

## OPERATIVER UND REPRÄSENTATIVER REALISMUS

### Bemerkungen zur Massenkunst in der Sowjetunion 1927-1932

#### I. ABSTRAKTION UND SINNLICHKEIT IM KONSTRUKTIVISTISCHEN GESTALTUNGSVERFAHREN

(H. Gassner)

##### a. Die Operationalisierung des Formalismus

Der durch die Oktoberrevolution politisierte Teil der künstlerischen Avantgarde in der Sowjetunion, die Konstruktivisten, versuchte, den Einsatz der „Kunst in der Revolution und die Revolution in der Kunst“<sup>1</sup> gleichermaßen durch die Schaffung einer „*utilitär*-abbildenden Kunst“<sup>2</sup> zu verwirklichen.

Die Wortbildung ist paradox formuliert. Der Ausdruck *utilitär* zielt auf eine Kunst, die unmittelbar ins Leben eingreift, auf eine „*lebensbauende Kunst*“<sup>3</sup>, welche die Realität nicht widerspiegelt sondern eine neue Wirklichkeit schafft, und auf einen Künstler, der nicht seine Subjektivität im Kunstwerk verobjektiviert, sondern der als Spezialist den Massen bei der Revolutionierung ihrer alltäglichen Lebensweise die Kommunikationsmedien und -techniken für die Artikulation ihrer Bedürfnisse, Interessen und Erfahrungen zur Verfügung stellt. Kunst wurde operativ eingesetzt im kollektiven Selbstverständigungsprozeß über die Zielvorstellungen, Handlungsschritte und notwendigen Initiativen beim Aufbau des Sozialismus. Diese aktive und konstruktive Funktionsbestimmung stand im Selbstverständnis der Konstruktivisten konträr zur Definition der Kunst als Widerspiegelung und abbildender Repräsentation der Wahrnehmungswelt. Sie setzten abbildende Kunst mit Naturalismus gleich, der die Realität im Bild passiv verdoppele statt Ferment ihrer aktiven Umwälzung zu sein.

Durch die Verwendung von fotografischen „Elementen der Realität“<sup>4</sup> und durch ihre Montierung in einer Bildkonstruktion, deren Gestaltungsverfahren in der abstrakten Kunst ausgearbeitet worden waren, hofften die Konstruktivisten eine Kunst zu schaffen, die einerseits die Phänomenwelt im Bild sichtbar machen, andererseits ihre statische Repräsentation vermeiden und die Realität nicht nur in revolutionärer Bewegung zeigen sondern diese zugleich mit-verursachen sollte. In diesem parteilichen Realismus kamen die fortgeschrittensten Techniken der Bildproduktion mit den avanciertesten Formen der bildenden Kunst in Hinblick auf konkrete, gesellschaftlich produktive Aufgabenstellungen in Anwendung.

Die ins gesellschaftliche Abseits gedrängte abstrakte Kunst wurde funktionalisiert durch die Einsetzung ihrer formalen Strukturen in Verbindung mit Fotografien für sozialpolitische Zwecke.

Diese Operationalisierung des Formalismus, welche man auch bei fortschrittlichen westeuropäischen Künstlern („Die Progressiven“, „Die Zeitgemäßen“, Mitglieder des Bauhauses und der ASSO) und in der zeitgenössischen Reklame findet, hatte eine grundsätzliche Neubestimmung des Verhältnisses von Form und Inhalt in der Kunst zur Folge, das mit der Autonomie der Kunst zugleich ihren klassischen Begriff aufhob. Die Relation Form – Inhalt, in der das sinnliche Scheinen der Idee mitgedacht war, wurde ersetzt durch eine Verhältnisbestimmung von Gestaltungstechnik und Funktionsbestimmung. Der Inhalt sollte nicht mehr in der ihm einzig adäquaten Form zur Anschauung kommen, sondern die Form wurde als Gestaltungsmuster separat vom sinnlichen Stoff produziert und danach auf das unterschiedlichste Material appliziert. Diese Ablösung und Dominantsetzung der Form und die Organisation von sinnlichem Rohmaterial durch sie wird mit dem Begriff „Gestaltung“, der in den 20er Jahren in wahrhaft inflationärem Gebrauch war, beschrieben.

Von den Künstlern wurden die Gestaltungsverfahren als Destillat des in der gesamten Kunstgeschichte akkumulierten Formenrepertoires angesehen, gewissermaßen als Substrat der Kunst, dem man nun nach Abstreifung alles Unwesentlichen habhaft geworden ist. Die freigelegten ‚reinen‘ Formen sind universell verfügbar. Der Schein ihrer Allgemeingültigkeit wurde von der Gestaltpsychologie, die zur gleichen Zeit sich entwickelte, scheinbar wissenschaftlich legitimiert, und zu experimentell verifizierten Gestaltungsgesetzen verfestigt.<sup>5</sup> Diese Gestaltgesetze sah man als überhistorische und übergesellschaftliche Organisationsprinzipien der visuellen Wahrnehmung an, als autochthone Gestaltprinzipien, nach denen die Reizgegebenheiten der Außenwelt im sensorischen Apparat gegliedert werden. Funktionell hieß eine bildliche Konstruktion, die diesen Gestaltungsgesetzen entsprach.

b. Zerstörung der Sinnlichkeit als historische Voraussetzung der ‚Gestaltung‘  
Die Hypothese der nachfolgenden Ausführungen ist die, daß die Ablösung der Kunst durch die Gestaltung, nämlich das Auseinandertreten von Form und Inhalt und die Aufstellung von Gestaltungsgesetzen, die Verbindlichkeit für die Bildorganisation beanspruchen, einer Krise der Wahrnehmung entsprang, deren Wurzeln in den kapitalistischen Produktionsverhältnissen lagen und aus ihnen immer zur neue genährt werden.

Die Krise wurde geschürt durch die „Herrschaft der Abstraktion“<sup>6</sup>, durch die Entqualifizierung und Verelendung der menschlichen Sinnlichkeit im kapitalistischen Produktions- und Reproduktionsbereich. Die Deformierung und Verarmung der Sinne erreichte einen Höhepunkt in den Jahrzehnten vor und nach der Jahrhundertwende. In diesem Zeitabschnitt trat – national ungleichzeitig – die reelle Subsumtion der Arbeitskraft unter den Kapitalverwertungsprozeß in ein neues Stadium. Die Einheit des individuellen Arbeitsprozesses wurde zerrissen; die Zerlegung der Arbeitskraft in Teilfunktionen und ihre Isolierung voneinander kulminierte vorläufig im Taylorismus.<sup>7</sup> Menschliche Arbeit betätigte sich nur noch als Vergegenständlichung reiner Zeitquanten in Waren. Die Verdrängung der Gebrauchswertqualitäten der Arbeit führte zur realen Abstraktion von den letzten Resten individueller, auf die Produktion von konkreten Gegenständen bezogener Tätigkeit, und beeinträchtigte die gesamte psychische Struktur der Arbeitenden, ihre Bedürfnisse und Wahrnehmung, kurz: ihre Sinnlichkeit.<sup>8</sup> Die Zurichtung der lebendigen Arbeitskraft zur Warenform und die Wertform des Arbeitsprodukts als Vergegenständlichung abstrakter Arbeitszeit ließen auch „das Arbeitsprodukt als Prototyp des Gegenstandes in seiner Einheit und der Vielfalt seiner Beziehungen aus der Wahrnehmung und dem Bewußtsein der Produzenten schwinden. Die Vielfalt des Gegenstandes, von dem die Produktion systematisch abstrahiert, ist auch in Rezeption und Konsumtion nicht mehr realisierbar. Er bleibt für Wahrnehmung und Genuß abstrakt ...“.<sup>9</sup>

Die Zerstörung der affektiven und intellektuellen Beziehung zu einer sinnlich wahrnehmbaren Gebrauchswertqualität der Gegenstände durch die Form abstrakter Arbeit im Produktionsbereich potenzierte und verschleierte zugleich die „Ästhetische Abstraktion“<sup>10</sup> im Warentausch. Ästhetische Abstraktion heißt, „daß Sinnlichkeit und Sinn der Sache, des Gegenstandes, gleichsam entleibt, entgegenständlicht werden, abgezogen werden von der konkreten Materialität der Sache und zum selbständigen Gegenstand übrigens auch von zunehmend speziell ausgebildeter Produktion gemacht werden, sozusagen umgedichtet zu einer komplexen ästhetischen Botschaft“.<sup>11</sup> Die Ablösung der Sinnlichkeit und damit des Sinns, der Zwecksetzung vom Warenkörper und ihre separate Herstellung, unabhängig von den Gebrauchswerteigenschaften des Gegenstandes, ist die gesellschaftliche Entwicklung, die in der Kunstgeschichte die Ablösung der Kunst durch die Gestaltung mit-verursachte. Die an den Waren erfahrene „Realabstraktion“ (Sohn-Rethel) führte zu einer Krise der Wahrnehmung, in die auch

die Kunst hineingezogen wurde. Im Bereich des ästhetischen Scheins wiederholte sich die zweisträngige Entwicklung: die sinnliche Entwirklichung der Gegenstände zu reinen Maßgrößen und ihre Neuversinnlichung, nicht um ihrer Gebrauchswerteigenschaften sondern um der ‚ästhetischen Botschaft‘ willen. Die Gestaltungstechniken lösten sich vom Gegenstandsbezug, und wurden als ‚reine‘ Formen und Farben verfügbar. Nach dem ersten Pathos der abstrakten Kunst, die von der Inhaltlichkeit der Form an sich tönte, wurden die Gestaltungsmittel bald einer formal-ästhetischen Inszenierung der Gegenstände dienstbar gemacht, die – separat von ihnen produziert und ihnen nachträglich aufgesetzt – sie in ein Licht stellten, das ihnen den Schein bedürfnisgerechter Gebrauchsqualitäten verlieh. Im Produktdesign modellierte die Gestaltung die funktionell vom Gegenstand abgelöste Oberfläche, im Reklamebild stellte die Gestaltung, vollends vom Warenkörper getrennt, den puren Schein her. Die Kunst, in den 20er Jahren Experimentierfeld der Gestaltungstechniker, verlor diese Avantgarderolle, und hinkt ihrem eigenen Kind hinterher, die Warenwelt popisch oder realistisch abmalend, mit dem Materialkult im Widerstandswinkel schmollend, oder den Warenschein durch Überreizung der Sinne übertrumpfend.

### c. Gestaltung im Konstruktivismus

Die Krise der Wahrnehmung hatte in der Kunst ihre positive Seite, weil sie den Zusammenhang von Form und Inhalt und damit die Bildproduktion entmystifizierte und offenlegte, so daß die Kunst aus der Privatheit des genialen Künstlers hinaustrat und potentiell für jedermann herstellbar wurde. Diesen „Fortschritt der Kunst zum Machen“<sup>12</sup> hatten die Konstruktivisten zum Programm erhoben; kalkulierbare Gestaltung sollte das gesamtgesellschaftliche Ausdrucksvermögen steigern und zur Emanzipation der Sinnlichkeit beitragen.

Die Verkenning der gesellschaftlichen Formbestimmtheit der Gestaltungstechniken und -muster vereitelte jedoch z.T. die gute Absicht. Die ‚reinen‘ Formen hielten die Konstruktivisten auch für gereinigt von aller Ideologie – quasi wertneutrale Techniken der Wahrnehmungsorganisation.

Die dem Gegenstandsbezug der Gestaltung im allgemeinen zugrundeliegende ästhetische Abstraktion wurde von ihnen ebensowenig problematisiert wie der Zusammenhang der Struktur der verwendeten Gestaltungsmuster im besonderen mit der Struktur der menschlichen Erfahrung im Kapitalismus. In letzterem prägten die Normen abstrakter Arbeitszeit in zunehmendem Maße das Zeitbewußtsein und das Zeitgefühl, die wesentlichen Organistoren von Erfahrung. Die Zeitform „der konkreten Arbeit einschließlich der des ihr gleichgeordneten Genusses als real ‚erfüllte‘ Lebenszeit, die für die Herstellung eines konkreten Gebrauchswerts und seiner Konsumtion nötig ist“,<sup>14</sup> wurde verdrängt durch die Zeitform abstrakter Arbeit. Zeit als Inbegriff von lebensgeschichtlicher Entwicklung fällt der Formalisierung und Entsinnlichung anheim. Entqualifiziert zur Abfolge reiner Zeitquanten wird sie erfahren als Bewegung an sich, ohne stofflichen Gehalt, geschichtslos. Diese abstrakte Zeitform, sichtbar im Bild als Selbstbewegung der Form, war das fundamentale Gestaltungsprinzip aller Gestaltungsverfahren von Klee und Kandinsky bis zu Malevic und den Konstruktivisten.

Eine Unterscheidung muß allerdings zwischen den Konstruktivisten und den anderen Künstlern gemacht werden.

Die in allen Bereichen der durchkapitalisierten Gesellschaft herrschenden Formbestimmungen sind die grundlegenden Kennzeichen des Kapitalverwertungsprozesses: Bewegung und Abstraktion. Mit Marx zu sprechen kann das Kapital „nur als Bewegung und nicht als ruhendes Ding begriffen werden“, wobei „die Bewegung des industriellen Kapitals diese Abstraktion in actu ist“.<sup>15</sup>

Da im Kapitalismus die Erfahrungswelt der von der Produktion getrennten Künstler auf

die menschlichen Verkehrsverhältnisse in der Sphäre der Zirkulation und der Konsumtion der Waren beschränkt bleibt, haben sie kein unmittelbares Bewußtsein von der Form abstrakter Arbeit im Produktionsbereich. Abstraktion und Bewegung erfahren sie nur innerhalb des Warentauschs, der den gesellschaftlichen Zusammenhang im Kapitalismus stiftet. Anders in der Sowjetunion nach der Revolution, wo die gesellschaftliche Synthesis nicht mehr durch den Tausch sondern durch die Produktion hergestellt wird.<sup>16</sup> Hier bestimmt die Form der Arbeit nun viel unmittelbarer, nicht nur vermittelt über den Warentausch die Interaktion und Kommunikation in der gesamten Gesellschaft.

Was die Arbeitsorganisation in der jungen Sowjetunion kennzeichnete, war aber gerade ihre Reorganisation nach den Normen abstrakter Arbeit. In der „sozialistischen Akkumulation“ (Preobraschenskij) wurde die in der westeuropäischen kapitalistischen Akkumulation bereits vollzogene Verinnerlichung der Normen abstrakter Arbeitszeit ins Zeitbewußtsein der Bauern nachgeholt. Die Zeitform abstrakter Arbeit, bestehend aus der Gleichförmigkeit des Produktionsprozesses, Pünktlichkeit und mechanischer Zeiteinteilung, Quantifizierung der Arbeitsleistung durch Stücklohn und Akkordarbeit, Auseinanderreißen von Produktion und Konsumtion wirkten sich nun viel direkter als im Kapitalismus auf die Strukturierung der gesamten Lebenszeit aus. Auch die Lebenszeit außerhalb der Produktion sollte nach den Normen abstrakter Arbeitszeit direkt reorganisiert werden. Seit 1920 entstand eine Massenbewegung, die in der „Zeitliga“ sich organisierte, und das Leben der Werktätigen nach den Regeln der Wissenschaftlichen Arbeitsorganisation (NOT/WAO) disziplinieren wollte.<sup>17</sup> Insbesondere die Konstruktivisten zeigen sich geradezu als Fetischisten des Taylorismus,<sup>18</sup> mehr als Ökonomen und Arbeitstechniker. Kunst und Leben scheinen durch die Durchsetzung der Zeitform abstrakter Arbeit in allen Lebensbereichen zu verschmelzen. Der Künstler schlüpfte in die Rolle des Sozialtechnikers und Lebensgestalters.

Im Ersten-5-Jahres-Plan (1927-1932) hatten die Künstler die Aufgabe, nicht nur die ‚dynamisierte‘ Wirklichkeit widerzuspiegeln, sondern bei der Durchsetzung der Zeitnormen aktiv mitzuwirken. Bevor Plakatbeispiele aus dieser Periode besprochen werden, soll zuvor noch gezeigt werden, wie die der Erfahrung im Kapitalismus entstammenden Gestaltungsprinzipien von den Künstlern auch nach der Revolution beibehalten worden sind, so daß die Konstruktivisten, insofern sie „Realitätsstücke“ (S. Eisenstein) im Bild nach vorgefertigten Gestaltungsmustern organisierten, nur ihre eigene Wirklichkeitssicht reproduzierten, aber nicht wirklich zu den Erfahrungsgehalten der Arbeiter und Bauern vordrangen, sondern nur über sie als formbares Material ihrer Gestaltung verfügten.

d. Der Suprematismus: Endpunkt der bürgerlichen Kunst und Beginn der Gestaltung Spätestens Ende des 1. Jahrzehnts gingen mit Kubismus und Futurismus auch in die bildende Kunst „Bewegung“ und „Abstraktion“ als die fundamentalen Gestaltungsprinzipien ein. Ihre Dominantsetzung im ästhetischen Bereich war die Folgeerscheinung einer generellen „strukturellen Wandlung, welche gleichsam unter unseren Füßen durch und über unsere Köpfe hinweg seit Ende des 19. Jahrhunderts den jetzigen Transformationsprozeß unseres Seins und Bewußtseins verursacht“. <sup>19</sup>

Politökonomisch wird der Wandel als die Ablösung des krisenhaft-stagnierenden Konkurrenzkapitalismus durch den Monopolkapitalismus definiert. Ihm zugrunde liegt im Produktionsbereich die totale Abstraktion von den Bildungsqualitäten der menschlichen Arbeit durch ihre tayloristische Quantifizierung zu reinen Zeitmaßen, im Konsumtionsbereich die der Arbeitsintensifikation notwendig korrelierende Steigerung des Absatzes der Arbeitsprodukte, was zur weiteren Reduktion des Gebrauchswerts der Waren und zur Kaschierung der Nutzenabstraktion durch ihre ästhetische Gestaltung führt. Für den im exklusiven sozialen Status verweilenden Künstler wird dieser durch repressive Abstraktion im Produktions- und Konsumtionsbereich beschleunigte Kapitalumschlag

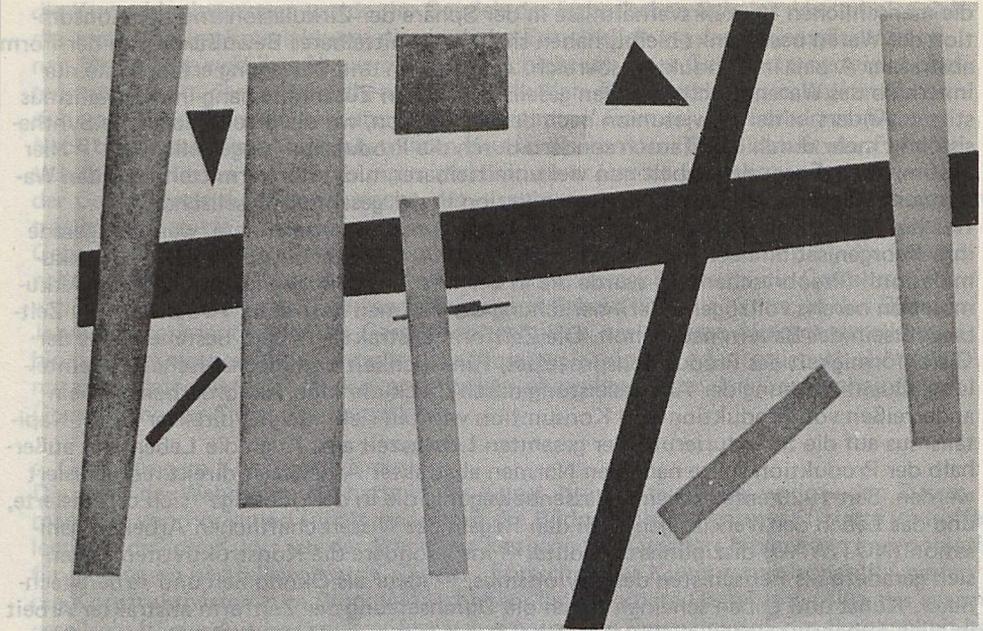


Abb. 1: Kasimir Malevič: *Suprematistische Komposition Weiß auf Weiß*, 1914/15, Öl.

erfahrbar nur an der Oberfläche als intensiviert Bewegung aller gesellschaftlichen Verkehrsformen, als generelle Verzeitlichung aller Lebensbereiche.

Auch die russischen Futuristen teilten diese Erfahrung ihrer westeuropäischen Kollegen in der ‚treibhausmäßigen‘ Atmosphäre einer sprunghaften Industrialisierung der Metropolen des Vorkriegsrußland. Beispielhaft ist der Suprematismus Kasimir Malevics, dem nahezu alle sowjetischen Konstruktivisten verpflichtet waren. Die gesamte gegenständliche Wirklichkeit sinnlicher Erfahrung und Bedürfnisbefriedigung löst sich für Malevic in abstrakte Bewegung auf, die Zeit wird zur reinen Negation der endlichen, mit konkret-sinnlichen Gebrauchswerten ausgestatteten Dinge. Wie ein stummer Reflex auf die Realität, aber ohne Reflexion auf die wirklichen Zusammenhänge klingen seine Äußerungen: „Das Material verschwindet in der Bewegung, die Farbe auch“. <sup>20</sup> „Unter ‚Material‘ verstehe ich also die Intensität der Bewegung von Kräften“, da das, „was man allgemein als Material bezeichnet, das Ergebnis rotierender Kräfte ist“. <sup>21</sup> (Abb. 1)

Die geschichtlichen Ursachen dieser Abstraktionsbewegung werden von Malevic zwar vage und unbegriffen als das „Gesetz der wirtschaftlichen Zweckmäßigkeit“ <sup>22</sup> benannt, ihre als notwendig erachtete Überwindung sieht er allerdings nicht durch die Rückbeziehung der Wirtschaft auf gesamtgesellschaftliche Interessen, sondern in einem emphatischen Begriff der Abstraktion von Zweckmäßigkeit überhaupt geben. Diese Abstraktion muß auch noch die reinen Anschauungsformen des Raumes wie „Hinten und Vorne, Oben und Unten, Vergangenheit und Zukunft“ in reine qualitätslose und unanschauliche Zeit auflösen, weil an ihnen noch die letzten Spuren sinnlicher Erfahrung von geschichtlichem Fortschritt und Unterdrückung haften. Von den „Gesetzen der Gesellschaft befreien“ <sup>23</sup> kann nach Malevic der Künstler und mit ihm die Menschheit sich nur in der völligen Ab-

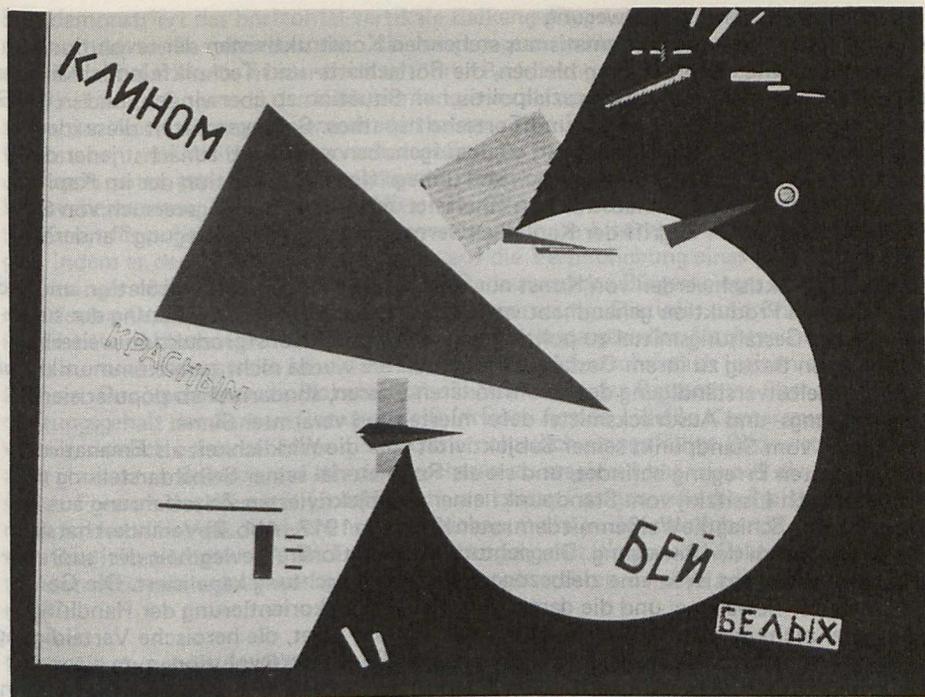


Abb. 2: El Lissitzky: *Schlagt die Weißen mit dem roten Keil*, 1919, Plakat

straktion von allen konkreten Erfahrungszusammenhängen, die vorstößt bis „an die Grenzen der Gegenstandslosigkeit, dann verschwinden alle gegenständlichen Vorstellungen von Zeit, Raum, nah, fern, und es bleibt nur die Erregung und das durch sie bedingte Wirken ohne jedes Ziel“. <sup>24</sup> Die gegenstandslose, richtungslose und ziellose Erregung, für Malevic Substanz allen Seins, findet ihre höchste Verwirklichungsform in der suprematistischen Malerei, als dem „Schweben“ reiner Formen, die strukturiert sind nach einem System ‚immaterieller‘ „Gewichtsverteilung“ im imaginären Raum. Hier hat sich die Bewegung als Substanz der Kunst aller sinnlichen Akzidentien entledigt und scheitert am eigenen Widerspruch, eine Bewegung ohne bewegte Materie gestalten zu wollen.

Die Abstraktion aller sinnlichen Erscheinungen auf reine ziel- und zwecklose Bewegung und die Reduktion der erfahrungskonstitutiven geschichtlichen Zeit auf den homöostatischen Zustand des Schwebens ist ein Echo der Form der Arbeitszeit unterm Kapitalismus, die auf „verdinglichte Zeit, auf ihr Gegenteil, den Raum, rein quantitative Ausdehnung reduziert“ <sup>25</sup> ist.

Die theoretische Fundierung der Darstellung verräumlichter Zeit auf den meditativ-mystischen Begriff der „Erregung“, verweist auf die Ambivalenz des Suprematismus. Einerseits kommt im suprematistischen Kunstwerk die gesellschaftliche Realabstraktion zu sich selbst, gereinigt von aller widerstrebenden Materie, andererseits will der Künstler sich der Verwertung des Marktes entziehen durch den Rückzug in die Innerlichkeit der Gefühlserregung, die damals noch als letztes unverwertbares Refugium einer wie auch immer entleerten Subjektivität möglich schien.

#### e. Revolution als abstrakte Bewegung

Den in der Nachfolge des Suprematismus stehenden Konstruktivisten der revolutionären Sowjetunion sollte es vorbehalten bleiben, die Fortschritts- und Technikfeindlichkeit des Suprematismus gemäß der neuen sozialpolitischen Situation zu überwinden, und in ihr Gegenteil zu wenden, in Technikkult und Fortschrittspatmos. So unvermittelt diese ideell-programmatische Umorientierung war, so unaufgehoben auch blieb zunächst jener der abstrakten Kunst inhärente Widerspruch von unbegreiflicher Affirmation der im Kapitalverhältnis herrschenden Realabstraktion einerseits und jenem Rettungsversuch von Subjektivität in einer dem Zugriff der Kapitalverwertung entzogenen „Erregung“ andererseits.

Solange das Praktischwerden von Kunst nur als einfache Negation ihrer Isolation und individualistischen Produktion gehandhabt wurde, beließ die Instrumentalisierung der suprematistischen Gestaltungsmittel zu politischen Zwecken die Kunstproduktion weiterhin im abstrakten Bezug zu ihrem Gestaltungsmaterial. Sie wurde nicht zum Kommunikationsmittel der Selbstverständigung der revolutionären Massen, sondern blieb popularisiertes Wahrnehmungs- und Ausdrucksmittel deformierter und verarmter Sinne.

Wie Malevic vom Standpunkt seiner Subjektivität über die Wirklichkeit als Emanation seiner eigenen Erregung befindet, und sie als Rohmaterial seiner Selbstdarstellung wertet, so auch Lissitzkij vom Standpunkt einer verobjektivierten Zeiterfahrung aus in seinem Plakat „Schlag die Weißen mit dem roten Keil“ von 1917. (Abb. 2) Verändert hat sich lediglich die Form der Bewegung. Die richtungslose, stationäre Bewegtheit des suprematistischen Schwebens ist in eine zielbezogene Bewegungsrichtung kanalisiert. Die Gerichtetheit der Bewegung, und die damit suggerierte Zweckorientierung der Handlung dürfen aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß hier das Sujet, die heroische Verteidigung der Revolution durch die Rote Armee gegen die weiße Konterrevolution, zum eigenschaftslosen Material dequalifiziert wird für die Visualisierung einer allgemein-abstrakten Bewegung. In der Bewegung gehen alle konkreten Bestimmungen des revolutionären Bürgerkriegs unter, sie werden subsumiert unter ein vom künstlerischen Subjekt der Wirklichkeit vorausgesetztes Formprinzip abstrakter Zeitlichkeit. Was Lissitzkij am geschichtlichen Verlauf der Revolution interessiert, ist allein die Form ihrer Zeitlichkeit, abgelöst von ihren Bedingungsbeziehungen. Anstatt sich einzulassen auf die konkrete „Zeitstruktur der Erfahrung geschichtlicher Kämpfe“ (Negt, Kluge S.406-409), die durch die sinnliche Anschaulichkeit des gemeinsamen Klassenfeindes zu einer Verdichtung der Erlebniszeit führt, gestaltet der Künstler dieses Stück inhaltlicher Lebenszeit als Auflösung aller gegenständlichen Sinnlichkeit in reine Bewegung.

Die Abstrahierung des Bürgerkriegs auf einen ihm unterstellten Bedeutungszusammenhang von „Zug- und Druckspannung“ (Liss. S. 356) als Visualisierung der Zeit in den Formen räumlicher Ausdehnung nötigt den Gestalter gleichwohl zu etwas Positivem: zur Ausbildung einer Bildrhetorik. Wegen der Verwendung ausschließlich abstrakt-geometrischer Zeichen als Bedeutungsträger war Lissitzkij gezwungen, die Bildaussage primär mittels der Zuordnung der an sich bedeutungslosen Teile herzustellen. Erst das gesamte Plakat als Funktionsfeld von Zeichenoperationen weist den einzelnen Zeichen ihre Bedeutung zu, ihre gestaltete Interdependenz gibt ihnen die Funktion von Worten einer argumentierenden Bildsprache. Ein Bedeutungsgefüge wird mit geometrisierenden Farbformen nach gestaltpsychologischen Kriterien konstruiert, indem die Erfahrungen der Gestaltungsverfahren abstrakter Kunst für eine visuelle Rhetorik nutzbar gemacht werden: der Schwarz-Weiß-Kontrast des Grundes signalisiert die Unversöhnlichkeit der Lager, ihre diagonale Scheidelinie die Dynamik des Kampfes und das Zurückweichen der gegnerischen Front, die Lage der weißen Scheibe unter der horizontalen Mittelachse zeigt die Unterlegenheit der „Weißen“, das gelangte spitzwinklige Dreieck versinnlicht die Schlagkraft der Roten Armee, ihre Reserve und Diszipliniert-

heit demonstriert das horizontal-vertikale Balkengefüge unten links, für den desolaten Zustand der weißen Armee stehen die versprengten weißen Rechtecke. Die Stellung und Gestalt der Worte ist identisch mit ihrer Bedeutung: die Lettern „Keil“ bilden die direkte Verlängerung des Keils, sie fungieren als optische Verstärkung seiner Schlagkraft, das Wort „schlagen“ verweist mit seiner roten Farbe auf den Schlagenden, die Buchstaben „die Weißen“ liegen schon außerhalb des Kampffeldes, sind grau-verblaßt und nach unten geneigt, quasi ausgelöscht und geschlagen.

Die avanciertesten Techniken und Mittel der Bildgestaltung avantgardistisch-abstrakter Kunst für politische Zwecke zu verwenden, konnte Lissitzkij vorläufig nur gelingen, indem er den Gehalt der Propaganda auf die Verbildlichung eines gerichteten Spannungsverhältnisses reduzierte und die Bedeutung des Bürgerkrieges in den formalisierten Qualitäten von Schlagkraft und Zerstreuung, Disziplin und Chaos, Überlegenheit und Unterlegenheit beschrieb, ohne dieses dargestellte Machtverhältnis auch nur andeutungsweise inhaltlich als sinnvoll und fortschrittlich legitimieren zu können. Das Verstehen des Plakats setzt ein Vorwissen des Betrachters über den Bedeutungsgehalt der Farben Rot und Weiß (= Rote Armee / Weiße Konterrevolution) voraus, sinnlich erfahrbar ist er nicht. Das anschaulich-sinnenfällige Bild wird hier zum abstrakten Zeichen, auf das der Beschauer zu reagieren hat wie auf die „intelligiblen Formen der Waren – (intelligibel, weil diese Formen, wie die Preisform, nur noch in der Weise des ‚Verstehens‘ von Zeichen, nicht in der sinnlichen Wahrnehmung von Qualitäten bestehen)“<sup>26</sup>. Erst die im Umgang mit Waren und Geld herausgebildete Abstraktionsfähigkeit ermöglicht auf solche abstrakten Zeichen adäquat zu reagieren<sup>27</sup>.

#### f. Die Arbeitszeit in der Bildzeit

Die Operationalisierung der in abstrakten Zeichengebilden experimentell erprobten Gestaltungsverfahren zu politischen Zwecken wurde erst in den Jahren von 1927 - 1932, zur Zeit des Ersten-5-Jahr-Plans in großem Maßstab verwirklicht. In der vorangehenden Phase der Rekonstruktion der Wirtschaft während der „Neuen Ökonomischen Politik“ hatten die Konstruktivisten in der Auseinandersetzung mit den Malern des „heroischen Realismus“ der ACHRR (Assoziation der Künstler des Revolutionären Rußland) gemäß den neuen gesellschaftlichen Anforderungen eine engere Verbindung ihrer Kunst mit der alltäglichen Praxis der Werktätigen angestrebt. Der Programmbegriff für eine Kunst, die ins Leben ‚eingreift‘, indem sie Aufgaben und Zielvorstellungen, Entwicklungstendenzen und Widersprüche im proletarischen Alltag mit konstruktivistischen Gestaltungsmitteln bildlich aufzeigt, hieß „Faktografie“. Ihre Anwendungsgebiete waren die Wandzeitung, die Fotoreportage und das Plakat. Die faktografische Kunst sollte als Massenkunst der Selbstverständigung der Betroffenen über die anstehenden Aufgaben der sozialen Revolution dienen, indem sie den Interessen und Bedürfnissen des Proletariats und der Bauern zum Ausdruck verhalf durch die Vermittlung ihrer sinnlich-konkreten aber partikularen Erfahrungen mit den zunächst abstrakten, aber die Gesamtheit der gesellschaftlichen Beziehungen umfassenden Plänen der Partei.

Faktografisch war diese „utilitär-abbildende“ (Arvatov) Massenkunst ihrem Anspruch nach, weil sie aufgrund ihrer Kritik an der Fiktionalität, am Individualismus und an der passiven Kontemplationshaltung der „realistischen“ Malerei den Alltag der Revolution nicht widerspiegelnd repräsentieren sondern an ihm produktiv partizipieren wollte, durch die Organisierung der Fakten selbst. Die Organisation sollte durch die Montage von Fotografien als authentischen Realitätspartikeln die isolierten Erfahrungsgegenstände zu einem Bildgefüge konstruieren, das den Zusammenhang von alltäglicher Praxis des Einzelnen und daraus resultierender revolutionärer Entwicklung

und Perspektive der Gesamtgesellschaft sinnlich veranschaulicht. Dadurch würde den kollektiv und solidarisch produzierenden Individuen ihre Stellung und Aufgabe im gesamtgesellschaftlichen Reproduktionsprozeß einsehbar und motiviert.

Da der konstruierte Zusammenhang der isolierten Fakten erst ihren Sinn ergibt, sind die Konstruktionsverfahren unmittelbar bedeutungsrelevant, die formale Gestaltung konstitutiv für die Aussage.

Während im 2. Teil auf die positiven Aspekte der faktografischen Methode operativer Kunst eingegangen wird, soll zuvor noch die Problematik aufgezeigt werden, die ihr zunächst aus der Übernahme der an Lissitzkij's Plakat verdeutlichten Organisationsstrukturen abstrakter Kunst erwachsen. Die Techniken und Gestaltungsmuster erweisen sich hier als keineswegs wertneutral in dem Sinne, daß sie beliebiges Material zu beliebigen Zwecken und Aussagen zu organisieren imstande wären, und erst der Inhalt des fotografisch Zitierten der Fotomontage ihre Parteilichkeit gebe. Die bildliche Thematisierung der Arbeitswelt mittels Einfügung von fotografischen Fakten in ein ihnen vorausgesetztes Organisationsraster, birgt in sich die Gefahr der Ästhetisierung, die dem Gegenstand nicht zu seiner Anschaulichkeit verhilft, sondern ihn einer Gestaltung unterwirft, deren Prinzipien aus einem Erfahrungskomplex abgeleitet sind, der nach der Zeitform abstrakter Arbeit strukturiert ist (siehe oben). Das Problem stellt sich um so dringlicher, als im Ersten-5-Jahr-Plan die erneute Umstellung der Arbeitsorganisation eine extreme Intensivierung der Arbeit fordert. Die forcierte Rationalisierung führt zu einer äußersten physischen und psychischen Belastung der Arbeiter und Bauern unter der Maxime der optimalen Ausnutzung der Arbeitszeit. „Waren die Maßnahmen der wissenschaftlichen Arbeitsorganisation (WAO) in der SU bis gegen Ende der 20er Jahre vor allem auf die Vervollkommnung der Auslastung der lebendigen Arbeit gerichtet, vollzog sich im Verlauf des ersten Fünfjahrplans, bedingt durch die zunehmende Technisierung der Produktion, auch ein Wandel der arbeitsorganisatorischen Maßnahmen. Nunmehr ging es zugleich um ein Höchstmaß der vollständigsten und effektivsten Auslastung der Technik unter Beibehaltung der Höchstbeanspruchung der lebendigen Arbeit“<sup>28</sup>.

Unter dieser Extremsituation kam bisweilen ein gewisser irrationaler Zug in das Verhältnis zur Arbeitszeit. Die Zeit wurde verdinglicht zur sich selbst bewegenden Substanz, deren Handlanger die arbeitenden Menschen waren. Nach der Parole „Fünf Jahre in vier Jahren“ wurden alle Lebensbereiche in hektische Bewegung versetzt, um die Stationen der quantifizierten Zeiteinheiten durch noch beschleunigtere Bewegung zu überholen.

Das von einer Kunstbrigade (,KGK 3') 1931 geschaffene Plakat (Abb. 3) ist Bestandteil einer weitläufigen Propaganda, welche die Anwerbung von überschüssigen landwirtschaftlichen Arbeitskräften für die Industrie zum Ziel hatte. Die im Herbst 1929 beginnende Forcierung der Industrialisierung brachte einen immensen Arbeitskräftemangel mit sich, der durch die Einbeziehung von Bauern behoben werden mußte. Durch die ebenfalls im Sommer 1929 beginnende Kollektivierung und Mechanisierung der Landwirtschaft wurden zahlreiche Landarbeiter freigesetzt, die nun für Arbeitsverträge mit der Industrie angeworben wurden. Für die Unterzeichnung dieser 1931 eingeführten Arbeitsverträge ruft das Plakat auf. Zugleich führt es mit plakatgemäß sparsamen Mitteln das objektive und subjektive Ursache-Wirkungsverhältnis, in dem dieser Vertrag steht, vor Augen und stellt so die individuelle Handlung des Unterzeichnenden in den gesamtgesellschaftlichen Zusammenhang. In der oberen linken Ecke ist der Einsatz von Traktoren und Mähmaschinen bei der Mechanisierung der Landwirtschaft gezeigt, die objektive Bedingung für die Freisetzung der Bauern ist; die ausscheidenden Landarbeiter sind neben den Maschinen plaziert. Sie schließen sich erst vereinzelt, dann in Scharen zu einem Massenstrom zusammen, dessen vorderste Mitglieder beim Unter-



Abb. 3: Plakat: *Brigade KGK 3, Freie Arbeiterhände der Kolchosen in die Industrie, 1931*

schreiben des Arbeitsvertrages zu sehen sind. Diesem Entschluß entspringen subjektive Konsequenzen: die in der Masse durch Rechen und Dorfkleidung gekennzeichneten Bauern werden zu Bergwerksarbeitern, erkennbar durch ihre Arbeitsinstrumente. Ihr Kohleabbau ist Voraussetzung der Entwicklung einer Schwerindustrie, wie sie projektiv unter der Arbeiterreihe gezeichnet ist. Zusammengefaßt lautet die Aussage der visuellen Argumentation: die Kollektivierung und Mechanisierung der Landwirtschaft ist die Grundlage des Aufbaus der Schwerindustrie, des Garanten für die wirtschaftliche und politische Unabhängigkeit der Sowjetunion; diese Entwicklung vollzieht sich nicht naturwüchsig sondern durch die Initiative der Bauern und Proletarier. Wie die mechanisierte Landwirtschaft die Industrialisierung durch die Freistellung von Arbeitskräften voranbringt, so die Industrie die Kollektivierung durch die Traktorenproduktion. — Der Kreislauf ist der Grund für den Zukunftsoptimismus der Arbeiterschaft. — Die grüne Farbe des Bildgrundes verweist farbsymbolisch auf die Landwirtschaft als die Grundlage der industriellen Akkumulation, die rote Bahn auf den revolutionären Weg der Massen. Die Schrift als integrierter Bestandteil der Bildkonstruktion hat keine die Bildsprache zusätzlich erläuternde, sondern nur eine informationsintensivierende Funktion: „Freie Arbeiterhände der Kolchose in die Industrie“. Dieser Satz faßt in Worten zusammen, was dem Betrachter in distanzierender aber werbender Schilderung der Ereignisse vorgestellt wird. Zugleich ist der Satz eine Losung, die an sein praktisches Eingreifen und Mitmachen aufgrund der Erkenntnis des Zusammenhangs appelliert.

Der aktivierende Impuls, der vom Plakat ausgehen soll, ist in diesem selbst schon zugleich bildlich thematisiert in der von links ins Bild hereinragenden überdimensionierten Hand, die auf der dem Betrachter zunächst liegenden Bildebene das Wort „Ver-

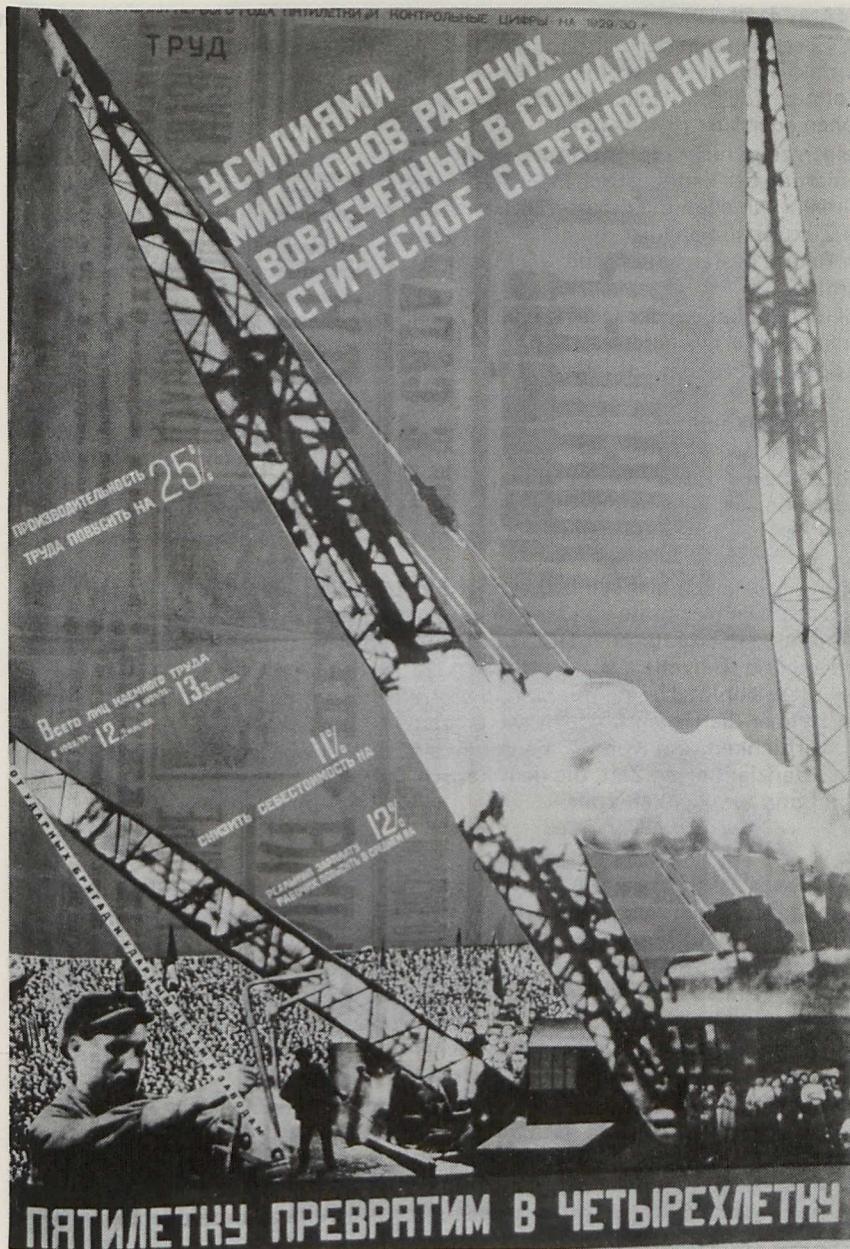
trag" auf ein Papier schreibt. Im Handlungszentrum, im Umschlagspunkt vom überflüssigen Bauern zum zukunftsweisenden Proletarier, ist die Schreibhand lokalisiert und bezieht somit über einen Identifikationsmechanismus den Betrachter als unterschreibenden in die Handlung mit ein. Anders gesagt, sie gibt ihm neben rationaler auch emotionale Veranlassung, den entscheidenden Schritt zu tun. Die der informierenden gleichwertige appellierende Funktion des Plakates prägt seine gesamte Struktur. Keine in sich vollendete Realität wird in einem geschlossenen Bildraum repräsentiert, sondern ein transitorischer Prozeß durch die formalen Mittel der Reihung und Bildrandüberschneidung veranschaulicht. Die Vergangenheit, das bäuerliche Rußland, tritt im Hintergrund ins Bild, entwickelt sich perspektivisch auf den Betrachter zu und damit zu seiner gegenwärtigen Situation, die er durch eingreifende Entscheidung selbst auf eine Zukunft hinlenkt, die ihm in den lachenden Gesichtern Glück verspricht, die aber in ihren näheren Bestimmungen noch als offen erscheint durch die formale Unabgeschlossenheit der Arbeiterreihe und der schemenhaften Fabriken.

Das Plakat beansprucht nicht, die Totalität der Gesellschaft abbildhaft zu repräsentieren, sondern zeigt die entscheidenden Gelenkstellen des geschichtlichen Augenblicks auf und motiviert seine Betrachter, an diesen Knotenpunkten ihr Geschick selbst in die Hand zu nehmen. Die Wirklichkeit wird nicht als stationärer Zustand dargestellt, sondern als Prozeß. Das Plakat stellt diesen Prozeß jedoch nicht nur dar sondern nimmt operativ als unmittelbar aktivierendes Moment an ihm teil.

Das Problematische der Prozeßstruktur liegt in ihrer Kennzeichnung als unaufhaltsamer Progreß. Zwar erscheint die Zukunft noch offen durch relative Unbestimmtheit und Konturenschwäche der antizipierenden Projektion im Plakat, aber der Sieg des „Neuen“ gegenüber der Vergangenheit wird durch die Gestaltungsmittel für unaufhaltsam erklärt. Durch einfache Schrägstellung wird das an sich statische, horizontal-vertikale Koordinatenkreuz dynamisiert und suggeriert somit eine Entwicklung seiner einmontierten Teile. Diese verläuft aber genauso linear, wie die gekippten Leitlinien selbst. Die hier vorgestellte geschichtliche Praxis entfaltet sich nicht durch die Überwindung von objektiven gesellschaftlichen Widersprüchen, die in der antithetischen Konstruktion von Gegensätzen Gestalt gewinnen würden, sondern verläuft als linearer Fortschritt, dessen positiver Ausgang unabdingbar festgelegt ist. Der unverbrüchlichen Gewißheit des Fortschritts entspricht die Abstraktheit des Ziels: Die Ausgrenzung des prozessierenden Widerspruchs als der Verlaufsform geschichtlicher Emanzipation bringt die Reduktion des Fortschritts auf quantitative Größen mit sich. Die Quantifizierung als Steigerung des Produktionsvolumens, hier ausgedrückt im projektierten Schwerindustrienaufbau, sagt noch nichts über den Fortschritt der menschlichen Selbstverwirklichungsmöglichkeiten im Arbeitsprozeß selbst. Die bildliche Parallelisierung von Produktivkraftsteigerung und der Vervielfältigung glücklicher Arbeiter bringt noch nicht den realgeschichtlichen Prozeß zur Anschauung, in dem der wirtschaftliche Aufbau erkauft wurde durch die rigorose Einschränkung des Massenkonsums, sinkende Reallöhne, steigende Arbeitsintensität, militärische Arbeitsdisziplin und Spaltung der Arbeitersolidarität durch Lohndifferenz und Wettbewerb.

Die Identifikation von Schwerindustrieentwicklung und quantitativem Produktionsprinzip mit Fortschritt schlechthin abstrahiert von den sinnlich-konkreten Erfahrungen der Proletarier und Bauern. Die Abstraktion der reinen Fortschrittsbewegung von der wahrgenommenen Lebenswelt subsumierte die Bedürfnisse, Interessen und Erfahrungen unter das quantitative Zeitprinzip, löste sie auf in abstrakte Zeitlichkeit.

Die Zeit war das Generalthema des 1. Fünfjahrplans. Die Zeit, nicht als „Inbegriff qualitativer Veränderungen“ menschlicher Verhältnisse, sondern als „unveränderliche – bloß auszufüllende – Form“ (Krahl S. 77); als solche wird sie beispielhaft thematisiert in Gustav Klucis Plakat „Wir haben den Fünf-Jahres-Plan in 4 Jahren erreicht“



4: Gustav Klucis: 5 Jahre in 4 Jahren, 1930, Plakat

von 1930. (Abb. 4) Die Überholung der Plan-Zeit durch die Arbeits-Zeit wird durch die Prozentzahlen des Fortschritts in der Zeitökonomie benannt, die erscheint in den Formen der Arbeitsproduktivität, der maschinellen Arbeitsorganisation, der Produktionskosten und des Lohnes. Fortschritt als Vektor von eingesparter quantitativer Arbeitszeit veranschaulichen auch hier die Diagonalen, diesmal durch fotomontierte Kräne gebildet. Ihr Aufsteigen zeigt nicht die Entfaltung sozialistischer Verkehrsformen durch die Revolutionierung der kapitalistischen Arbeitsorganisation und Vergesellschaftungsform. Vielmehr schießen die dematerialisierten Konstruktionen als tendenziell entstofflichte Zukunftslinien über die Erfahrungsbasis der Arbeitermassen hinaus in einen leeren Raum, dessen rote Farbe den Sieg des sozialistischen Ideals als unaufhaltsam verbürgt.

Wenn in Klucis Plakat der Sozialismus nicht in den zwischenmenschlichen Beziehungen, in der sinnlich erfahrbaren Entfaltung der menschlichen Gattungskräfte, sondern über die Köpfe der Proletarier hinweg sich entwickelt, so in Lissitzkij's Fotomontage von 1931 (Abb. 5) durch den funktionalisierten Menschen hindurch. Der Mensch ist vollends zur Funktion des ökonomisch-technischen Aufbaus geworden. Die glückliche Zukunft des Komsomolzen wird identifiziert mit dem Emporwachsen der technischen Anlagen, beide verschmelzen zur ununterscheidbaren Einheit. Die Thematisierung der realen Widersprüche von aktueller Mangelsituation und individueller Entbehrung mit der revolutionären Perspektive sind in dieser distanzlosen Ununterscheidbarkeit undenkbar geworden.

Der Fortschritt wird auch hier symbolisiert in der aufwärtsstrebenden Diagonale der Rauchschwaden. Die Symbiose von Mensch und Maschine steht als isoliertes Zeichen im leeren Raum, kein erläuternder Hintergrund weist die Verschmelzung als geschichtlich gewordene und sinnvolle aus. Und so, wie Lissitzkij die geschichtslose Faktizität zeigt, gehen diese unhinterfragten Fakten in abstrakter Bewegung auf. Der dynamisierte Qualm geht über die Gegenstände hinweg und dematerialisiert sie durch die Auflösung ihrer Stofflichkeit und Kontur. Mensch und Maschine werden beide zu Funktionen einer substanzialisierten Zeit, die dem Fetisch Fortschritt den Tribut der Abstraktion von Sinn und Sinnlichkeit zollt.

#### g. Resümee

Bewegung und Abstraktion, die der Erfahrung unterm Kapitalismus verpflichteten Gestaltungsprinzipien, haben sich in den angeführten Beispielen in unterschiedlichen Variationen durchgehalten. Diese Übernahme ist einer abstrakten Politisierung verschuldet, in welcher der Künstler nicht wirklich von den Massen lernt und ihnen seine spezialisierten Erkenntnisse der Erfahrungsorganisation zur Verfügung stellt, um sie zu Selbstorganisation zu befähigen. Stattdessen verwertet er politisierbare Gegenstände als Material seiner Gestaltungsmethode, in welcher diese nicht zur Anschauung kommen, sondern mit ihren konkreten Eigenschaften untergehen.

Die Ursache dieser ideologischen Reduktion des Menschen auf eine Funktion verdinglichter Zeit liegt begründet sowohl in dieser bloß abstrakten Aufhebung künstlerischer Autonomie, als auch in den objektiven gesellschaftlichen Bedingungen des 1. Fünfjahresplans, dessen sozioökonomischer Springpunkt die Internalisierung von maschinenmäßigem Arbeitsrhythmus und abstrakten Leistungsnormen ins anarchische Zeitbewußtsein der proletarisierten Bauern war.

Wie trotz der ungünstigen Voraussetzungen, auf den Errungenschaften des Konstruktivismus aufbauend, politisch und sozial progressive operative Kunst entstand, soll nach dieser Kritik der folgende Beitrag zeigen.



Abb. 5: El Lissitzky: Fotomontage 1931

## II. VERGLEICH ZWISCHEN MASSENREPRODUZIERTEN ÖLGEMÄLDEN UND PLAKATEN MIT MONTAGETECHNIK ZUM THEMA I. FÜNFJAHRPLAN (E. Gillen)

Die XVI. Parteikonferenz entschied sich im April 1929 für die optimale Variante des I. Fünfjahrplans (180 % Produktionssteigerung) und damit für den forcierten Aufbau einer Schwerindustrie. Diese „Offensive des Sozialismus“ mußte ohne ausreichende materielle und bewußtseinsmäßige Voraussetzungen durchgeführt werden.

Die „Revolutionierung der Technik“ in der Produktionsarbeit sollte daher durch eine „Revolutionierung der Psyche“ begleitet werden, um auf Grund der Aktivierung sozialistischen Bewußtseins die Massen zu mobilisieren und den passiven Widerstand der Arbeiter (niedrige Arbeitsproduktivität, Fluktuation) gegen ihre administrative Organisation in der bewußten Teilnahme an Ausarbeitung und Erfüllung der Produktionsprogramme zu überwinden.

Die Partei forderte von den Künstlern durch ihre Werke „dem Zusammenschluß und der Erziehung der breiten Massen (zu) dienen und die Aufgaben der Partei bei der Lösung der Gegensätze in unserer Wirtschaft und bei der Beseitigung aller Schwierigkeiten (zu) erleichtern“. <sup>29</sup>

In der Einsicht, daß sozialistisches „Bewußtsein mit der Veränderung der Produktionsformen“ nicht „schon ‚von selbst‘ kommt“, <sup>30</sup> begründete sich die Forderung nach kalkulierter emotional-organisierender Einwirkung der Kunstproduzenten auf das Bewußtsein der Klasse in der Kulturrevolution.

Unter den Bedingungen des verschärften Klassenkampfes konkretisierten die sich als „Psychokonstrukteure“ <sup>31</sup> bezeichnenden Futuristen, Konstruktivisten und Fotografen ihre abstrakten Gestaltungsprinzipien im Hinblick auf die Erfordernisse der Agitation und Propaganda in den Plakatkampagnen während des ersten Fünfjahrplans. Inwieweit sie über das Subsumieren von Realitätspartikeln (Fotografien) unter ihre abstrakten Formprinzipien hinausgehen, soll dieser Beitrag deutlich machen.

Die Funktionsbestimmung der Kunst als kollektiver Organisator der Massen veranlaßte auch die „Stankovisten“, d.h. die Vertreter einer traditionellen Staffeleimalelei, die vor allem in der ACHRR organisiert waren, sich massenwirksamer Medien zu bedienen. Auch sie hatten sich bereits in ihrem Programm von 1924 die Aufgabe gestellt, „die Gefühle und Gedanken der Arbeiter (zu) organisieren“. <sup>32</sup> Realistisch wollten sie den „heutigen Tag“, das Leben der Arbeiter, der Bauern, der Helden der Arbeit darstellen. Sie leisteten ihren Beitrag zur geforderten Verbindung von Kunst und Leben, zum Prozeß einer Verschmelzung individueller Kunstproduzenten mit dem Produktionskollektiv an der „Ernte- bzw. Industrialisierungsfront“, durch eine narrativ-repräsentierende Wiedergabe besonders eindrucksvoller Erscheinungen des sozialistischen Aufbaus, wie Industrieprojekte des Fünfjahrplans, die Mechanisierung der Landwirtschaft etc. Als Chronisten, bzw. Historiker des entstehenden Sozialismus nahmen sie an der organisierten Kommandierung <sup>33</sup> der Künstler in die neuen Fabriken und Kolchosen teil.

An den folgenden Vergleichen zwischen massenproduzierten Ölgemälden, genannt Kartini und Plakaten mit Montagetechnik, sollen die zwei konkurrierenden Richtungen der Massenpropaganda demonstriert werden. Ein Beispiel dieser konstatierenden, betrachtenden Kunstauffassung ist J. Blochins Ölgemälde „Bau der Magnitogorsker Hochöfen“ (34 x 25), 1932 vom Staatlichen Kunstverlag (Isogrzh) als Bildreproduktion herausgegeben. (Abb.1) Eines der wichtigsten Projekte des I. Fünfjahrplans wird geschildert, der Bau des neuen Zentrums der Schwerindustrie des Ural-Kuznec-Kombinates, mit dem die industrielle Erschließung des Urals und Westsibiriens begann. Der realistische



Bildausschnitt zeigt mit allen Details (bis zum Aufblitzen eines Schweißgeräts an der linken Turmspitze) die Riesenbaustelle einer Hochöfenkette.

Der das Bild kommentierende Text darunter stellt den Bezug dieses Baukomplexes mit dem „historischen Beschluß“ des 16. Parteitages vom Juli 1930 her, neben dem traditionellen Industrierevier (Donezbecken) im Osten eine zweite metallurgische Basis der Sowjetunion zu schaffen „auf der Grundlage der Verbindung der sibirischen Kusnec-Kohle mit dem Uralerz“. Es wird festgestellt, daß „dank breitester Verwendung von Stoßarbeitern und sozialistischem Wettbewerb“ der Aufbau dieses „größten Kombinates der Welt“ „in unerhört schnellem, kämpferischem Tempo“ ablief. Die Reproduktion kam anlässlich der Inbetriebnahme des ersten Hochofens am 28.3.1932 heraus. Es wird außerdem festgestellt, wie groß die Kapazität nach Fertigstellung der nächsten Bauabschnitte sein wird. Ein bereits zurückliegendes Ereignis, der heldenhafte Aufbau eines industriellen Zentrums im fernen Ural wird in Erinnerung gerufen und seine Bedeutung für die Schwerindustrie erklärt. Der Text erläutert das Bild, das sonst irgendeine beliebige Hochofenbaustelle meinen könnte, er macht den Betrachter mit einem bestimmten Sachverhalt, einem besonderen Ereignis der Industrialisierung vertraut.

Da das Bild nur den Sachverhalt illustriert, den der Text vermittelt, Text und Bild also voneinander abtrennbar sind, findet eine Teilung von informativen und emotionalen Funktionen der Propaganda mit bildlichen Mitteln statt. Die Substanzialisierung des gezeigten Realitätsausschnitts durch Benutzung von Lokalfarben, durch die Modellierung und scharfe Akzentuierung der Gegenstände, mit Hilfe des Kontrastes von Licht und Schatten, lassen das Bedürfnis nach sinnlicher Vergewisserung und authentischer Dokumentation des bereits Erreichten spüren. Aus der Geschichte dieses Kombinats erfaßt der Künstler einen bestimmten Moment. Von einem bestimmten Betrachterstandpunkt aus nimmt er einen bestimmten Ausschnitt der Baustelle auf. Die Arbeiter werden ameisengleich von der riesigen Baustelle verschluckt. Der Arbeitseinsatz und das ihn mobilisierende sozialistische Bewußtsein wird im Text nur noch als faktisches Resultat ohne seine Genesis konstatiert. Warum eine Schwerindustrie aufgebaut werden muß, in welchem Verhältnis diese zu den Interessen der Arbeiter steht, der Zusammenhang von höherer Arbeitsproduktivität, Fünfjahrplan und Aufbau des Sozialismus wird in diesem geschlossenen situativen Rahmen des Tafelbildes nicht thematisiert.

Im Gegensatz dazu stellt das Plakat mit Montagestruktur: „Der Fünfjahrplan ist ein Schritt zum Sozialismus“ (Abb.2) aus dem ACHR-Verlag (1932) den I. Fünfjahrplan, die Industrialisierung und Kollektivierung als einen geschichtlichen „Schritt zum Sozialismus“ in Bezug zum Ziel des Transformationsprozesses. Die sprachliche Metapher „Ein Schritt“ wird visualisiert durch den Arbeiter, der einen Schritt ins Bild hinein, auf die Bildzeichen fortschreitender Industrialisierung (Hochöfen, Erdölbohrtürme) macht. Er steht auf der Basis der vorhandenen Grundstoffindustrie und privaten Landwirtschaft. Mit der linken Hand weist er auf die entstehende Produktionsmittelindustrie und die sie versorgenden Landwirtschaftskollektive. Über der Schwerindustrie erhebt sich „saubere“ Industrie, d.h. die Veredelungs- und Konsumgüterindustrie als zukünftiger Schritt der Industrialisierung. Am oberen Bildrand schließlich erscheint eine Stadtutopie, Campanellas Sonnenstaat oder das „himmlische Jerusalem“ assoziierend. Gemeint ist der Sozialismus, der als konkreter, historischer Ort versinnbildlicht wird. Da er als letzter Schritt der Industrialisierung fest verankert ist mit den einzelnen Phasen der Entwicklung, kann man mit Ernst Bloch von einer „konkreten Utopie“ sprechen. Der Sozialismus steht als konkrete Utopie „am Horizont der Realität“. <sup>34</sup> Nicht das isolierte Ganze eines jeweiligen Prozeßabschnitts der Transformationsgesellschaft (Aufbau des Ural-Kusnecr Kombinats, I. Fünfjahrplan etc.) wird dargestellt, sondern „das Ganze der überhaupt im Prozeß anhängigen ... Sache“. <sup>35</sup>



Abb. 2: Plakat: Der Fünfjahrplan ist ein Schritt zum Sozialismus. 1932

Der Sozialismus wird als historischer Gang der Entwicklung zur kommunistischen Gesellschaft begriffen und in seiner logischen Folge aufgezeigt und damit nachvollziehbar. „Dieses bewußte Erleben eines historischen Prozesses ist das größte Pathos; denn er erzeugt das Gefühl, verschmolzen zu sein mit diesem Prozeß, eins zu sein mit seiner Entwicklung und kollektiv an ihr teilzuhaben.“<sup>36</sup> Das Pathos liegt hier nicht in der Person des Arbeiters als Verkörperung der Versöhnung von Allgemeinem und Besonderem. Als zentrale Figur steht er in leichter Untersicht erhoben aber nicht erhoben vor dem Betrachter, an ihn appellierend, stehenzubleiben und sich über den im Hintergrund gezeigten und durch eine Produktionsstatistik belegten Zusammenhang zu informieren. Die Verbindung von visueller Argumentation und Produktionsziffern mit der realen Perspektive des Sozialismus appelliert nicht wie das Kartini an Gefühl und passive Informationsaufnahme, sondern agitiert für eine rationale Erschließung des Sinnzusammenhanges. Strukturelle Analogien für dieses didaktische Verfahren finden sich z.B. im barocken Emblem.

Die verschiedenen Realitätsgrade werden durch thematische Verwendung der Farbe betont. Während Grundstoffindustrie und Rohstoffbasis durch dunkle Farben stärker materialisiert sind, ist die Stadtutopie in rosa Licht getaucht und symbolisiert so die Morgenröte der neuen Zeit. (Auroramotiv der Bürgerkriegsplakate)

Die Argumentation der visuellen und verbalen Rhetorik des Plakates vermittelt dem Betrachter die Vorstellung eines Transformationsprozesses, der gesetzmäßig und unaufhaltsam, durch keine gesellschaftlichen Widersprüche in Frage gestellt, auf den Sozialismus zuläuft. Das widerspruchsfreie, homogene Aufsteigen der einzelnen Industrialisierungsphasen zum Sozialismus, der Behauptungssatz: „Der Fünfjahrplan ist ein Schritt zum Sozialismus“ (in der Terminologie der Sprechakttheorie eine Behauptungshandlung) und die Versicherung „Die Sowjetunion wird aus einem agrarisch-industriellen Land in ein industriell-agrarisches Land verwandelt werden“, deuten darauf hin, daß der Kommunikator (die Partei) dem Rezipienten die Bedeutung des I. Fünfjahrplans demonstrieren will, ohne ihn in diesen Prozeß aktiv einzubeziehen, ohne ihn zu bestimmten Handlungen aufzufordern.

Die Bildrhetorik dieses Plakates entspricht dem rhetorischen Schema eines Emblems. Das Motto (Thema) des barocken Emblems taucht als Losung (Fünfjahrplan Schritt zum Sozialismus) auf. Wie das Ikon des Emblems (allegorische Personifikation des Themas) versinnbildlicht die Bildmontage die Thematik, die im Epigramm erläutert wird. Auf dem Plakat übernimmt eine Statistik und ein längerer Text aus den Beschlüssen der bereits erwähnten 16. Parteikonferenz (April 29, optimale Variante angenommen) diese Funktion. Das Bild als emotionaler Aufhänger und der informierende Text sind enger verknüpft, fallen jedoch noch auseinander. Der Text entwickelt die Aufgaben und Zielsetzungen des I. Fünfjahrplans, die darüber visualisiert werden. Z.B. 1.) „Maximale Entwicklung der Produktion und der Produktionsmittel als Grundlage der Industrialisierung“ 2.) „Ausmerzungen der Trennung der Landwirtschaft von der Industrie ...“ (Demonstriert im Zusammengehen von landwirtschaftlicher und industrieller Produktion auf dem Plakat). Nur diese beiden Punkte werden unmittelbar visualisiert, die anderen nur indirekt. Die Statistik beweist das Wachsen und die Stärke des sozialistischen Sektors.

Das Plakat ist bewußt didaktisch, belehrend aufgebaut, regt den Betrachter an mitzudenken, ohne ihm jedoch allzu großen Spielraum für seine Selbsttätigkeit für eigene Initiative zu geben. Es steht noch deutlich in der Tradition des Stankovismus. Die Plakate der ACHRR-Künstler unterscheiden sich von denen der Konstruktivisten-Faktografen vor allem dadurch, daß die zur Bildargumentation zusammengesetzten Bildzeichen künstlerisch gestaltet sind, Abbildqualität haben. Eine Integration von visuellem und verbalem Register zu einer Plakatrhetorik ist noch nicht geleistet. Die Dy-

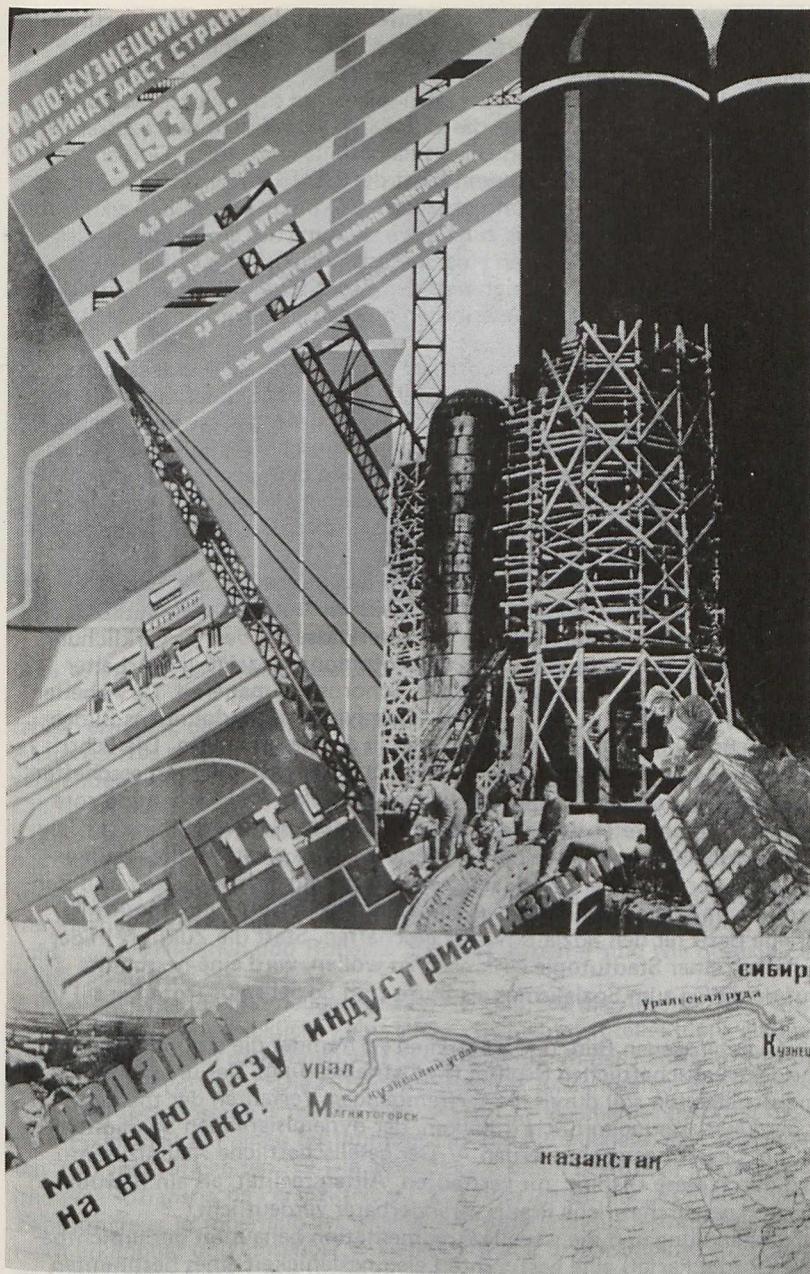


Abb. 3: Dol Gorkov, Wir haben eine mächtige Basis der Industrialisierung im Osten geschaffen.  
Plakat 1931.

namik des Prozesses wird nicht durch die Technik der Gesamtkomposition versinnbildlicht, sondern in Bildzeichen repräsentiert, z.B. durch die Dampfwolke aus einem Hochofenventil, auf die der Arbeiter zeigt. Die Zukunft, das Ziel des Transformationsprozesses erscheint abstrakt als Sinnbild der Hoffnungen und der Glückserwartung der Menschen. Während in dieser Montage das Ziel des Transformationsprozesses noch abstrakt-utopisch als Sinnbild realisierten Glücks dargestellt wird, zeigt Dolgorukovs Plakat von 1931 (Abb. 3) im Gegensatz zum Plakat des ACHRR-Kollektivs in seinem Aufbau die Dynamik des Industrialisierungsprozesses als konkretisierte Bewegung vom Brachland der westsibirischen Tundra bis zur Verwirklichung des Kombinats. Ausgangssituation sind die objektiven Bedingungen einer Industrialisierung im Osten (zu sehen im Kartenausschnitt rechts unten). Gezeigt wird der gigantische Industrialisierungsplan, die Kohlefelder des Kusneckebeckens in Westsibirien mit den Erzvorkommen des Urals (Magnitogorsk) zu verbinden.

Als seinen faktischen Ausgangspunkt demonstriert das Foto das unerschlossene Land. Die grüne Farbfläche über der (Fotomontage) symbolisiert diese Landschaft mit dem Schema der entstehenden Industrieanlage. Im rechten Feld werden die bereits existierenden Hochöfen durch Fotografie und ihr angepaßte grafische Techniken bezeugt. Zwischen und hinter den realisierten Hochöfen rechts und der nach links aus der Plakatfläche kippenden grünen Fläche (Land und Plan der Industrieanlagen) wird schemenhaft die zukünftige Ausbaustufe des Kombinats sichtbar. Der Plan wird durch die Kräne in die Realität gehoben.

Am zentralen Drehpunkt sind die Arbeiter als treibende und realisierende Kraft des Industrialisierungsprozesses einmontiert. Ihre zentrale Position in der Plakatkomposition betont die entscheidende Funktion der Arbeiterklasse bei der Verwirklichung der Pläne. Die andere in die Plakatfläche ragende Fotomontage zeigt den Arbeiter symbolisch als Beherrscher der Produktion, einen Schornstein mauernd. Da Arbeiter und Schriftzeile den Betrachter durch zentralperspektivische Anordnung ins Bildgeschehen einführen, beziehen sie ihn als Betroffenen in die Handlung ein. Die Schrift resümiert: „Wir haben eine mächtige Basis der Industrialisierung im Osten geschaffen“. Ihr korrespondieren über den schemenhaften roten Hochöfen im Hintergrund rote Schriftbänder mit den konkreten Angaben über die Leistung des Kombinats ein Jahr später 1932. Die formale Anordnung des integrierten Textes verstärkt die argumentierende Zuordnung der Bildteile. Statt nachgeordnet zu sein, erhalten Text und Zahlen gleichgeordnete und damit gleichwertige Bedeutungsfunktion. Die Zukunft ist rot, die materielle Basis für den Sozialismus ist geschaffen. Statt die Zukunft in der abstrakten Totalität einer Stadtutopie einfangen zu wollen, wird eine bestimmte Maßnahme auf dem Weg zum Sozialismus als Stufe zum Sozialismus (rote Farbe) interpretiert.

Die Montage von heterogenen Bild- und Textteilen verfremdet die automatisierte Wahrnehmung der gesellschaftlichen Realität (Industrialisierung). Das unerkannte Bekannte der Industriebauten soll durch die verfremdenden Verfahren der thematischen Farbe, der Überlappung mit Schriftbalken, der dynamisierenden Schrägstellung erkannt, d.h. bewußt gemacht werden.<sup>37</sup> Der gesellschaftliche Kausalzusammenhang wird durch diese Distanz zur vertrauten Alltagsrealität, als ein bewußt hergestellter durch gesellschaftliche Praxis veränderbarer verdeutlicht.

Durch die Sprechhandlung und die visuelle Argumentation behauptet der unsichtbare Kommunikator (die Partei) eine bestimmte Leistungsfähigkeit eines bestimmten Projekts. Da das Verb ‚geben‘ einen belebten Urheber verlangt, das Subjekt ‚Ural-Kusneč‘ jedoch unbelebt ist, bedient sich der Kommunikator einer metaphorischen Redeweise. Die Personifizierung des Industriezentrums verleiht ihm im Unterbewußtsein der Rezipienten personale Qualitäten. Ohne diesem Plakat eine bewußte Werbestrategie unterstellen zu wollen, sei doch an das in der Werbung angewendete Ver-



Abb. 4: Vladimirskij, *Stahlgießerei*. Öl, 1929

fahren erinnert, das einen „artikellosen Produktnamen zum ‚agentiven‘ Subjekt eines Aktionssatzes macht“ und den „Produktnamen in der Bedeutung eines Eigennamens verwendet“, um eine ‚Hilfsaktion‘ einer ‚Produktperson‘ zu suggerieren.<sup>38</sup>

Die Reproduktion des Tafelgemäldes „Stahlgießerei“ (1929) von Vladimirskij (36 x 51, Auflage 100 000) (Abb. 4) zeigt dagegen Industrialisierung und Arbeitsprozeß aus dem engen Blickwinkel der „Chronisten des Lebens und Alltags der Arbeiter“<sup>39</sup>

Vladimirskij läßt sich als nichtproletarischer Fabrikbesucher wie einst Menzel von der fremdartigen Atmosphäre der Stahlgießerei faszinieren. Er inszeniert sie mit Dämmerlicht, Rauchschwaden und Roheisenglut. Die Arbeiter sind wie Statisten auf einer Bühne arrangiert.

Solche mitfühlende und neugierige Betrachtung, die die Arbeiter zum Objekt macht, kritisiert Lenin ausdrücklich: „Nur einige (schlechte) Intellektuelle glauben, für Arbeiter genüge es, wenn man ihnen von den Zuständen in der Fabrik erzählt und längst bekannte Dinge vorkaut.“ Die Arbeiter werden zu Bestandteilen eines bestimmten Milieus. Der geschlossene, situative Rahmen des Tafelgemäldes bestätigt die unverrückbare Fixiertheit auf einen bestimmten Typ von räumlichem Standort, einen bestimmten Typ von Tätigkeiten“<sup>40</sup> Die Möglichkeit, einen bewußten Klassenstandpunkt und eine sozialistische Perspektive zu gewinnen gegen die „Pseudokonkretheit“ des Fabrikmilieus, ist innerhalb der gegebenen vordergründigen sinnlichen Erscheinung nicht erkennbar und einsehbar.<sup>41</sup> Denn sinnliche Erfahrung und Anschauung sind keine Erkenntnisweisen, „mit welchen gesellschaftliche Widersprüche im primären Zugriff erfaßbar sein können“. <sup>42</sup> „Die unmittelbare Anschauung zeugt hier nicht für, sondern gegen die Wahrheit.“<sup>43</sup>

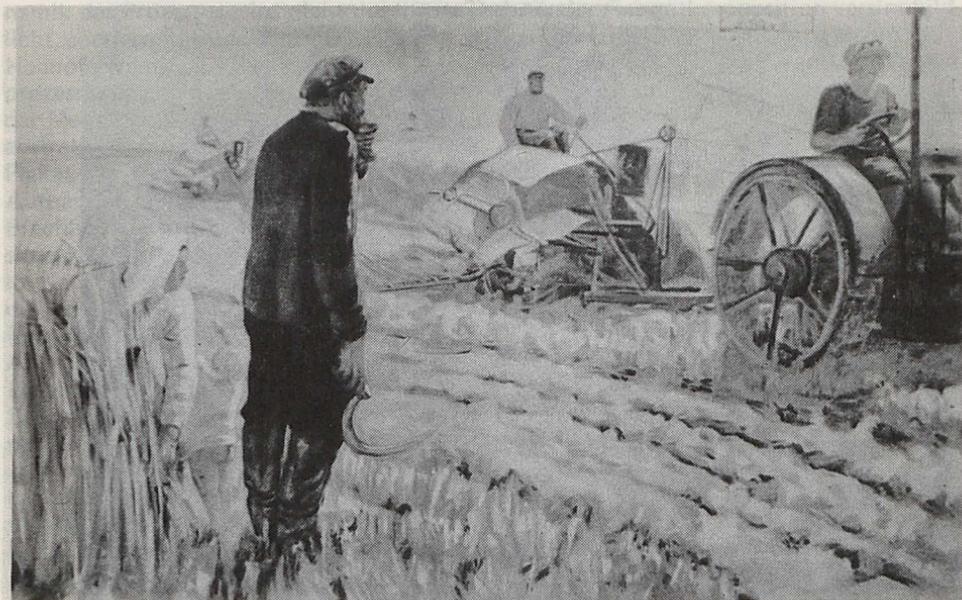


Abb. 5: Deikin, *Kolchos und Einzelbauer*. Öl, 1931

Erst in der Verbindung von Anschauung und begreifendem Denken kann die Unmittelbarkeit scheinbar „natürlicher“, sinnlicher Erscheinung durchbrochen, können die Widersprüche der Übergangsgesellschaft sichtbar gemacht werden. Das Bild verlegt die Realität ins 19. Jahrhundert, und es reproduziert lediglich ein Fabrikklischee. Im gesonderten Text darunter wird der Zusammenhang von Schwerindustrie und Aufbau des Sozialismus erklärt. Das Bild hat also lediglich die Funktion, als visuelle Attraktion den Betrachter zu veranlassen, einen Text über die Bedeutung der Schwerindustrie für die Industrialisierung zu lesen.

Anders als in der dramatisierten Arbeitsszene versucht Deikin in seinem Ölbild „Kolchos“ und Einzelbauer“ (1931, 36 x 50, Auflage 60000) (Abb. 5) in einer bestimmten Szene das Wesen eines gesellschaftlichen Konflikts, nämlich des Widerspruchs zwischen rückschrittlicher Einzelwirtschaft und moderner Kolchoswirtschaft zu thematisieren. Der Konfrontation des Bauern mit dem Maschinisten korrespondiert chiasmatisch die Gegenüberstellung der emanzipierten Traktorführerin mit der durch ihr Kind von der Erntearbeit abgehaltenen Bäuerin. Die Situation ist typisch, da sie eine wesentliche menschliche Beziehung in der Kollektivierung zum Ausdruck bringt. Im Sinne Lukács ist der Künstler hier Historiker des entstehenden Sozialismus. In der Darstellung des Gegenwärtigen legt er die Elemente des Zukünftigen frei durch die antithetische Struktur des Bildes. Die rückständige Privatwirtschaft ist auf die untere kleinere Fläche zurückgedrängt. Die Kollektivierung hat bereits den größten Teil des Landes in der Bildfläche erfaßt und ist durch die Überschneidung als unaufhaltsam gekennzeichnet. Der Text informiert über die Vorteile der Kolchose und den Stand der Kollektivierung. Das Bild ist Beispiel für Lukács Typusbegriff, wo das Neue das Alte unabdingbar ablöst.

Das im „wissenschaftlichen Sozialismus“ von den konkreten Erscheinungen abstrahie-

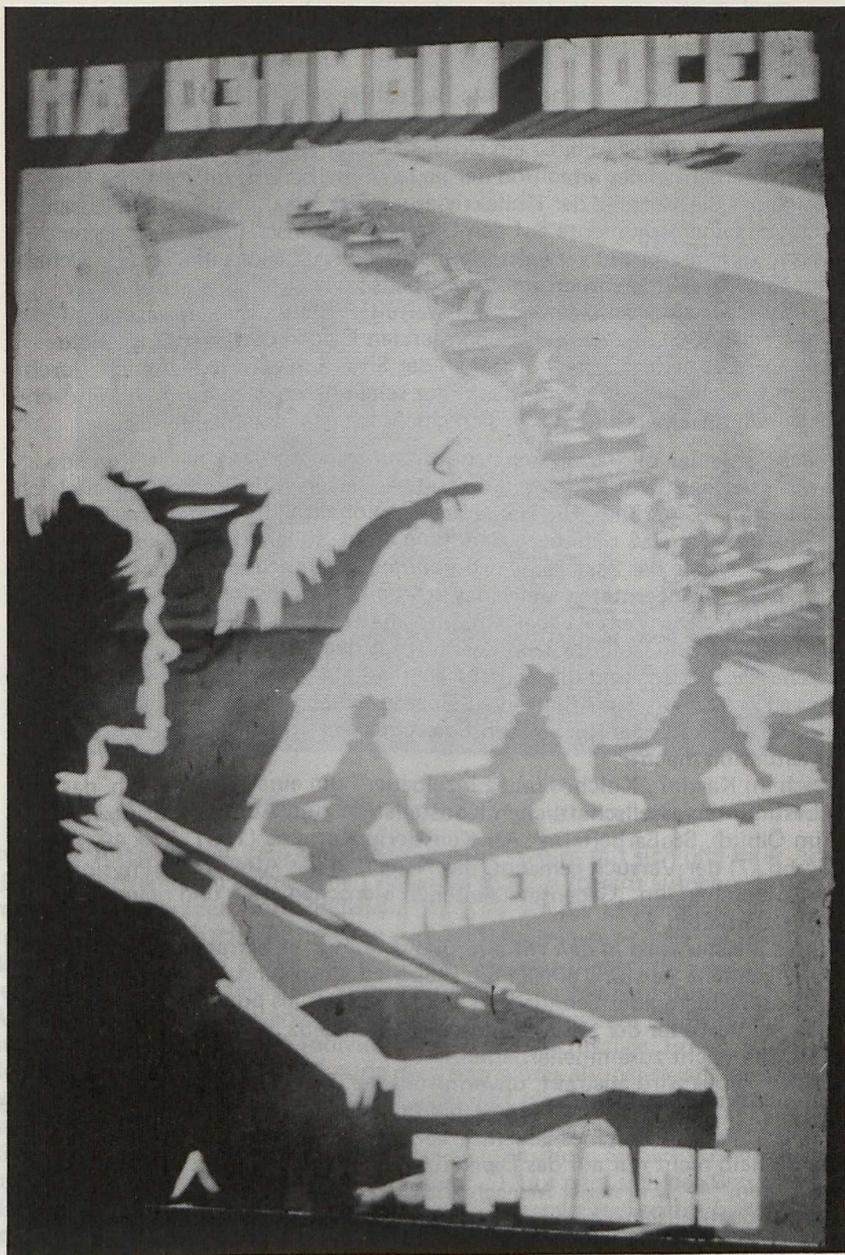


Abb. 6: N.N. Lobonova, Zur Herbstaussaart in kollektiver Arbeit, Plakat, 1930

rend gewonnene Wissen über das Wesen dieser Erscheinungen wird nach Lukács im künstlerischen Verfahren auf der Erscheinungsebene im konkreten Einzelnen wieder zur Anschauung gebracht.<sup>44</sup>

Während in diesem Kartini das Geschehen am Betrachter vorbeizieht, intendiert das Plakat „Zur Herbstsaat in kollektiver Arbeit“ der Künstlerin N.N. Lobanova (1930, 730 x 1040, Auflage 100 000) (Abb. 6) ein aktives Eingreifen in die Auseinandersetzungen zwischen Elementen der alten und der neuen Gesellschaft. Im Agitator, der mit einer Säerin über die Vorteile der Kollektivierung diskutiert und dabei gleichsam zur Verdeutlichung seiner Argumente auf den Unterschied zwischen mechanisierter und Handsaat im Hintergrund verweist, thematisiert das Plakat seine agitatorische operative Funktion. Der Widerspruch stellt sich ebenso wie auf dem Kartini in der antithetischen Struktur einer aufsteigenden, gestaffelten Reihe von Aussaatmaschinen und der absteigenden Linie der von Hand säenden Frauen dar (gestaltpsychologisches Verfahren). Das gedankliche Aufdecken der Situation wird jedoch nicht durch die künstlerische Gestaltung wieder zugedeckt zur scheinbaren, gleichwohl durchdachten, kalkulierten Unmittelbarkeit einer in sich geschlossenen, erzählenden Szene.

Das Plakat macht in seiner Bild- und Textstruktur auf seine didaktische, agitierende Funktion bewußt aufmerksam. Es zeigt, daß es etwas zeigen will. Die Losung, zugleich das Thema anzeigend, fordert auf, die Herbstsaat kollektiv durchzuführen, d.h., in die Kolchose einzutreten. Daß sich diese Handlung lohnt, sollen die ins Bild integrierten Zahlen über die Größe der Saatfläche pro Familie, den mittleren Getreideertrag pro ha und den Bruttobetrag geernteten Getreides pro Familie im Kolchos bzw. in der Einzelwirtschaft beweisen. Der Text ist sparsam, informativ und handlungsstimulierend. Der umfangreiche vom Bild isolierte Text des Kartinis dagegen wird unter Umständen gar nicht gelesen. Die Losung und die Statistik des Plakates dagegen verbinden sich mit dem analytischen Aufzeigen der Situation zu einer visuellen und verbalen Argumentation, während das anekdotische Kartini den Betrachter zum beschaulichen Zuschauer einer Konfliktsituation macht.

Handelte es sich im Kartini „Kolchos und Einzelbauer“ um eine typische, d.h. das Wesen einer bestimmten gesellschaftlichen Konstellation zum Ausdruck bringende Szene, wird im Ölbild „Stoßarbeiterin“ der Künstlerin Korigina (1931, 37 x 49, Auflage 60 000) (Abb. 7) der Versuch gemacht, das Neue und das Alte in den Physiognomien zweier Menschen, im „Gegensatz zwischen Menschen alten und neuen Typs“ (Lukács) herauszuarbeiten.<sup>45</sup>

Der konservative Meister wird in den Hintergrund gedrängt; er betrachtet die für ihn ungewöhnliche fachliche Leistung einer Frau skeptisch abwartend. Die Attribute Mütze, Nickelbrille und silbergrauer Schnurrbart weisen ihn aus als populäres, festgelegtes Bildzeichen für Vertreter der alten technischen Intelligenz, die abwartend, distanziert mit der Sowjetmacht zusammenarbeiten.

Diesem negativen Typus wird abstrakt, unvermittelt der Typus des neuen Menschen gegenübergestellt. Im typischen Gestalten enthüllte der Künstler „wesentliche Seiten des Lebens“ nicht in der Form eines Schemas, sondern in prägnanten, konkreten Gestalten, die deshalb nicht nur auf das Denken, sondern auch auf das Empfinden des Menschen einwirken.“<sup>46</sup> „Ein neuer Mensch entwickelt sich und wächst heran – der Wegbereiter der Industrialisierung und Erbauer des Sozialismus.“<sup>47</sup> Die Psychologie dieses Typus ist zu gestalten als ein bestimmter Einzelmensch und zugleich als Verkörperung (allgemeiner) neuer gesellschaftlicher Verhaltensweisen. Die Arbeit organisiert er leichter, produktiver, „indem er sie auf die Stufe der Kunst erhebt.“<sup>48</sup>

Im Sinne von Gorkis Vorstellung, daß der Arbeiter lernen müsse, die Arbeit als Schöpferium aufzufassen, repräsentiert Korigina das Verhältnis der Stoßarbeiterin zu ihrer Tätigkeit als nichtentfremdet. Ihr Gesichtsausdruck ist entspannt und heiter. Man sieht



Abb. 7: Korigina, *Stoßarbeiterin*, Öl, 1931

ihr keine Anstrengung, kein Unbehagen an. Sie stimmt mit sich und ihrer Arbeit überein. Die Entfremdung zum eigenen Arbeitsverhältnis scheint aufgehoben zu sein. Kunstvoll, liebevoll, geradezu mit Hingabe arbeitet sie um der Sache selbst willen. Sie verkörpert die stalinistische Auffassung von der befreiten Arbeit als dem Aufbau dienenden selbstlosen Dienst an der Sache.<sup>49</sup> Ihr Typus als Inkarnation des neuen Menschen verspricht die bereits geleistete Versöhnung von Allgemeinem (historisch notwendige Anforderungen der Übergangsgesellschaft) und Besonderem (Individuelle Interessen und Bedürfnisse). Durch die Individualisierung (Gesichtszüge, Frisur, Kleidung etc.) der Arbeiterin soll diese Versöhnung dem Betrachter als real existierend versichert werden. Beleuchtung und Betrachterstandpunkt (amerikanische Einstellung) stellt die Stoßarbeiterin in den Mittelpunkt der Komposition. Sie wird so moralisierend zum Vorbild gemacht (Du sollst so sein wie ...), mit dem sich der Betrachter identifizieren kann. Die „Heldin der Arbeit“ wird vorgestellt als Prototyp des „neuen Menschen“, der seine unwiderrufliche Entscheidung für den Sozialismus längst getroffen hat, dessen Handeln mit der objektiven geschichtlichen Notwendigkeit der Industrialisierung übereinstimmt.

Der Mensch wird zum Demonstrationsobjekt typischer, standardisierter, a priori festgelegter Eigenschaften gemacht. Als Vorbild, mit dem man sich einfühlsam identifiziert, bedarf das Bild keiner aktivierenden Handlungsaufforderung mehr. Der begleit-

tende Text stellt die Emanzipation der Frau unvermittelt als Tatsache hin: „Die proletarische Diktatur, die den verachtungswürdigen ausbeuterischen Überbleibseln der Ungleichheit der Menschen ein Ende gesetzt hat, eröffnete der werktätigen Frau einen breiten Weg zu qualifizierter Arbeit, zu Wissen und zu aktiver Teilnahme am gesellschaftlichen Leben. Tausende von fortschrittlichen Arbeiterinnen und Bäuerinnen engagieren sich in der Sache des sozialistischen Aufbaus, um den Fünfjahrplan zu realisieren. In der Fabrik und im Werk im Kampf um den Promfinplan, der jetzt zum wichtigsten Zentrum aller Anstrengungen der Arbeiterklasse, der Partei und aller wirtschaftlichen Organisationen geworden ist, geht die Arbeiterin in den vordersten Reihen. Es wachsen die Kadermitarbeiterinnen, die in leitenden Positionen der Produktion stehen.“ Die sowjetische Wirklichkeit erscheint nicht als Transformationsprozeß in Richtung Sozialismus, sondern als Zustand, als Realität in der alle Entscheidungen schon gefallen sind. Im Typus der Stoßarbeiterin wird der historische Prozeß stillgelegt und damit alle Widersprüche aufgehoben. Im geschichtlich und zeitlich ausgegrenzten Raum des Bildes „verliert der wirklichkeitsverändernde Sinn von Arbeit, damit aber Arbeit in ihrem wesentlichen Sinn, an Bedeutung.“<sup>50</sup> Statt wie auf dem Bild „Kolchos und Einzelbauer“ im Gegenwärtigen die Elemente des Zukünftigen freizulegen (wie es Lukács mit der Forderung nach richtiger Gestaltung der „Perspektive“ fordert), gewinnt der transitorische Moment der Gegenwart zur Vorwegnahme des zukünftigen Ideals, das normativ gesetzt wird, ohne daß seine Konstitutionsbedingungen sichtbar werden. Die objektiven Verhältnisse werden gegenüber der subjektiven Praxis zur selber nicht mehr kritisch hinterfragbaren ontologischen Gegebenheit.<sup>51</sup>

Das Plakat des Fotomonteurs Pinus von 1931 (Izozig, Auflage 20000) (Abb. 8) thematisiert dagegen die Frauenemanzipation als tendenzielle Verschmelzung der Freizeit (individuelle Reproduktion der Arbeitskraft) mit der Produktion zum neuen Alltag im Sozialismus. Die Emanzipation der Frau wird nicht ausschließlich auf den Arbeitsplatz beschränkt sondern umfaßt den gesamten Alltag wie er in den Fotografien dokumentiert wird: Bewußte Teilnahme an der Ausarbeitung und Erfüllung des Produktionsprogrammes (als Stoßarbeiterin im Kollektiv, Foto rechts oben), Befreiung von ihrem traditionellen Hausfrauendasein (Fotos der Kinderkrippe, des Sanatoriums), Aneignung technischen und politischen Wissens, (Foto eines Studierraumes) und aktiver politischer Betätigung als Delegierte (Foto einer Delegiertenversammlung). Das die linke Plakathälfte ausfüllende Foto einer Arbeiterin bei Schweißarbeiten verstärkt als optische Attraktion den Appell der Anrede: „Delegierte, Arbeiterin, Stoßarbeiterin“. Foto und Anrede ziehen die Aufmerksamkeit der Arbeiterin als Adressat auf den Inhalt des Plakats. Gleichzeitig wird der Arbeitsprozeß als materielle Grundlage und Voraussetzung ihrer Befreiung betont. Das erste einmontierte Foto leitet von der Nahaufnahme über die Totale zum Arbeitskollektiv. Das berühmte Stalinzitat: „Die Realität unseres Programms das sind lebendige Menschen, das seid ihr und wir, unser Wille zur Arbeit, unsere Bereitschaft, auf neue Weise zu arbeiten, unsere Entschiedenheit, den Plan zu erfüllen“, erläutert die Qualität und Bedeutung der kollektiven Planung und Ausführung der Produktionsziele (Diskutierende Arbeiterinnen an der Werkbank).

Der einheitliche, schwarze Hintergrund stellt im oberen Bereich die Verbindung Arbeiterin – Kollektiv her. Die einzelnen Realitätsausschnitte darunter münden im Foto einer Frauenversammlung, vor der eine Delegierte spricht. In der so hergestellten Einheit von Produktion und politischer Betätigung ist die abstrakte Trennung von Arbeitszeit und Freizeit aufgehoben.

Die Texte werden innerhalb des einheitlichen Schwarz-weiß der Fotografien auf roten Feldern hervorgehoben. Ihr sozialistischer Gehalt symbolisiert sich in der Farbe. Die Losung, zugleich Handlungsforderung: „Sei in den Kämpfen für die siegreiche Erfül-



Abb. 8: Pinus, Delegierte, Arbeiterin, Stoßarbeiterin, Plakat 1931

lung des letzten Planjahrhüftts in den ersten Reihen der Stoßarbeiter der Brigaden, Zechen und Fabriken!" wird in den die einzelnen Realitätsausschnitte begleitenden Texten präzisiert. Die allgemein gehaltene Aufforderung der Losung differenziert sich so in einzelnen Handlungsanweisungen, z.B. Rechnungsführungsbrigaden (Senkung der Produktionskosten) zu bilden, Gegenpläne aufzustellen, das politische und technische Wissen zu vergrößern, in die Partei einzutreten. Herausgehoben wird über den Fotos der Kinderkrippe und des Sanatoriums die Losung, „den Alltag in den Dienst des Promfinplans zu stellen“. Neben der Rednerin auf der Delegiertenversammlung beweisen Zahlenangaben den tatsächlichen Umfang der politischen Aktivität (Die Zahl der weiblichen Delegierten in der Sowjetunion stieg von 1923: 100 000 auf 200 000: 1931.)

Die Plakatagitation durch die visuelle Argumentation der Montage als didaktisches Instrument der sozialistischen Kulturrevolution treibt die Auseinandersetzung des individuellen Bewußtseins mit dem gesellschaftlich notwendigen Bewußtsein in der Phase der Industrialisierung voran, indem sie von den konkreten Erfahrungen, Bewußtseinsformen und Anschauungen der Arbeiter ausgehend diese verallgemeinert und zu neuen Normen gesellschaftlicher Verhaltens verarbeitet. Die Plakate fordern auf, sich mit der Notwendigkeit bestimmter gesellschaftlicher Normen auseinanderzusetzen und diese als unabdingbare Voraussetzung der Selbstverwirklichung unter den spezifischen Bedingungen der Sowjetunion des I. Fünfjahrplans einzusehen.

Die geforderten Aktivitäten werden nicht zu sozialistischen Verhaltensweisen schlechthin ontologisiert, sondern erhalten ihren Stellenwert im Kontext einer bestimmten Phase der Übergangsgesellschaft („Erfüllung des letzten Planjahrhüftts“). Im bewußten, verstandesmäßigen Nachvollzug schließen sich die heterogenen Bild- und Textteile zu einer Argumentation zusammen. Auf diese Weise werden nicht a priori feststehende Normen sozialistischen Lebens verordnet, sondern die Herausbildung einer neuen Lebensweise als ein an den jeweiligen historischen Bedingungen orientierter Prozeß begreifbar.

Das Herausarbeiten und Aufzeigen von Lebenszuständen als veränderbare vermittelt die dialektisch-materialistische Einsicht, daß die Zustände geändert werden müssen und nicht im bürgerlich-moralischen Sinn die „schlechten“ Menschen.

Die Montage von heterogenen Bild- und Textteilen verfremdet die automatisierte Wahrnehmung der gesellschaftlichen Realität. Das unerkannt Bekannte soll durch die verfremdenden Verfahren der Plakatmontage erkannt, d.h. bewußt gemacht werden. Der gesellschaftliche Kausalzusammenhang wird durch diese Distanz zur vertrauten Alltagsrealität, als ein bewußt herstellbarer und durch gesellschaftliche Praxis veränderbarer verdeutlicht. Erst in der Verbindung von Anschauung und begreifendem Denken kann die Unmittelbarkeit scheinbar „natürlicher“, sinnlicher Erscheinungsformen durchbrochen und die Widersprüche der Übergangsgesellschaft sichtbar gemacht werden.

#### ANMERKUNGEN

1 Sergej Tretjakov „Die Kunst in der Revolution und die Revolution in der Kunst“, in: ders.: „Die Arbeit des Schriftstellers“ Hamburg 1972.

2 Boris Arvatov „Utopie oder Wissenschaft“ in: ders.: „Kunst und Produktion“ München 1972 S. 68.

3 N. Cuzak „Pod znakom ziznestroenija“ in LEF 1923 Nr. 1

4 Eisenstein in „Das Mittlere von Dreien“ Schriften Bd. 1 München 1974, S. 242.

5 Zur Kritik der Gestaltpsychologie vgl. „Psychologie der Wahrnehmung“ M. Stadler, F. Seeger, A. Raeithel München 1975.

6 Bubner in ders.: „Dialektik und Wissenschaft“ Frankfurt 1973, S. 57

7 Das Hauptwerk Taylors „The Art of Cutting Metals“ erschien 1806

- 8 Auf die Verarmung und Deformierung der menschlichen Sinnlichkeit und die Konsequenzen für die Kunst kann ich hier – gemäß der Themenstellung – nicht weiter eingehen. Die im Hamburger Vortrag aufgestellte Hypothese hat in einigen Publikationen, die nach der Abfassung des Beitrags erschienen sind, weitere Begründungen gefunden. Zu nennen wären: Alfred Krovoza „Die Verinnerlichung der Normen abstrakter Arbeit und das Schicksal der Sinnlichkeit“ in „Das Unvermögen der Realität“ Hrsg. G. Dischner, Berlin 1974; Alfred Sohn-Rethel „Die Formcharaktere der zweiten Natur“ ebd.; Michael Schneider „Neurose und Klassenkampf“ III. Teil, Frankfurt 1973; Wolfgang F. Haug „Wirkungsbedingungen einer Ästhetik von Manipulation“ in „Warenästhetik. Beiträge zur Diskussion, Weiterentwicklung und Vermittlung ihrer Kritik“ Hrsg. W.F. Haug Frankfurt 1975; B. Nitzschke „Die Zerstörung der Sinnlichkeit“ München 1974.
- Allen Autoren verdanke ich wichtige Anregungen, die Veröffentlichung des Vortrages benutze ich zu einigen Ergänzungen, die die These hoffentlich präzisieren.
- 9 A. Krovoza a.a.O., S. 28
- 10 W.F. Haug a.a.O., S. 156
- 11 ebd., S. 158
- 12 Th. W. Adorno „Ästhetische Theorie“ Frankfurt 1972, S. 47.
- 13 vgl. L. Sève „Theorie der Persönlichkeit“, Frankfurt 1973
- 14 A. Krovoza a.a.O., S. 23
- 15 Karl Marx MEW Kapital, Bd. II, S. 109
- 16 Vgl. Renate Damus in Kursbuch Nr. 40, 1975.
- 17 Vgl. I. Baumgarten, „Arbeitswissenschaft und Psychotechnik in Rußland“, München-Berlin 1924
- 18 Vgl. Nikolai Taraboukin „Von der Staffelei zur Maschine“ in: ders. „Le dernier tableau“ Paris 1972; Boris Arvatov „Kunst und Organisation der Umwelt“ in: ders. „Kunst und Produktion“, München 1974, S. 52-65
- 19 A. Sohn-Rethel „Technische Intelligenz zwischen Kapitalismus und Sozialismus“ in „Technologie und Kapital“ Hrsg. R. Vahrenkamp, Frankfurt 1973, S. 20
- 20 Kasimir Malevič „Suprematismus. Die gegenstandslose Welt“ Köln 1968, S. 228.
- 21 Ebd., S. 209
- 22 ebd., S. 101
- 23 ebd., S. 101
- 24 ebd., S. 103
- 25 H.J. Krahl, „Konstitution und Klassenkampf“, Frankfurt 1971, S. 77
- 26 Hans-Dieter Bahr „Die Klassenstruktur der Maschinerie. Anmerkungen zur Wertform“ in „Technologie und Kapital“ a.a.O., S. 63
- 27 Vgl. Jean Goux „Marx, Freud, Ökonomie und Symbolik“ Frankfurt, Berlin 1975
- 28 J. Straßburger zit. ohne Angabe bei Rudi Dutschke „Der Kommunismus, die despotische Verfremdung desselben in der UdSSR und der Weg der DDR zum Arbeiteraufstand vom 17. Juni 1953“ in „Die Sowjetunion, Solschenizyn und die westliche Linke“; Hrsg. R. Dutschke/M. Wilke, Hamburg 1975, S. 274.
- 29 I. Lazarew, Die Beschlüsse des XV. Parteitag und die zeitgenössische Literatur, Eimermacher, Dokumente zur Sowjetischen Literaturpolitik, Stuttgart 1972, S. 359.
- 30 Tret'jakov, Die Arbeit des Schriftstellers, Aufsätze, Reportagen, Porträts, Hrsg. v. Heiner Boehnke, Reinbek 1972, S. 8.
- 31 Tret'jakov, Woher und wohin?, Zit. nach Ästhetik und Kommunikation, Heft 4, 1971, S. 88
- 32 ACHRR – Rundbrief vom 1. Mai 1924, Zit. n. Kunst und Literatur, Heft 5, 1967, S. 528
- 33 Am 15. Juli 1929 erfolgte ein entsprechender Beschluß der Regierung und die Bewilligung von zunächst 21.000 Rubel für diese Aktion.
- 34 Ernst Bloch, Das Prinzip Hoffnung, S. 257f.
- 35 ebd.
- 36 Eisenstein, zit. n. Schlegel, Eisenstein, Werkausgabe Bd. 2, München 1973, S. 17 f.
- 37 „Das Gewohnte wird nicht wahrgenommen, nicht gesehen, es wird nur wiedererkannt“ (Sklovskij, zit. n. Jean Knopf, B. Brecht, Ein kritischer Forschungsbericht, Ffm. 1974, S. 19.)
- 38 Dieter Flader, Strategien der Werbung, Ein linguistisch-psychoanalytischer Versuch zur Rekonstruktion der Werbewirkung, Kronberg (Taunus) 1974, S. 87

- 39 Thema der 3. ACHRR-Ausstellung am 17.9. 1922.
- 40 Sinnliche Erkenntnis ..., Holzkamp, S. 278.
- 41 Der „Werkbegriff“ ist Ausdruck dieser Integration in die „Welt der Pseudokonkretheit“ (vgl. Karel Kosik, Die Dialektik des Konkreten, Ffm 1970, S. 7f., 9), in den „fetischistischen Schein der verdinglichten Verhältnisse selber“. (Brüggemann, Literarische Technik und soziale Revolution, Reinbek 1973, S. 114)
- 42 Holzkamp, a.a.O., S. 291.
- 43 ebda., S. 232
- 44 Da die Zusammenhänge nicht unmittelbar an der Oberfläche liegen .... entsteht ... eine doppelte künstlerische wie weltanschauliche Arbeit: nämlich erstens das gedankliche Aufdecken ... dieser Zusammenhänge, zweitens aber, und unzertrennbar davon das künstlerische Zudecken der erarbeiteten Zusammenhänge – die Aufhebung der Abstraktion. Es entsteht durch diese doppelte Arbeit eine neue gestaltet vermittelte Unmittelbarkeit ... die, obwohl sie in jedem Moment das Wesen klar durchscheinen läßt ... doch als Unmittelbarkeit, als Oberfläche des Lebens erscheint.“ (Es geht um den Realismus, Raddatz II. 69)
- 45 G. Lukács, Der höchste Grad des Realismus, in: N.D., Nr. 157, 8.7.1949, zit. n. Elmar Schubbe, Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED, Stuttgart 1972, S. 118.
- 46 Artikel in: „Kommunist“, H. 3 1956, „Zur Frage des Typischen in Literatur und Kunst“, zit. n. Kurt Reumann, Das antithetische Kampfbild, Diss. Berlin FU, 1966, S. 342.
- 47 Lažjan, „Die Beschlüsse des XV. Parteitages und die zeitgenössische Literatur“ in: „Oktjabr“, Nr. 3, 1928, zit. n. Eimermacher, Dokumente Stuttgart 1972, S. 360.
- 48 Gorki, zit. n. Raddatz, Marxismus und Literatur, Bd. I., S. 347.
- 49 Die Verbindung zwischen dem Ethos der Sachlichkeit (vgl. H. Lethen, Neue Sachlichkeit 1924-1932, Stuttgart 1970.) und dem der stalinistischen Gesellschaft wäre ein lohnendes Untersuchungsgebiet. Der „Stil des Leninismus“ besteht nach Stalin in der Vereinigung von russisch revolutionärem Elan und amerikanischer Sachlichkeit. (Stalin 9. Lektion der Swerdlower Vorlesungen, zit. n. Brüggemann) Die technokratische Vereinseitigung des Produktionsbegriffes auf technisch-industrielle Entfesselung der Produktivkräfte und quantitative Produktionssteigerung wurde in der Theorie des Stalinismus zur allgemeinen Gesetzmäßigkeit hypostasiert.
- 50 Bernhard Greiner, Die Literatur der Arbeitswelt in der DDR, Heidelberg 1974, S. 201
- 51 Vgl. Brüggemann, a.a.O., S. 115: „Die Partei ist die Instanz, die über die korrekte Kongruenz von objektivem Sein und Abbild befindet. (Vgl. ebda., S. 122)