

# Die sowjetische Revolutionskultur – eine künsteübergreifende Diskussion

Wolfgang Mende  
**Musik und Kunst in der  
 sowjetischen Revolutionskultur.**  
 Köln, Böhlau Verlag 2009. 632 S.,  
 Ill. u. Notenbspe.  
 ISBN 978-3-4122-0424-2

**D**ie Forschung zur russischen Kunst der 1920er Jahre ist gleichermaßen von gewichtigen Theorien wie von gewaltigen Wissenslücken geprägt. Verlässt man die bestehenden diskursiven Konventionen, sieht man sich einem Meer unerforschten historischen Stoffs ausgeliefert. Um diese Uferlosigkeit zu überwinden, greift der Forscher zu den etablierten Theorien der benachbarten Disziplinen. Einen solchen Versuch unternimmt der Musikwissenschaftler und Slavist Wolfgang Mende mit seinem Buch.

Mende, der sich seit langem mit den 20ern beschäftigt, geht von der Beobachtung aus, dass die „avancierten“ russischen Musiker an den zeitgenössischen Kunstdebatten nicht beteiligt waren. Auch wagten sie nicht den endgültigen Bruch mit der Institution ‚Kunst‘, wie es die Avantgarde unter den bildenden Künstlern tat. Daraus schließt Mende, dass die „sowjetische Musikmoderne“ im Rahmen der progressiven „kulturrevolutionären Bewegung“ isoliert war (12f., 16). Zugleich stellt er fest, dass diese Tatsache in der Forschung bislang übersehen wurde. Laut Mende ist die Musikwissenschaft primär ausgerichtet auf die Werkforschung und auf stilistische Fragen (13, ausführlicher im Kapitel „Forschungsstand“).

Zwar artikuliert der Autor diese forschungshistorische Beobachtung in der Einleitung nur andeutungsweise, dennoch ist sie wesentlich für seine theoretische Orientierung. Mende, der Kritiker, sucht nach Opposition: zum Verfahren der Werkanalyse einerseits, aber auch zu dessen Wertmaßstäben. Nicht zufällig ist diese Fachkritik verknüpft mit einer Revision von Peter Bürgers Avantgarde-Begriff. Als Gegengewicht zu Bürgers rein ‚destruktivem‘ Avantgarde-Modell schlägt Mende einen ‚konstruktiven‘ Typus vor, der den Begriff der Avantgarde ausdifferenzieren und ergänzen soll (13). Die Logik dieser Opposition liegt nicht nur in der Uminterpretation der Avantgarde („Destruktion“ und „Aufbau“ statt alleiniger „Destruktion“), sondern auch in der Neubewertung der Autonomie der Kunst. Anders als Bürger, der für seinen Typus die „Negation der zweckrationalen Ordnung der bürgerlichen Gesellschaft“ hervorhebt, lenkt Mende die Aufmerksamkeit auf den radikalen Funktionalismus der russischen linken Kunst; damit begründet er seine Fokussierung auf die gesellschaftliche Bedeutung der Musik.

**M**endes Ablehnung der Forschungskonventionen sowie sein Interesse an dem ‚konstruktiven‘ Typus der Avantgarde prägten seine Entscheidung, die musikalischen Tendenzen in einen breiteren kulturellen Rahmen zu plazieren. Damit liegt mit diesem Buch eine einzigartige synthetische Arbeit vor, die Musik und Kunst parallel betrachtet – jedoch mit unterschiedlichen Zielen. Während die Musik eindeutiger Schwerpunkt des Autors ist, wird der Themenkomplex ‚Kunst‘ stellvertretend für den zeitgenössischen kulturellen Kontext, aber auch für die fehlende theoretische Basis eingesetzt.

**FOKUS AUF DIE „SPEERSPITZE“**

Grundsteine für den theoretischen Unterbau seines Buches findet Mende in den Forschungen zur ‚linken Kunst‘ aus den 1970er Jahren und im kulturwissenschaftlich geprägten Paradigma der ‚Revolutionskultur‘. Aus epistemologischer Perspektive – wenn man diese als Verhältnis zwischen Konstruktion und Wirklichkeit versteht – ist dies ein bezeichnender Schritt. Mende, der den musikwissenschaftlichen Teil seiner Arbeit in erster Linie auf Quellen- und Archivforschungen aufbaut, ist nicht entgangen, dass man damals für die neuen Formen der Kunst die Bezeichnungen ‚linke Musik‘ bzw. ‚linke Kunst‘ verwendete. Da er den Avantgarde-Begriff zur Diskussion stellt, konnte er diese genuin historische Begrifflichkeit reaktivieren und eine andere Perspektive auf die russische Kunst der 1920er einnehmen. Dafür, dass der Autor dieser neuen Perspektive nur zögerlich folgt, und zwar im musikalischen Teil der Abhandlung beträchtlich intensiver als im künstlerischen, gibt es verschiedene Gründe.

Kein Forscher kann allein die Wissenslücken füllen, die seit hundert Jahren bestehen und das schon gar nicht bei einem so breitflächig angelegten interdisziplinären Unternehmen. Mende, von seiner Profession her Musikwissenschaftler, war somit angewiesen auf bestimmte kunsttheoretische und kunsthistorische Konventionen. Die früheren Forschungen zur linken Kunst fokussierten sich auf den – in Bezug auf seine (anti-)ästhetische Haltung – „äußeren“, radikalen Flügel dieser Kunst, nämlich den Kreis um die Zeitschrift *LEF* (*Levyi front iskusstv* – ‚linke Front der Künste‘). Während sich die anfängliche Konzentration der Forschung auf diese Fragen als ein spezielles Interesse artikuliert, wurde sie für Mende zu einer generalisierten Erkenntniskonstante. Denn in den Abhandlungen von Halina Stephan und Gerd Wilbert – auf die er sich hauptsächlich stützt – wird von der Linken Front der Künste *und* von der linken Kunst gesprochen. Mende glättet „und“ zu „als“, offensichtlich jedoch nicht aus Willkür, sondern wegen der seit längerer Zeit bestehenden und dadurch kanonisierten Tendenz, den Radius der linken Kunst auf den Kreis um *LEF* zu be-

schränken, weil dieser nach wie vor als die „Speerspitze der Avantgarde“ (Mende) gilt.

Abgesehen vom forschungsgeschichtlichen Monopol des Avantgarde-Modells – und nur die radikale linke Kunst entspricht diesem – erklärt sich Mendes spezifisch fokussierter Blick aus der Tatsache, dass die kunsthistorische Diskussion häufig von Slavisten und Osteuropa-Historikern geführt und dementsprechend von den Interessen der jeweiligen Disziplin gesteuert wurde. Da die Kunstgeschichte selbst sich seltener an dieses Thema gewagt hat, gab und gibt es immer noch zu wenig Impulse durch konkurrierende Perspektiven. Darüber hinaus sind die genannten Fächer gerade jetzt in Deutschland, wo früher die Erforschung der osteuropäischen Kultur so aktiv betrieben wurde, von massiven Kürzungen und Schließungen von Institutionen bedroht – was der Revision dieser veralteten Theorien nicht gerade förderlich ist.

**M**endes Darstellung der Kunst ist eine bemerkenswerte Verbindung eines tradierten, partikularen Blicks mit eigenständigen Interpretationen und Entdeckungen. So dominieren im Kunstteil seiner Arbeit die Themenkreise Literatur und Theater sowie diejenigen künstlerischen Konzepte, die das „System“ Kunst leugneten. Zuerst diskutiert Mende die Frage, ob der russische Futurismus ein Bindeglied sei zwischen Marinetti und der späteren linken Kunst. Er interpretiert hierbei die alte Forschungstradition um, die fragt, ob der russische Futurismus im Hinblick auf die westliche Kunst epigonal sei oder im Gegenteil gerade Ausdruck der Internationalisierung der russischen Kunst. Mende wiederum stellt Marinetti als Avantgardist im Sinne Bürgers dem rein ästhetischen russischen Futurismus und der funktionalistischen linken Kunst gegenüber. Der vorgeschlagene Ansatz ist nicht uninteressant, wird aber nicht hinlänglich begründet. Gegen dieses Modell spricht beispielsweise, dass die Futuristen im Ersten Weltkrieg und in den beiden russischen Revolutionen politisch wie sozial aktiv waren und dass sich die linken Künstler bis zur Spaltung im Jahr

1921 über die primäre Bedeutung ästhetischer Ziele einig waren. Mende argumentiert zu geradlinig – weil rein oppositionell – und damit zu einseitig teleologisch gegen Bürgers Begriff der Avantgarde.

Das folgende Kapitel zur „Entwicklung der linken Kunst bis 1930“ beginnt mit dem proletarischen Konzept der Kultur, das Mende aus der Theorie des „Proletkul't“ (Proletarskaja kul'tura) herleitet. Die Präambel ist symptomatisch für das funktionalistische Avantgarde-Modell des Autors. Zwar weist er zu Recht darauf hin, dass die in der Forschung tradierte Verabsolutierung der Opposition ‚linke Kunst‘ versus ‚proletarische Kunst‘ eine künstliche sei, da das unumstrittene Verhältnis zwischen den beiden Positionen auf Analogien und dem offenen Gedankentransfer beruhe. Doch statt die Erscheinungen in ihrer Parallelität aufzuzeigen, wird hier die einseitige Adaptation des Gedankengutes des Proletkul't durch die linke Kunst suggeriert.

Der Abschnitt „Vom russischen Futurismus zur sowjetischen linken Kunst (1917-1921)“ thematisiert das Verhältnis zwischen der linken Kunst und dem bolschewistischen Staat. Dies ist ein bekannter Topos der Russlandforschung, der sich auf die sogenannte „Diktatur der Linken“ bezieht, auf die Zeit also, in der die linken Künstler an der staatlichen Kulturpolitik aktiv teilnahmen. Die negative Bezeichnung entstand in Russland Mitte der 1920er Jahre, als der Staat den linken Künstlern den Rücken zukehrte. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, ob der Ausdruck „sowjetische linke Kunst“ für diese Zeitspanne angemessen ist. Bis in die Mitte der 20er Jahre existierte die Wortverbindung „sowjetische Kunst“ noch nicht, stattdessen sprach man von der „neuen Kunst“. Mit seinem Zwischentitel möchte der Autor die Teilhabe der linken Kunst an den Machtstrukturen ansprechen. Konsequenter wäre jedoch gewesen, an dieser Stelle nicht nur die Tatsache des Kontakts mit dem Staat aufzuzeigen – bei Mende bezeichnend „Aufstieg in die Politik“ und „Fall“ – sondern auch die Ziele und Ergebnisse dieses Kontakts. In dieser Zeit entstanden nämlich Institutionen wie das *Institut der künstlerischen Kultur*, das *Museum der malerischen Kultur*, die *Höheren staatlichen*

*künstlerischen-technischen Werkstätten*, in denen die künstlerische Autonomie immer noch die Norm war. Der paradigmatische sozialhistorische Topos, der sich immer noch an die sowjetische Bezeichnung „Diktatur der Linken“ heftet, könnte heute – 40 Jahre nach dem Ende des Kalten Krieges – überdacht und aktualisiert werden.

Die Kapitel „Konstruktivismus“ (1921-25) und „Faktographie“ (1925-30) beleuchten diejenige Entwicklung der linken Kunst, die das künstlerische Schaffen unter den Aspekt „Kunst und Leben“ stellte – für Mende die avancierteste künstlerische Bewegung jener Zeit. Zwar sind auch hier seine Interpretationen von dem vorgegebenen funktionalistischen Muster geprägt, etwa bei der Auslegung der „Theorie des literarischen Fakts“ von Jurij Tynjanov, in der Mende die Verschiebung der Grenze zwischen Kunst und Nichtkunst hervorhebt (156-157). Dabei ging es Tynjanov darum, auf die Gefahr einer literaturgeschichtlichen Perspektive hinzuweisen, die sich vor allem als „Geschichte der Generäle“ versteht (so die von Tynjanov verwendete Metapher), also auf die Gefahr des Automatismus, nur die „bedeutendsten“ Tendenzen im jeweiligen kulturellen System zu registrieren (vgl. Tynjanov, *Das literarische Faktum*, in: Jurij Striedter [Hrsg.], *Texte der russischen Formalisten*, Bd.1, München 1969, 392-431; ders., *Über die literarische Evolution*, in: J. Striedter [Hrsg.]: *Russischer Formalismus – Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München 1971, 433-461).

Doch Mendes Auseinandersetzung mit dem untersuchten Stoff ist in diesen beiden Kapiteln am intensivsten und fällt daher nuanciert und souverän aus. Das gilt für die Darstellung des Konstruktivismus im Theater, wo er z.B. das Werk des vergessenen Regisseurs Sergej Radlov in die Forschung einführt. Insbesondere aber trifft dies auf die Verknüpfung der Faktographie mit der Dialektik zu: Hier gewinnt man interessante Einblicke in den Wandel vom rein experimentellen ästhetischen Denken zum synthetischen, künstlerisch-publizistischen.

**T**rotz aller Kritik ist der Kunstteil des Buches lesenswert. Konzise referiert Mende die Paradigmen der Forschung und verdeutlicht dadurch deren erstarrten Charakter. Damit schafft er die Voraussetzung für eine kritische Auseinandersetzung mit dem eigentlichen Thema.

### VON DER „REVOLUTIONSKULTUR“ ZUR MUSIKALISCHEN UNKULTUR

Nach Detlev Gojowys Monographien *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre* (Laaber 1980), *Arthur Lourié und der russische Futurismus* (Laaber 1993) sowie Larry Sitskys *Music of the Repressed Russian Avant-Garde. 1900–1929* (Westport/London 1994) ist nun erstmals seit vielen Jahren wieder eine fundierte Untersuchung zu diesem Thema erschienen. Im öffentlichen Bewusstsein ist die Musik der frühen russischen Avantgarde heute sogar weniger präsent als noch vor 20–30 Jahren, als etwa die Berliner Festspiele 1983 mit dem Themenschwerpunkt russische Moderne stattfanden und auf der Perestroika-Welle viele aufregende musikalische Entdeckungen aus der verdrängten Kulturepoche aufgeführt und auf Tonträger aufgenommen wurden.

Umso gewichtiger ist der Beitrag von Wolfgang Mende, der in mehrjähriger Forschungsarbeit zahlreiche Primärquellen in russischen Archiven und Bibliotheken erschlossen hat und dem Leser u. a. einige hierzulande wenig vertraute Komponistennamen wie etwa Vladimir Deševov oder Arsenij Avraamov, aber auch gänzlich unbekannte Phänomene wie zum Beispiel die hochinteressanten Experimente mit „Geräuschorchestern“ nahebringt. Speziell die Werke von Deševov, der bisher lediglich durch sein gerade einmal eine Minute langes Klavierstück „Rel’sy“ (Gleise) bekannt war, verdient eine größere Verbreitung. Ihm ist ein spezielles Kapitel des Buches gewidmet. Auch aus dem Schaffen von Alexandr Mosolov, der inzwischen wohl zu den meistgespielten und meistforschten russischen Musikern der 1920er Jahre gehört, präsentiert Mende in seiner Monographie eine bedeutende Entdeckung: Mosolovs monumentale Oper „Plotina“ (Der Staudamm) war bis-

lang weder bekannt noch zugänglich; das Manuskript fand er in einem Privatarchiv.

**I**m Mittelpunkt der insgesamt mehr als 600 Seiten umfassenden Darstellung stehen jedoch ausdrücklich nicht die musikalischen Werke und ihre Autoren, sondern die „linken Musikkonzepte“ jener Zeit. Diese Herangehensweise ist gewissermaßen durch die betreffende Zeit selbst gerechtfertigt: die Bolschewiken, die in Russland 1917 die Macht durch einen Putsch an sich rissen und sie dann in einem entsetzlichen Bürgerkrieg zu konsolidieren wussten, zwangen dem geschundenen Land eine Art neues linkes Konzept auf. Der Sozialismus trat seitdem in der sowjetischen Geschichte immer seltener als eine reale Erscheinung auf, vielmehr als eine abgehobene utopische Ideologie, die immer weniger mit der Realität zu tun hatte. Beispielsweise wurde das Land mit einem dichten Netz von Zwangsarbeitslagern bedeckt, während das sozialistische Konzept – später in der Staatsverfassung verfestigt – den Sowjetbürgern gleichzeitig alle demokratischen Freiheiten garantierte. Auf dem Höhepunkt des Terrors sangen Millionen von Sowjetmenschen: „Ich kenne kein anderes Land, wo der Mensch derart frei atmen kann.“

Linke russische Künstler und Intellektuelle haben sich schon vor der Revolution intensiv mit Konzepten und Manifesten beschäftigt, viele von ihnen waren aufrichtig von der revolutionären Romantik beseelt und in den ersten Monaten der Revolution aktiv daran beteiligt – bis ihnen die verbrecherischen Dimensionen des neuen Regimes bewusst wurden. Im Westen ist das Faible für Konzepte in der linken Musikszene hingegen bis heute ungebrochen: Manch ein Komponist ist beim Verfassen von Konzepten sogar viel kreativer und produktiver als beim Verfassen von Musikwerken. Ob diese musikideologischen Übungen jedoch einen ästhetischen Wert besitzen und immer die Aufmerksamkeit verdienen, die ihnen zuteil wird, ist eine andere Frage.

Das gleiche gilt für die „linken“ Musikkonzepte der 1920er Jahre, die im Zentrum von Mendes Untersuchung stehen und zumeist einer größeren

kritischen Distanz bedürftigen, als dies in der Monographie der Fall ist. Während sich Mende bei den Werkanalysen auf wenige Komponisten konzentriert – dazu gehört außer den erwähnten Deševov und Mosolov vor allem Nikolaj Roslavec –, so ist die Bandbreite der dargestellten Musikkonzepte ungleich vielfältiger. Dazu gehören auch Musikwissenschaftler und Musikkritiker aus dem Kreis der *Assoziation für zeitgenössische Musik* (ASM). Diese 1924 gegründete Organisation verband damals den „allergrößten Teil der klassisch ausgebildeten und nicht traditionalistisch oder folkloristisch orientierten Komponisten.“ (301) Merkwürdigerweise werden in Mendes Monographie außer Roslavec, Mosolov und Leonid Sabaneev keine weiteren Komponisten dieser Organisation behandelt, zu denen die ganze *crème de la crème* der russischen musikalischen Avantgarde gehörte, darunter Dmitrij Šostakovič, Iosif Šillinger, Vladimir Ščerbačev, Samuil Fejnberg, Leonid Polovinkin, Dmitrij Melkich, Alexandr Šenšin, Vsevolod Zaderatsky und viele andere. Die ASM, die aktiver Teil der internationalen musikalischen Avantgarde war, wurde 1929 von der *Russischen Assoziation Proletarischer Musiker* (RAPM) gleichgeschaltet und zwei Jahre später endgültig zerschlagen.

Während das musikalische Schaffen der Komponisten der ASM weitgehend außen vor bleibt, wird der publizistische Teil ihrer Aktivitäten eingehend analysiert. Der Gründer der ASM, Nikolaj Roslavec, etwa orientierte sich in seinen Artikeln, die im Sprachrohr der Organisation, der Zeitschrift *Muzykal'naja kul'tura* (*Musikkultur*), publiziert wurden, an den Kulturtheorien von Leo Trockij. Mende beweist aufgrund zahlreicher Textparallelen, dass speziell Trockij's Schrift *Literatur und Revolution* eine Vorlage für Roslavecs ideologische Auslassungen bildete (307ff.). In seinen musikalischen Werken zeigte sich Roslavecs allerdings als Skriabin-Adept; die „linke“ ästhetische Rhetorik war offensichtlich nicht mehr als ideologisches Beiwerk, das dem Komponisten zunächst ein gutes Fortkommen in den staatlichen Strukturen sicherte. Leider verzichtet Mende auf

derartige Zusammenhänge; die Analyse der Werke und die Darstellung der publizistischen Schriften werden kaum miteinander in Verbindung gebracht. Auch die persönlichen Umstände bleiben unerwähnt – etwa Roslavecs frühe Mitgliedschaft in der bolschewistischen Partei, seine Verbindungen zur GPU (dem sowjetischen Sicherheitsdienst, Vorgänger des KGB) und seine unrühmliche restriktive Tätigkeit als Leiter der politischen Abteilung des Musiksektors des Staatsverlages. Ebenso wenig ist von seinem weiteren tragischen Schicksal als Opfer der Hetze der „proletarischen Musiker“ zu erfahren: Roslavec, der heute als verfolgter Avantgardist gilt, wurde schließlich seine ideologische Nähe zu Trockij zum Verhängnis.

Ein ausgedehntes Kapitel von Mendes Monographie ist Musiktheorien von Nichtmusikern gewidmet. Waren die bolschewistischen Musikkonzepte von Musikern oft nur eine Art Alibi, um ihr eigenes Schaffen – das sich davon weitgehend unabhängig entwickelte – abzusichern, so hatten die Theorien von Nichtmusikern erst recht keine Verbindung zur Musikpraxis. Dabei war es kaum von Belang, ob sie von bedeutenden künstlerischen Persönlichkeiten wie dem Dichter Semjon Kirsanov und dem Schriftsteller Viktor Šklovskij oder von einem „Körperkultur“-Ideologen wie Ippolit Sokolov oder dem anonymen „Ingenieur S.G.“ stammten (178). Gemeinsam ist all diesen Texten neben ihrer revolutionären Phraseologie das Bestreben, die Musik auf verschiedene Art und Weise zu instrumentalisieren. Letztendlich lief die „Revolution“ in der Musikpublizistik hauptsächlich darauf hinaus, dass der Musik jegliche selbständige Bedeutung abgesprochen wurde. Ihre Existenzberechtigung konnte nur noch als nützliche Funktion im Alltag, in der Produktion oder in der Propaganda definiert werden. Darin waren sich erstaunlicherweise sowohl hochgebildete Intellektuelle als auch die Rabfak-Studenten des Moskauer Konservatoriums einig.

Diese Rabfak (von „Rabočij fakul'tet“ – Arbeiterfakultät), an der Menschen ohne jede musikalische Vorbildung (und oft ohne jegliche Bildung

überhaupt) Musik studieren durften, war die Brutstätte der *Russischen Assoziation Proletarischer Musiker*. Diese repräsentierten am ehesten die „so-wjetische Revolutionskultur“ in der Musik. Umso unverständlicher, dass diese Gruppe – die wie die ASM 1924 gegründet wurde und gegen Ende der 1920er Jahre zu einer diktatorischen Vormachtstellung im sowjetischen Musikleben gelangte – in der Monographie von Mende nicht behandelt wird. Im Gegensatz zu den Pseudokommunisten (Roslavec), angepassten Ästheten (Sabaneev oder Asaf'ev) oder einfach nur begabten Komponisten, die versuchten, den Schritt mit der Zeit wenigstens äußerlich zu halten (Deševov, Mosolov und viele andere), empfanden die „proletarischen Musiker“ keine Diskrepanz zwischen der vorgeschriebenen Ideologie und ihrem musikalischen Schaffen.

Auf welchem Niveau diese Synthese von Musik und Revolution stattfand, bezeugt nicht nur ihre musikalische Produktion, die fast ausschließlich aus Propaganda-Liedern bestand, sondern auch zum Beispiel ein Brief des Studenten der Rabfak, Alekseev, an Stalin, in dem er sich über das anspruchsvolle Studienprogramm beschwerte: „Genosse Stalin! [...] Die Arbeiterklasse braucht keine Pionisten [sic], diese verfeinerten Chopin-Spieler, sondern Propagandisten und Agitatoren auf dem Gebiet der Musik. Warum durfte das Bürgertum die Musik besitzen und das Proletariat, das es gestürzt hatte, hat keine Möglichkeit, wenigstens diesen Beethoven kennen zu lernen. Es hat ein Recht darauf! Aber diese Musik muss ihm nicht in Form einer Klaviersonate serviert werden, sondern in einer ihm zugänglichen Weise, durch ein Volksinstrument – durch Balalaika, Gitarre, Mandoline, usw. [...] Die Muttersöhnchen und Väter-töchterchen hatten die Möglichkeit, die Musik sozusagen von den Windeln an zu lernen und konnten dadurch schon bis zum 20. Lebensjahr in ihrer Kunst vollkommen werden. Aber erst mit 20 Jahren das Lernen zu beginnen, ist eine andere Sache. Der Kopf ist mit vielem beschäftigt, die Hände sind roh, und die Finger sind voll Schwielen vom Hammer, man müsste uns dann doch den kürzesten Weg bieten. Und was wird uns angeboten?

Vier Jahre Studium an der Arbeiterfakultät und vier Jahre Studium am Konservatorium, also insgesamt acht Jahre. Acht Jahre sind keine kurze Zeit (das sind zwei Fünfjahrespläne [sic!]), es ist zumindest dafür genug, um einen langen Bart wachsen zu lassen“ (Russisches Archiv für Literatur und Kunst [RGALI], Moskau, Fond 645, Teil 1, Mappe 352). Bereits Ende der 1920er Jahre hatten die „Alekseevs“ das musikalische Leben in Sowjetrußland fest im Griff. Für die „wahren“ Musiker hatte die Revolutionsromantik spätestens zu diesem Zeitpunkt ihre Anziehungskraft endgültig eingebüßt.

**A**uch wenn Mendes Buch aufgrund der Komplexität seines Gegenstandes bei weitem nicht alle Wissenslücken schließen kann, leistet der Autor doch einen außergewöhnlichen Beitrag zu diesem immer noch wenig bekannten Kapitel der Musikgeschichte.

---

**Einleitung und „Fokus auf die Speerspitze“:**

**LJUDMILA BELKIN, M.A.**

Doktorandin am Kunstgeschichtlichen Institut der J.W. Goethe Universität,  
Senckenberganlage 31, 60325 Frankfurt a.M.,  
ljudmila.belkin@googlemail.com

**„Von der ‚Revolutionskultur‘ zur musikalischen Unkultur“:**

**PROF. DR. JASCHA NEMTSOV**

Abraham Geiger Kolleg, Kantstr. 152,  
10623 Berlin  
jaschanemtsov@gmx.de