieke Krajenbrink / Edward Moxon-Browne (Hrsg./Eds): Beziehungen und Identitäten: Österreich, Irland und die Schweiz. Connections and Identities: Austria, Ireland and Switzerland. 2004.
- Band 7 Gregor Kokorz / Helga Mitterbauer (Hrsg.): Übergänge und Verflechtungen. Kulturelle Transfers in Europa. 2004.
- Band 8 Hannes Schweiger: Failing better. Die Rezeption Samuel Becketts in Österreich. 2005.
- Band 9 Erwin Köstler: Vom kulturlosen Volk zur europäischen Avantgarde. Hauptlinien der Übersetzung, Darstellung und Rezeption slowenischer Literatur im deutschsprachigen Raum. 2006.
- Band 10 Stefan Simonek (Hrsg.): Die Wiener Moderne in slawischen Periodika der Jahrhundertwende. 2006.
- Band 11 Kurt Ifkovits: Hermann Bahr – Jaroslav Kvapil. Briefe, Texte, Dokumente. Unter Mitarbeit von Hana Blahová. 2007.
- Band 12 Günther Wytzens: Slawische Literaturen – Österreichische Literatur(en). Herausgegeben von Fedor B. Poljakov und Stefan Simonek. 2009.
- Band 13 Anthony Bushell / Dagmar Košťálová (Hrsg.): Von aussen betrachtet. Österreich und die österreichische Literatur im Spiegel der Auslandsrezeption. 2007.
- Band 14 Zita Veit: Von „Die Tartarn in Ungarn“ bis zu „Moderne Helden“. Ungarisch-deutsche Dramenübersetzungen in der Habsburgermonarchie und ihre Ungarnbilder. 2013.
- Band 15 Erika Regner: Ungarndeutsche Literatur. Neue Perspektiven? 2014.
- Band 16 Alois Woldan: Beiträge zu einer Galizienliteratur. 2015.
- Band 17 Norbert Bachleitner / Christine Ivanovic (Hrsg.): Nach Wien! Sehnsucht, Distanzierung, Suche. Literarische Darstellungen Wiens aus komparatistischer Perspektive. 2015.
- Band 18 Stefan Simonek: Von Lenau zu „Laibach“. Beiträge zu einer Kulturgeschichte Mitteleuropas. 2016.
- Band 19 Tomislav Zelić (Hrsg.): Traditionsbrüche. Neue Forschungsansätze zu Hermann Bahr. 2016.
- Band 20 Vera Faber / Dmytro Horbachov / Johann Sonnleitner (Hrsg.): Österreichische und ukrainische Literatur und Kunst. Kontakte und Kontexte in Moderne und Avantgarde. 2016.

- Band 21 Lyubomyr Borakovskyy: Zwischen Liebe, Verständigung und Hass: Die Darstellung religiöser Konflikte in der Literatur Galiziens (1848-1914). 2016.
- Band 22 Primus-Heinz Kucher / Rebecca Unterberger (Hrsg.): Der lange Schatten des ›Roten Oktober‹. Zur Relevanz und Rezeption sowjet-russischer Kunst, Kultur und Literatur in Österreich 1918–1938. 2019

www.peterlang.com

