

Igor Narskij

Hat die Partei das Volk tanzen gelehrt?

Kulturpolitik und Amateurtanz in der UdSSR

„Es gibt keine Formen von Wissenschaft und Kunst, die nicht mit den großen Ideen des Kommunismus und der unendlich vielfältigen Arbeit am Aufbau der kommunistischen Wirtschaft verbunden sind.“¹

Anlass zur Sorge

„[J]eder der versucht, seine wohlbedachten Gedanken niederzuschreiben“, so Alfred Schütz, einer der wichtigsten Vertreter der modernen Wissenssoziologie, „wird feststellen, dass neue thematische Relevanzen zu Tage kommen, während er schreibt, die Gedanken gliedert und ausarbeitet. Das Ergebnis ist dann, dass das fertige Produkt notwendig anders aussieht, als der Entwurf. Es ist ein allgemeines Prinzip der Theorie des Handelns, dass die Handlung, nachdem sie ausgeführt wurde, sich von dem just entworfenen Handeln unterscheidet.“² Ebendiese radikale Diskrepanz zwischen Entwurf und (vorläufigem) Ergebnis ist der Grund dafür, dass der vorliegende Text mit einem Fragezeichen im Titel erscheint. Im Herbst 2014 kam ich ins Historische Kolleg nach München mit der Absicht, ein Buchmanuskript auf Deutsch zu verfassen. Der erste Teil sollte heißen „Wie der Parteistaat das Volk tanzen lehrte“. Ich schrieb jedoch einen russischen Text, in dem der Begriff „Parteistaat“ durch „Partei“ ersetzt wurde. Während der ursprüngliche Umfang beibehalten wurde, stieg die Anzahl der Abschnitte von zunächst geplanten 8 auf 40 an. Die Themen „professionelle Choreografie“ und „Amateurchoreografie“ nahmen letztlich nicht mehr als ein Fünftel des Inhalts ein. Entspricht also der Inhalt nicht (mehr) dem Titel? Ist meine Untersuchung in eine Sackgasse geraten? Hat sie ein Fiasko erlitten? Diese Fragen, die meine Besorgnis über den Gang und den möglichen Ausgang des Forschungsprozesses widerspie-

¹ Beschluss des VIII. Parteitags der RKP (b) „Über die politische Propaganda und die Kultur- und Bildungsarbeit auf dem Land“ vom März 1919: Institut marksizma-leniniyma pri CK KpSS (Hg.): KPSS v rezolucijach s'ezdov, konferencij i plenumov CK. Bd. 2. Moskau 1983, S. 113. Der vorliegende Beitrag wurde von Anselm Bühling, dem ich an dieser Stelle ganz herzlich danken möchte, aus dem Russischen ins Deutsche übersetzt. Von ihm stammen auch – sofern nicht anders angegeben – die Übersetzungen der russischen Zitate.

² Alfred Schütz: Das Problem der Relevanz. Frankfurt a. M. 1982, S. 154.

geln, haben den nachstehenden Text zwar beeinflusst, sind jedoch für die Problemstellung nicht maßgeblich. Die Fragen, um die es mir hier geht, sind folgende: Lässt sich die bolschewistische Kulturpolitik in Bezug auf den Amateurtanz als Lernprozess beschreiben? Und kann die Verwendung des Begriffs „Lernprozess“ uns dabei helfen, diese Kulturpolitik besser zu verstehen, den Kreis ihrer Teilnehmer zu charakterisieren sowie ihre Motive und Intentionen zu durchdringen?

Hat die Partei das Volk tanzen gelehrt? Natürlich nicht. Das Bild von der Partei, die das Volk die Tanzkunst lehrt, reizt zum Lachen, weil es so abwegig wirkt. Man kann sich die Bolschewiki mit ihren missionarischen Ambitionen und grandiosen Plänen nur schwer als penible und akribische Tanzmeister oder als listige „Spilleute“, die mit ihren Tanzbären von Jahrmarkt zu Jahrmarkt ziehen, vorstellen. Als ich mit der Arbeit an diesem Projekt begann, ging ich von der Hypothese aus, dass die Kommunistische Partei am Aufbau und der Förderung der Laienkunst in der UdSSR unmittelbar und führend beteiligt war. Ich fand jedoch keine Dokumente, die diese Hypothese bestätigten. Der bilderbogenhafte Name meines Projekts entstand wohl unter dem Einfluss des Titels einer der Abschnitte in Sheila Fitzpatrick's Studie „Stalin's Peasants“.³ Im Kapitel „How the Mice Buried the Cat“ („Wie die Mäuse den Kater begruben“) greift die Autorin auf den gleichnamigen russischen Bilderbogen (*Lubok*) zurück, um zu beschreiben, wie die Kolchosbauern den Großen Terror nutzten, um mit den Organisatoren und Leitern der verhassten Kolchosen abzurechnen, indem sie diese als „Volksfeinde“ denunzierten. Es hat jedoch wenig Sinn, sich stur zu stellen und allein deshalb an dem Titel festzuhalten, um sich im Glanz von Sheila Fitzpatrick zu sonnen. Denn die Kolchosbauern beteiligten sich ja unmittelbar am Massenterror gegen die Partei- und Sowjetfunktionäre. Direkte Eingriffe der Partei auf dem Gebiet der (Massen-)Choreografie kann man hingegen an den Fingern einer Hand abzählen. Meist handelte es sich dabei um persönliche Beurteilungen der (Tanz-)Kunst durch einzelne Parteiführer.

Während der Arbeit an dem Projekt stellte sich heraus, dass

- die Behörden die Amateurkunst in der UdSSR nicht immer und nicht in jeder Hinsicht so unmittelbar und rigide kontrollierten, wie ich angenommen hatte;
- den Leitern und Teilnehmern der Laienkunst eine recht geräumige Nische für den Selbstausdruck blieb;
- die sowjetischen „Volks“-Tänze ein eigenes, riesiges, begeistertes Publikum hatten und deshalb der Folklore zugerechnet werden können;
- die Amateurtänzer wie auch die Teilnehmer anderer Laienkunstgenres – von Musik bis Fotografie – die vom Staat organisierte, betreute und kontrollierte Amateurkunst erfolgreich privatisierten.

Ich habe mich jedoch dafür entschieden, den ursprünglichen Titel gleichwohl beizubehalten und die Kulturpolitik selbst als Lernprozess zu interpretieren. Im Nachfolgenden möchte ich meine Argumente darlegen.

³ Sheila Fitzpatrick: *Stalin's Peasants. Resistance and Survival in the Russian Village after Collectivization*. Oxford 1994.

Fehlerberichtigung

Zu jedem Lernprozess gehören bekanntlich ein Lehrer, der darauf brennt oder dazu berufen ist, Kenntnisse zu vermitteln, ein Schüler, der bereit ist, diese aufzunehmen, sowie der Lernstoff selbst, den der Lehrende an den Lernenden weitergibt. Wenn bei der Aneignung des Stoffs Schwierigkeiten auftreten, beginnt, wie wir alle wissen, die Arbeit an den Fehlern. Sie ist ein untrügliches Merkmal des Lernprozesses.

Einige bolschewistische Führer hatten ihre eigene Meinung zur Tanzkunst in der UdSSR und hielten mit dieser nicht hinter dem Berg. Es war ihnen ganz im Gegenteil wichtig, sie zu Gehör zu bringen.

„Die Genossen Stalin und Woroschilow haben sehr viele Korrekturen an unseren Tänzen vorgenommen und mit allem aufgeräumt, was daran unnötig, pseudo-volkstümlich und pseudo-rotarmistisch war“, schrieb etwa Alexander Alexandrow, der Gründer und Leiter des Rotbanner-Gesangs- und Tanzensembles.⁴ Angeblich legte Woroschilow ihm nach einem Regierungskonzert dar, was Stalin an dem von der Tanzgruppe aufgeführten russischen Volkstanz nicht gefallen hatte. Stalins Unmut war von artistischen Finessen erregt worden, die „den Volkstanz in einen akrobatischen Tanz verwandelt“ hätten. Bei einer anderen Nummer wurden diese Finessen – angeblich auf Anweisung des „Führers der Völker“ – durch einen Volkstanz der Kavalleristen mit Dolchen ersetzt,⁵ ein gängiges Motiv der sowjetischen „Volks“-Choreografie, welches das Publikum auf professionellen und Amateur-Bühnen bis zum Zerfall der UdSSR und darüber hinaus zu Gesicht bekam. Diese Details zu Stalins choreografischen Vorlieben wurden anlässlich seines sechzigsten Geburtstags mit seiner Zustimmung veröffentlicht. Man kann also davon ausgehen, dass es ihm wichtig war, seine Meinung zu verbreiten, um ein „Signal“ an die sowjetische Choreografie zu senden. Und genau das geschah auch: Die Bemerkungen des „Führers der Völker“ wurden zur Handlungsanweisung für die Choreografen. Diese verzichteten für lange Zeit auf darstellerische Virtuosität, weil jene als Manifestation bürgerlicher Dekadenz und schlechten Geschmacks galt.

Ein Dritteljahrhundert später, auf einer Ausstellung Moskauer Künstler im Dezember 1962, sollte sich Nikita Chruschtschow, der bei Stalins nächtlichen Festgelagen auf Anweisung des „Hausherrn“ schon einmal *Hopak*⁶ tanzte, wie folgt über moderne westliche Tänze äußern: „Diese Tänze sind doch unanständig. Sie sagen, dass das was Neues ist. Ist es doch gar nicht, das stammt von den Negern. Schauen Sie sich die Negertänze an und dann die amerikanischen an – die kreisen

⁴ Aleksandr V. Aleksandrov: Naš Krasnoarmejskij ansambl'. In: Zvezda (1938) 1, S.110f., zitiert nach Jurij I. Slonimskij: Sovetskij balet. Materialy k istorii sovetskogo baletnogo teatra. Moskau/Leningrad 1950, S.167. Vgl. auch Ariadna L. Sokol'skaja: Tanceval'naja samodejatel'nost'. In: Samodejatel'noe chudožestvennoe tvorčestvo v SSSR. Očerki istorii. 1930–1950 gg. St. Petersburg 2000, S. 99–146, hier: S.103f.

⁵ Vgl. Stalin. K šestidesjatiletiju so dnja roždenija. Moskau 1940, S.295f.; Slonimskij: Balet (wie Anm. 4), S.159; Sokol'skaja: Tanceval'naja (wie Anm. 4), S.104.

⁶ Ukrainischer Volkstanz (russisch auch: *Gopak*).

da doch mit einem bestimmten Körperteil. Und das sollen Tänze sein? Das hat doch nichts mit Tanzen zu tun! Weiß der Teufel, was das ist! Eine Frau namens Kogan – eine großartige Frau – sagte einmal, als sie diese Tänze sah: Ich bin ja schon 20 Jahre verheiratet, aber dass man das Foxtrott nennt, ist mir neu. (*Heiterkeit.*) Ich bitte die Frauen um Entschuldigung für diese Worte.“⁷

Die modernen Tänze empörten jedoch auch jene Bolschewiki, die in künstlerischen Fragen bewanderter waren, – etwa den Volkskommissar für Bildung, Anatoli Lunatscharski. Dieser gab 1927 in einem Interview auf die Frage „Haben Sie jemals die neuen amerikanischen Tänze Charleston und Black Bottom gesehen? Wenn ja, denken Sie nicht, dass sie einen gewissen Wert als unmittelbarer Ausdruck des Volksgeists haben?“ die Antwort: „Ich habe den Tanz Charleston gesehen und finde ihn höchst widerwärtig und schädlich.“⁸

Die Äußerungen Chruschtschows wie Lunatscharskis standen vollkommen im Einklang mit einer Tradition, die sich gleich nach der Machterlangung der Bolschewiki etabliert hatte: der Tradition des Kampfs gegen die Begeisterung der Jugend für „bourgeoise Tänzchen“ – Tänze aus Übersee wie Tango, Foxtrott oder Twostep, die Europa Anfang des 20. Jahrhunderts im Sturm erobert hatten.⁹ Seit dem Bürgerkrieg verfeimten und verfolgten Aktivisten des *Komsomol* die Anhänger westlicher Gesellschaftstänze als Verderber der sowjetischen Jugend. Diese Kampagne, die immer wieder abebbte und dann mit neuer Kraft wieder auflebte, dauerte über fünfzig Jahre lang an. In den 1950er Jahren fand die Kritik mit Twist und Shake neue Objekte. Auch sie wurden eifrig bekämpft. Dabei wurden Hüter der sowjetischen Kultur aus verschiedenen Alters- und Berufsgruppen herangezogen – von Komsomolzen bis zu Rentnern, von Fotojournalisten bis zu freiwilligen Milizhelfern.

Es wäre naiv, zu glauben, dass mit zunehmender Entfernung der sowjetischen Gesellschaft von der Stalin-Ära die Angriffslust bei der Bloßstellung „bourgeoiser“ Tänze nachgelassen hätte. Noch in der späten UdSSR konnte die Kritik einen Unterton der Entlarvung innerer Feinde annehmen: „[E]s ist kein Zufall, dass man Twist, Shake, Mackie¹⁰ nicht zu lernen braucht: Bis zur Raserei zucken, grimassieren und unansehnliche, vulgäre Übungen improvisieren – das kann jeder. Manche halten das für ein unschuldiges Vergnügen der Jugend. Wenn man aber tiefer darüber nachdenkt, dringt über diesen scheinbar harmlosen Kanal eine fremde Ideologie zu uns vor, mit Vorstellungen von Schönheit und vor allem von Moral und

⁷ Nikita Sergeevič Chruščev. *Dva cveta vremeni. Dokumenty iz ličnogo archiva N.S. Chruščeva*. Bd. 2. Moskau 2009, S. 523 (Hervorhebung im Original).

⁸ Aus den Antworten A. W. Lunatscharskis auf Fragen der amerikanischen Pressekorrespondentin Laura-Patrick Knickerbocker: A. W. Lunatscharskij: *Neisdannnye materialy*. In: *Literaturnoe nasledstvo* 82 (1970), S. 55, zitiert nach Ariadna L. Sokol'skaja: *Plastika i tanec v samodejatel'nom tvorčestve*. In: *Samodejatel'noe chudožestvennoe tvorčestvo v SSSR. Očerki istorii. 1917–1932 gg.* St. Petersburg 2000, S. 356–399, hier: S. 395.

⁹ Vgl. Sokol'skaja: *Plastika* (wie Anm. 8), S. 373f., S. 376.

¹⁰ Der Tanz „Mackie“ ist eine weniger bekannte Art Shake. Sein Name kommt von dem Gangster Mackie Messer, dessen Untaten in der Moritat am Anfang der „Dreigroschenoper“ von Bertolt Brecht geschildert werden. Im „New Dance“ gibt es eine Bewegung, die „Mackie Messer“ heißt.

Ethik, die der sowjetischen Gesellschaft wesensfremd sind. Einige ‚Popularisierer‘ der bourgeoisen Tanzproduktion bei uns verstehen das mitunter nicht.“¹¹

Ein negatives Programm für den Tanzunterricht – eine klare Definition choreografischen Fehlverhaltens – war also in der UdSSR vorhanden. Doch wie sah es mit einem Programm des positiven Wissens aus?

Das positive Programm

Man kann mit gutem Grund davon ausgehen, dass Stalin die Entwicklung von Bühnenversionen der Volkstänze in der UdSSR als Mittel betrachtete, um die Errungenschaften des Sozialismus im In- und Ausland zu demonstrieren. Dass er diese repräsentative Funktion der Laienkunst als sehr wichtig ansah, zeigt seine regelmäßige Anwesenheit bei den *Dekaden* („Zehntageesshauen“) der Künste der Sowjetrepubliken, wo er manchmal in der entsprechenden Nationaltracht erschien. Der Glaube an das propagandistische Potenzial des „Volkskunstschaffens“ erklärt vermutlich auch, weshalb der „Führer der Völker“ dem zentralen Gesangs- und Tanzensemble der Roten Armee solche Aufmerksamkeit beimaß. Das Ensemble wurde 1937 auf die erste Auslandstournee geschickt – lange vor den Gastspielen des Allunionsensembles für Volkstanz der UdSSR unter Leitung von Igor Moissejew sowie des Bolschoitheaters in den „kapitalistischen“ Ländern Frankreich und Großbritannien 1955 und 1956. Die „Volks“-Kunst „sollte an der internationalen Diplomatie mitwirken und dem ausländischen Publikum mittels Gesang und Tanz ein neues, rosarot-optimistisches Bild des siegreichen Sozialismus vor Augen führen“. ¹² Stalin war vermutlich davon überzeugt, dass die Sprache der „choreografischen Diplomatie“ einfach, verständlich und eindeutig sein müsse. Dabei wurde er von seinen eigenen, recht trivialen ästhetischen Vorlieben geleitet.

Der sowjetische Balletthistoriker Juri Slonimski, der in seiner Studie Äußerungen Alexander Alexandrows über die „unermüdliche Unterstützung und Hilfe der Partei und des Genossen Stalin persönlich“¹³ zusammengetragen hat, bewertete die Kritik an der choreografischen Technik so, wie er das im Spätstalinismus nur tun konnte, – als Ausdruck von Stalins gutem und volksnahem Geschmack, der den Choreografen als Leitstern dienen sollte: „Der Unterricht in gutem Geschmack reichte weit über die private, präzise Beobachtung hinaus. Unser Volk liebt deftige Scherze, lustige Drehungen bei Gesang und Tanz. Die Volkstänzer suchen einander mit immer vertrackteren Bewegungen zu überbieten. Aber sie überschreiten dabei nie ihre Schwelle – der Komiker wird nicht zum Narren und Faxenmacher, der flotte Tänzer nicht zum Akrobaten. Die tiefgründige Warnung

¹¹ V. Kudrjakov/A. Ljuter: Bal’nyj tanec i ego sud’ba. In: Kul’turno-prosvetitel’naja rabota (1971) 3, S. 45, zitiert nach Doma narodnogo tvorčestva Rossii. Retrospektiva i sovremennost’. Istoričeskie očerki. Moskau 2009, S. 27f.

¹² Sokol’skaja: Tanceval’naja (wie Anm. 4), S. 102.

¹³ Slonimskij: Balet (wie Anm. 4), S. 167.

Stalins wird den sowjetischen Ballettmeistern, die das Schaffen der Völker unseres Landes erschließen, jetzt und in Zukunft als Leitfaden dienen.“¹⁴

Auch Nikita Chruschtschow orientierte sich an seinem eigenen, recht konservativen und durchaus bürgerlichen Kunstgeschmack. Anfang der 1960er Jahre bekannte er öffentlich: „In Bezug auf Musik und Kunst habe ich auch heute noch die gleiche Ansicht wie Stalin.“¹⁵

Der Gerechtigkeit halber sei angemerkt, dass die persönliche Einmischung von Parteiführern in Fragen der Choreografie der Sache auch dienlich sein konnte. Ein Beispiel dafür ist die feste Haltung Anatoli Lunatscharskis, in der sich ein positives choreografisches Programm zeigte. Sie rettete das klassische russische Ballett in den 1920er Jahren vor den Ausschreitungen des *Proletkults*, der in der klassischen Choreografie ein Relikt der Vergangenheit sah, das rücksichtslos zerstört werden müsse.¹⁶

Es gibt die Ansicht, dass der Anstoß zur Entwicklung der sowjetischen Laienchoreografie in den 1930er Jahren aus rein taktischen und konjunkturbedingten Erwägungen der Bolschewiki heraus erfolgte, die zusätzliche Argumente benötigten, um ihre Erfolge zu demonstrieren. „Die Gründe für den ‚Aufstieg‘ des Tanzes“, so Ariadna Sokolskaja, „sind in der Diskrepanz zu suchen, die zwischen dem tatsächlichen Verlauf der Kollektivierung und dem Bild einer glücklichen, blühenden Großmacht bestand, das auf die Vorträge und Reden von Stalin, Molotow, Kaganowitsch und anderen Mitgliedern des stalinistischen Politbüros zurückging. Die rhetorische Propaganda hatte bekanntlich eine sehr starke hypnotische Wirkung. Dennoch musste sie ständig durch eine Reihe dauerhafter emotionaler Eindrücke optischer, akustischer, künstlerischer und ‚künstlerisch-dokumentarischer‘ Art ergänzt werden. Neben Film und Fotografie, die sich die ‚Methodik und Ästhetik der Inszenierung‘ schnell angeeignet hatten, erwiesen sich hier neue, herzerfrischende, lebensfrohe Lieder und Tänze als unschätzbar wertvoll in ihrer Auswirkung auf das Bewusstsein der Masse.“¹⁷

Ich hingegen sehe in der staatlich geförderten Weiterentwicklung der Massentanzkunst in der UdSSR ein Programm des „korrekten Tanzes“, das Teil eines groß angelegten Kulturprojekts war. Um dieses näher zu beschreiben, werde ich mich des wissenssoziologischen Begriffs des „Intellektuellen“, wie ihn Bernhard Giesen definiert hat, bedienen. „Intellektuelle“ stellen nach Giesen diskursive Gemeinschaften dar, die es als ihren Auftrag ansehen, eine kollektive Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu konstruieren, das heißt: kollektive National-, Klassen-, Geschlechts- und sonstige Identitäten zu produzieren.¹⁸ Ihr wichtigstes Ins-

¹⁴ Ebd., S. 159.

¹⁵ Nikita Sergeevič Chruščev (wie Anm. 7), S. 529.

¹⁶ Simon D. Dreyden (Hg.): Anatolij V. Lunačarskij o massovykh prazdnestvach, estrade, cirke. Moskau 1981, S. 301, zitiert nach Sokol'skaja: *Plastika* (wie Anm. 8), S. 398.

¹⁷ Sokol'skaja: *Tanceval'naja* (wie Anm. 4), S. 100f.

¹⁸ Vgl. Bernhard Giesen: *Die Intellektuellen und die Nation*. Bd. 1: Eine deutsche Achsenzeit. Frankfurt a. M. 1993; ders.: *Die Intellektuellen und die Nation*. Bd. 2: Kollektive Identität. Frankfurt a. M. 1999.

trument ist die Schaffung von Klassifikationen, Typisierungen und Hierarchien durch Zuschreibung kultureller Eigenschaften an bestimmte soziale Gruppen und Phänomene. Kennzeichnend für Intellektuelle ist, dass sie sich als Träger eines „sakralen“ Wissens wahrnehmen, das vehement gegen Kritik und Profanisierung verteidigt und zugleich verbreitet werden muss. Ihre eigene Identität bringt sowohl die Geschlossenheit der Gemeinschaft wie auch den missionarischen Eifer hervor, der in seiner extremen Form aggressive Praktiken der Aufzwingung des „heiligen“ Wissens zulässt. In einer wachsenden und komplexer werdenden Gesellschaft eröffnet die Zuschreibung kultureller Eigenschaften „die Grenzen für die Praxis von Eroberung, Mission und Pädagogik. [...] Wer der kulturellen Mission Widerstand leistet, ist nicht nur anders und unterlegen, sondern fehlgeleitet und *irgend*. Da er sich seiner eigenen wahren Identität nicht bewusst ist, muss er zur Not auch gegen seinen eigenen Willen bekehrt werden. Außenseiter werden hier als leere ‚natürliche‘ Objekte betrachtet, die erst durch kulturelle Bildung Identität und Subjektfähigkeit erlangen können.“¹⁹

Giesen wendet diese und eine Reihe weiterer – für uns weniger relevanter – Merkmale an, um die deutschen Intellektuellen des 19. Jahrhunderts zu beschreiben. Es scheint mir möglich, die Grenzen der intellektuellen Gemeinschaften über die politische Opposition des 19. Jahrhunderts hinaus zu erweitern und dieses Konzept zur Beschreibung der sowjetischen Partei- und Staatselite zu nutzen. Für das 20. Jahrhundert scheint eine solche Ausweitung deshalb gerechtfertigt, weil die erste Generation der kommunistischen Elite (die in den 1870er bis 1890er Jahren Geborenen, keinesfalls jedoch die „Klasse der ’38er“²⁰) aus der radikalen politischen Opposition des Zarenreichs hervorging. Sie brachte in die offizielle sowjetische Politik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts den zivilisatorischen Eifer („Kulturrevolution“), den Habitus der Selbstisolierung (das Bild der belagerten Festung) und eine Reihe weiterer Züge ein, die nach Giesen kennzeichnend für „Intellektuelle“ sind.

Die Kunst des Historikers besteht jedoch im Unterscheiden. Die sowjetischen Kommunisten hatten ihre eigene Spezifik. Für sie diente die Vorstellung der russischen Rückständigkeit als Ausgangspunkt, um ihren historischen Auftrag zu legitimieren. „Die Marxisten und Narodniki gingen ebenso wie die klassischen Liberalen oder Konservativen von der Voraussetzung aus, dass Russland ein rückständiges Land sei. Mit dieser Feststellung begann der Streit um die Frage: ‚*Was tun?*‘ mit der für alle offensichtlichen Rückständigkeit?“²¹ Die historische Substanz der Kontroverse „Rückständigkeit versus Fortschritt“ fand man im Gegensatz „Russland versus Europa“. Dieser Umstand unterscheidet die russischen Intellektuellen

¹⁹ Giesen: Intellektuellen. Bd. 2 (wie Anm. 18), S. 60–62 (Hervorhebung im Original).

²⁰ Ausführlich zur „Klasse der ’38er“ in der sowjetischen Elite, nämlich zu der Breschnew-Generation, die die im Großen Terror frei gewordenen Stellen in der Nomenklatura besetzte, vgl. Manfred Hildermeier: Geschichte der Sowjetunion 1917–1991. Entstehung und Niedergang des ersten sozialistischen Staates. München 1998, S. 841–847.

²¹ Janis Kotsonis: Making Peasants Backward. Agricultural Cooperatives and the Agrarian Question in Russia, 1861–1914. New York 1999, S. 5 (Hervorhebung im Original).

grundsätzlich von ihren europäischen – beispielsweise deutschen – Kollegen, die vielmehr von dem von ihnen konstruierten Konzept der „Kulturnation“ ausgingen. Die sowjetischen Kommunisten sahen es ebenso wie die russischen Intellektuellen des 19. Jahrhunderts als ihren primären Auftrag an, die „Rückständigkeit“ zu überwinden und „Kultiviertheit“ als wichtigstes Instrument zur Entwicklung der Persönlichkeit in Russland zu verbreiten.

Während das traditionelle Dorf und damit auch die ländlichen Kulturtraditionen liquidiert wurden, eignete sich der „wiedererfundene“ und auf die städtische Bühne gebrachte „Volkstanz“ optimal für das Projekt des „Sowjetischen“ – für die Suche nach einer neuen sowjetischen Identität, die Ausbildung eines lebensbejahenden emotionalen „Fundus“, die Sondierung neuer Trägerstrukturen für das kollektive Gedächtnis. Dieser Prozess war durch Ereignisse begleitet, die auf den ersten Blick sehr unterschiedlich waren. Dazu zählen etwa der Beschluss der Kommunistischen Partei „Über den Umbau der literarisch-künstlerischen Organisationen“ im April 1932 und die Propagierung des Sozialistischen Realismus, ferner die Erste Allunionsolympiade der Laienkunst 1932, die Allunionsversammlung der Klubs 1933, die erste sowjetische Musikfilmkomödie „Wesjolyje rebjata“ („Lustige Burschen“) 1934 sowie die Einführung des Geschichtsunterrichts an den Schulen.²²

Verschiedene Etappen der Politik im Bereich „Laientanz“

Die Kulturpolitik in der UdSSR erfuhr mehrere scharfe Umschwünge, die mit radikalen Lehrplanreformen verglichen werden können. Was sich die gesamte Sowjetzeit über nicht änderte, war die Überzeugung von der führenden Rolle der Partei und ihrem alleinigen Recht, an der „Kulturfront“ das Kommando zu führen und die Kultur im ideologischen Kampf einzusetzen.

In den ersten zehn Jahren ihrer Herrschaft verfügten die Bolschewiki weder über ein klares kulturpolitisches Programm noch über einen eingespielten Verwaltungsapparat für die Kultur. Die Kulturschaffenden hatten genügend Raum für künstlerische Experimente und es existierten autonome Künstlerverbände. Dies galt auch für die Laienkunst. Hier konkurrierten drei Vorstellungen miteinander: Die *kreativitätsorientierte* Konzeption strebte an, durch die freie schöpferische Betätigung der revolutionären Massen zu neuen Formen proletarischer Kultur zu gelangen. Die *bildungsorientierte* Konzeption zielte darauf, durch die Aneignung des kulturellen Erbes sowie durch die „Annäherung“ der Laienkunst an die pro-

²² Zur kulturellen und historischen Neuorientierung der UdSSR Mitte der 1930er Jahre vgl. etwa Dietrich Beyrau: Intelligenz und Dissens. Die russischen Bildungsschichten in der Sowjetunion 1917 bis 1985. Göttingen 1993; Konstantin Bogdanov: Vox populi. Fol'klornye žanry sovetskij kul'tury. Moskau 2009; Hans Günther/Evgenij Dobrenko (Hg.): Socrealističeskij kanon. Sbornik statej. St. Petersburg 2000; Ol'ga J. Bessmertnaja: Spor avangardistskoj i socrealističeskoj utopii: „Veselye rebjata“ – počemu ne „Pastuch iz Abrau-Djurso“? (Dva scenarija pervoj sovetskij muzykal'noj komedii). In: Igor Narskij u. a. (Hg.): Ot velikogo do smešnogo ... Instrumentalizacija smeča v rossijskoj istorii XX veka. Tscheljabinsk 2011, S. 192–221.

fessionellen Vorbilder der „hohen“ Kunst das Volk an die Kultur heranzuführen. Die *freizeitorientierte* Konzeption schließlich sah den Zweck der Laienkunst darin, „gesunde Erholung“ und „intelligente Unterhaltung“ zu organisieren.²³

1929 vollzog die Partei in der Kulturpolitik eine scharfe „utilitaristisch-pragmatische“ Kehrtwende: Mit dem im Mai verabschiedeten Beschluss „Über die Kultur- und Bildungsarbeit der Gewerkschaften“ „forderte sie eine Hinwendung der Kulturarbeit zur politischen Aktualität, zur Produktion, zum Dorf“.²⁴ Kultur und Kunst sollten die Bevölkerung für den sozialistischen Aufbau und die Umsetzung der Produktionsaufgaben des ersten Fünfjahresplans mobilisieren. Im Hinblick auf die Laienbühne bedeutete das eine Umorientierung vom Künstlerischen zur frontalen Politagitation. Dies wurde im Beschluss als die Forderung formuliert, „Elemente der politischen Indifferenz und der engstirnigen Kulturhuberei zu beseitigen“.²⁵

Drei Jahre später fand ein nicht weniger abrupter Umschwung statt – diesmal zugunsten des bildungsorientierten Modells. Die Vollendung des ersten Fünfjahresplans und der Kollektivierung der Dörfer erforderte eine Schwerpunktverlagerung in der ideologischen Arbeit. Statt des asketischen Appells, durch aufopfernde Arbeit Fortschritte zu erreichen, sollten jetzt die bereits erzielten Erfolge propagiert werden. Der Beschluss des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei „Über den Umbau der literarisch-künstlerischen Organisationen“ von 1932 maß Literatur und Kunst – einschließlich der Massen- und Laienkunst – herausragende Bedeutung bei. Sie sollten unter staatlicher Aufsicht organisiert werden, um die sowjetischen Errungenschaften zu demonstrieren, die das Leben angeblich „besser und fröhlicher“ machten.²⁶ Dieser Beweggrund wurde zum „Geburtshelfer“ der kanonischen sowjetischen (Tanz-) Laienkunst. Die experimentell ausgerichteten, autonomen Vereinigungen der Kulturschaffenden waren für diese Aufgabe nicht geeignet und wurden aufgelöst. Kunst, die nach Ansicht der kommunistischen Führung die Errungenschaften des Sozialismus nicht überzeugend genug propagierte, war von nun an derber Schelte von oben ausgesetzt, wie etwa 1936 die Oper „Lady Macbeth von Mzensk“ und das Ballett „Der helle Bach“ von Dmitri Schostakowitsch.²⁷

²³ Sergej J. Rumjancev/Aleksej P. Šul'pin: Nekotorye teoretičeskie problemy i chudožestvenno-estetičeskie osobennosti samodejatel'nogo tvorčestva 1920-ch godov. In: Gosudarstvennyj institut iskusstvovoznanija Ministerstva kultury Rossijskoj federacii (Hg.): Samodejatel'noe chudožestvennoe tvorčestvo v SSSR. Očerki istorii. 1917–1932 gg. St. Petersburg 2000, S. 24–63, hier besonders: S. 24–44.

²⁴ Pod rukovodstvom partii. In: Kul'turnaja revolucija (1930) 15, S. 1.

²⁵ Beschluss des ZK der WKP (b) „Über die kulturell-aufklärerische Arbeit der Gewerkschaften“. In: Institut marksizma-leninima pri CK KpSS (Hg.): KPSS v rezolucijach s'ezdov, konferencij i plenimov CK. Bd. 4. Moskau 1984, S. 424.

²⁶ Beschluss des ZK der WKP (b) „Über den Umbau der literarisch-künstlerischen Organisationen“. In: Institut marksizma-leninima pri CK KpSS (Hg.): KPSS v rezolucijach s'ezdov, konferencij i plenimov CK. Bd. 5. Moskau 1984, S. 407f.

²⁷ Vgl. Sumbur vmesto muzyki. Ob opere „Ledi Makbet Mcenskogo uezda“. In: Pravda, 28. 01. 1936, Nr. 27 (6633), S. 3; Baletnaja fal'sh'. In: Pravda, 09. 02. 1936, Nr. 38 (6642), S. 3.

Mit der Verabschiedung des III. Parteiprogramms der KPdSU 1961 änderte sich für die Kulturpolitik erstaunlich wenig. Chruschtschow hatte recht: Was die Kultursteuerung betraf, waren die Kommunisten auch nach Stalins Tod Stalinisten geblieben.²⁸ Aussagen wie die, dass die Partei Sorge für das Aufblühen der Literatur und Kunst trage, dass das kulturelle Wachstum der Bevölkerung bedeutsam für den Aufbau einer „lichten Zukunft“ sei oder dass Volks- und professionelle Kunst einander bereicherten, hätten sich so Wort für Wort auch in den „Prawda“-Artikeln „Chaos statt Musik“ und „Ballettverfälschung“ von 1936 finden können. Die Partei kündigte an, die „materielle Basis der Kultur“ auszuweiten. Der Laienkunst wurde eine prominente Rolle bei der Erziehung des kommunistischen Bewusstseins und der harmonischen Persönlichkeit der Mitglieder der kommunistischen Gesellschaft zuerkannt. Die Massenkunst sollte zur Gestaltung der infolge von Arbeitszeitverkürzungen zunehmenden Freizeit beitragen.²⁹

In den auf den folgenden KPdSU-Parteitag verabschiedeten Dokumenten wurden die Kultur- und Bildungsarbeit sowie die Laienkunst nach Art eines eingefahrenen Rituals in feststehenden und immer knapper werdenden Formeln erwähnt. Diese wiederholten sich vom XXIII. bis zum XXVII. Parteitag der KPdSU in den Jahren 1966, 1971, 1976, 1981 und 1986.³⁰ Es entsteht der Eindruck, dass die Parteiführung, die das „Volkskutschaffen“ und die Laienkunstabewegung in den 1930er Jahren sorgfältig geformt und gepflegt hatte, in den 1960er bis 1980er Jahren allmählich das Interesse daran verlor.

Am 28. März 1978 verabschiedete das ZK der KPdSU einen Sonderbeschluss zur „Fortentwicklung des Laienkutschaffens“, der (zusammen mit den darauffolgenden Umsetzungsbeschlüssen des Zentralrats der Gewerkschaften der UdSSR) den letzten abrupten Umschwung der Partei- und Staatspolitik im Bereich „Laienkunst“ darstellte und der deren Entwicklung in der späten UdSSR in höchstem Maß beeinflusste.³¹ Diesmal wurden die Möglichkeiten aufzutreten, Gastspiele im In- und Ausland zu geben und sich dafür von Arbeit und Schule befreien zu lassen, erheblich eingeschränkt. Repertoire und Bühnenkostüme sollten reizloser werden. Die Partei, die die Entwicklung der „volkstümlichen“ Laienkunst und ihre Verwandlung zu einem Symbol des Gedeihens des Sowjetstaates in

²⁸ Vgl. Nikita Sergeevič Chruščev. Bd. 2 (wie Anm. 7), S. 529.

²⁹ Vgl. Programm der KPdSU: Institut marksizma-leninizma pri CK KpSS (Hg.): KPSS v rezolucijach s'ezdov, konferencij i plenumov CK. Bd. 10. Moskau 1986, S. 169–177.

³⁰ Vgl. zum 23. Parteitag der KPdSU: Institut marksizma-leninizma pri CK KpSS (Hg.): KPSS v rezolucijach s'ezdov, konferencij i plenumov CK. Bd. 11. Moskau 1986, S. 66; zum 24. Parteitag der KPdSU: dass. (Hg.): KPSS v rezolucijach s'ezdov, konferencij i plenumov CK. Bd. 12. Moskau 1986, S. 75–88; zum 25. Parteitag der KPdSU: dass. (Hg.): KPSS v rezolucijach s'ezdov, konferencij i plenumov CK. Bd. 13. Moskau 1987, S. 65–73; zum 26. Parteitag der KPdSU: dass. (Hg.): KPSS v rezolucijach s'ezdov, konferencij i plenumov CK. Bd. 14. Moskau 1987, S. 268–276; zum 27. Parteitag der KPdSU: dass. (Hg.): KPSS v rezolucijach s'ezdov, konferencij i plenumov CK. Bd. 15. Moskau 1989, S. 229–234.

³¹ Beschluss des ZK der KPdSU „Über die Maßnahmen für die weitere Entwicklung der Laienkunst“. In: Institut marksizma-leniniyma pri CK KpSS (Hg.): KPSS. Bd. 13 (wie Anm. 30), S. 253–256; VCSPP. In: Klub i chudožestvennaja samodejatel'nost' (1982) 3, S. 22.

den 1930er Jahren energisch vorangetrieben hatte, hatte mittlerweile das Interesse an ihr verloren. Sie setzte nun auf die Förderung des Sports, der den Bürgern zur Freizeitgestaltung dienen sollte und der die sowjetischen Errungenschaften (dem Ausland gegenüber) in einer Art Schaufenster präsentieren sollte.

Die Wortwahl des Parteibeschlusses von 1978 ist auffällig. Das bisherige, blumige Vokabular wurde beibehalten, wirkt jedoch deutlich ausgehöhlt. Mit den Aussagen zur Förderung des Laienkunstschaffens durch die Partei war in Wirklichkeit ein Zurückfahren der Unterstützung gemeint. Zwischen Worten und Taten klaffte ein breiter Abgrund.

Schaffung günstiger Bedingungen für einen erfolgreichen „Unterrichtsbetrieb“

Die Breschnew-Führung war 1978 keinesfalls bereit, die Umsetzung der unpopulären Entscheidung des Zentralkomitees der KPdSU zu übernehmen. Dazu bestand auch keine Notwendigkeit. Der Beschluss nannte zahlreiche staatliche und öffentliche Einrichtungen, die für die Ausführung der neuen Direktive verantwortlich waren: „das Ministerium für Kultur der UdSSR, der Zentralrat der Gewerkschaften der UdSSR, das ZK des Gesamtsowjetischen Kommunistischen Jugendverbands, die Politische Hauptverwaltung der Sowjetischen Armee und Marine, das Hochschul- und das Bildungsministerium der UdSSR, das Staatskomitee der UdSSR für beruflich-technische Bildung, die Ministerräte der Unionsrepubliken“.³² Die Partei brauchte sich nur die allgemeine Leitung vorzubehalten, sie übte sozusagen eine „direktorale“ Funktion aus. Die Verpflichtung zur Umsetzung wurde an einzelne „Lehrer“, „Erzieher“, „Klassenleiter“ und „Musterschüler“ delegiert.

Die Etablierung eines Systems zur Lenkung der Kultur – einschließlich der Laienkultur – zog sich in der UdSSR bis zum Ende der 1930er Jahre hin. Anschließend „wurde die bestehende Ordnung bis zu Beginn der 1990er Jahre nicht mehr geändert“.³³ Mitte der 1930er Jahre entstand auch das System der methodischen Leitung – ein Netz von staatlichen „Häusern der Volkskunst“ mit dem „N. K.-Krupskaja-Allunions-Haus für Volkskunst“ als oberster Einrichtung, sowie eine Hierarchie von „Gewerkschaftshäusern für Laienkunst“ mit dem „Zentralen Haus für Laienkunstschaffen des Zentralrats der Gewerkschaften der UdSSR“ an der Spitze. Die Laienkunstaktivitäten in der Armee wurden vom „Zentralen M. W.-Frunse-Haus der Roten Armee“ koordiniert. 1979 wurden die staatlichen und die gewerkschaftlichen Häuser im Zuge der Sparpolitik zum „Allrussischen wissenschaftlich-methodischen N. K.-Krupskaja-Zentrum der Volkskunst und Kultur- und Bildungsarbeit“ vereinigt.

³² Beschluss (wie Anm. 31), S. 253.

³³ Instituty upravlenija kul'turoj v period stanovlenija. 1917–1930-e gg. Partijnoe rukovodstvo. Gosudarstvennye organy upravlenija. Schemy. Moskau 2004, S. 5. Näheres hierzu vgl. ebd., S. 94–198.

Einen wichtigen Platz im System der Kultursteuerung nahmen die Zensurorgane ein. Neben den kommunistischen Führern, die sich berechtigt fühlten, direkt in den kulturellen Prozess einzugreifen, verfügten die Abteilungen für Propaganda und Agitation sowie für (Wissenschaft und) Kultur des ZK der KPdSU über „höchste“ Zensurvollmachten. Darüber hinaus wurden in den frühen 1920er Jahren eigens zur Wahrnehmung der Zensuraufgaben die *Glawlit* (*Glawnoe uprawlenie po delam literatury i izdatelstw*; Hauptverwaltung der Angelegenheiten der Literatur und des Verlagswesens) und das *Glawrepertkom* (*Glawnyj komitet po kontrolju sa repertuarom pri Narodnom Komissariate po prosweščtscheniju RSFSR*; Hauptkomitee für Repertoirekontrolle beim Volkskommissariat für Bildung der RSFSR) gegründet.³⁴ Die *Glawlit* sollte sich vor allem mit Texten, die *Glawrepertkom* mit Aufführungen beschäftigen. Tatsächlich war jedoch alles komplizierter: So fielen etwa Liedtexte und Noten musikalischer Werke, Theater-, Zirkus- und Konzertplakate in den Kontrollbereich beider Einrichtungen. Diese Doppelung der Kompetenzen war ein charakteristisches Merkmal des gesamten sowjetischen Leitungssystems stalinistischer Prägung. Gerechtfertigt wurde dies damit, dass man „einen Mechanismus zur wechselseitigen Überprüfung und wettbewerblichen Belebung“³⁵ etablieren wolle. *Glawlit* und *Glawrepertkom* kämpften jahrzehntelang um die Vormachtstellung. Manchmal feierten die rivalisierenden Einrichtungen (voreilig) den Sieg übereinander, was die übergeordneten Behörden nötigte, sie auf einen sicheren Abstand zu bringen.

Zudem gab es in Wirklichkeit noch erheblich mehr Kontrollinstanzen, die sich in den Amateurtanz einmischen konnten: Er unterlag der Kontrolle des Direktors, der Leitung und des künstlerischen Beirats des Klubs sowie der Kulturabteilungen von Partei, Sowjets, Gewerkschaften und *Komsomol*. Erfolgreiche Tanzkollektive, denen die Ehre zuteilwurde, Gastspiele und Konzerte zu geben, waren den kleinlichen Reglementierungen der *Goskonzert*³⁶ und ihrer örtlichen Niederlassungen ausgesetzt.

Die Gewerkschaftsorganisationen standen der Kommunistischen Partei und dem Staat bei der Förderung der Laienkunst in allen Phasen seines Bestehens als ständiger Partner zur Seite. Sie schufen die Bedingungen für die Arbeit der Amateurzirkel und -kollektive; sie beteiligten sich an der wissenschaftlichen und methodischen Unterstützung und wirkten bei der Zensur und Kontrolle des Repertoires ebenso mit wie bei der Organisation von Schauveranstaltungen und Wettbewerben sowie bei der Schulung der Teilnehmer. Den Gewerkschaften fiel

³⁴ Näheres zur Zensur in der UdSSR vgl. z. B. *Istorija sovetskoj političeskoj cenzury. Dokumenty i kommentarii*. Moskau 1997; Dirk Kretzschmar: *Politika i kul'tura pri Brežneve, Andropove i Černenko. 1970–1985 gg.* Moskau 1997; Wolfram Eggeling: *Die sowjetische Literaturpolitik zwischen 1953 und 1970. Zwischen Entdogmatisierung und Kontinuität. Dokumente und Analysen zur russischen und sowjetischen Kultur*. Bochum 1994; Wolfram Eggeling: *Politika i kul'tura pri Chruščeve i Brežneve. 1953–1970 gg.* Moskau 1999; Konstantin B. Sokolov: *Chudožestvennaja kul'tura i vlast' v poststalinsskoj Rossii: Sojuz i bor'ba (1953–1985 gg.)*. St. Petersburg 2007.

³⁵ *Instituty upravlenija* (wie Anm. 33), S. 10.

³⁶ Staatliche Konzertagentur der UdSSR, gegründet 1956.

die Rolle des Hauptakteurs bei der Förderung des Massenkunstschaffens zu. Diese Mission ergab sich aus den Aufgaben, die ihnen die Partei auferlegt hatte: der Förderung der „schöpferischen Aktivität der Massen“ durch „kommunistische Erziehung der Arbeiter“, „kulturellen Aufbau“ und die „Organisation der Erholung“.

Hauptschauplätze der regelmäßigen Amateuraufführungen, auch im Bereich „Tanz“, waren die gewerkschaftlichen beziehungsweise staatlichen Klubs. Dort wurde die Inszenierungs-, Proben- und Erziehungsarbeit geplant und durchgeführt, dort fanden Premieren und Festaufführungen statt und dort lernten die Teilnehmer einander und ihr Publikum kennen, tauschten sich aus, schlossen Freundschaften, verliebten sich gelegentlich ineinander und gründeten manchmal sogar Familien.

Die staatlich-gewerkschaftliche Presse erfüllte dabei wichtige „pädagogische“ Funktionen. Fragen des Laienkunstschaffens wurden in den Zeitschriften „Klub“ (1933–1937, 1957–1963, 1989–2002), „Narodnoje twortschestwo“ (1937–1939, 1989–2002), „Kulturno-proswetitskaja rabota“ (1940 bis heute), „Klub i chudoschestwennaja samodejatelnost“ (1951–1957, 1963–1988) und „Chudoschestwennaja samodejatelnost“ (1957–1963) behandelt.

Das gedruckte Wort hatte in der UdSSR Gewicht, weil darauf gehört wurde. Ein Lob in der Presse galt als Beweis für das Vertrauen der Öffentlichkeit und als beflügelnde Auszeichnung. Kritik hingegen wog so schwer wie ein niederfallender Hammer und konnte nicht nur psychologisch und moralisch verstören, sondern auch organisatorische Folgen haben – und zwar weit über die Zeit des Großen Terrors hinaus, als die kritische Beurteilung von (kreativer) Aktivität einer Denunziation gleichkommen und Repressalien nach sich ziehen konnte.

Der Laienchoreografie wurde seit der zweiten Hälfte der 1930er Jahre in sowjetischen Fachzeitschriften große Aufmerksamkeit zuteil. Die Publikationen berichteten über Verlauf und Ergebnisse von Laientanz-Schauveranstaltungen, über bestimmte Tanzkollektive, ihre Gastspielreisen sowie über die Gastspiele ausländischer Tanzgruppen. Die Zeitschriften veröffentlichten Interviews mit namhaften Choreografen und führenden Ballettsolisten, ferner Schulungsmaterialien für Leiter von Tanzkollektiven und Veranstalter von Tanzabenden, Aufzeichnungen von Tänzen und Skizzen von Kostümen. Da es sich um eine der optisch wirkungsvollsten Kunstformen handelte, konnte die Popularisierung der Tanzkunst nicht ohne visuelle Materialien auskommen.

Erste Schwarz-Weiß-Fotografien von Volkstänzen erschienen 1935 in der Zeitschrift „Klub“ im Rahmen von Berichten über Tanzolympiaden und -schulen.³⁷ Die Zeitschrift „Narodnoje twortschestwo“ veröffentlichte von der ersten Nummer an (Januar 1937) Schwarz-Weiß-Aufnahmen.³⁸ Das erste Farbfoto von Tänzenden – eine seltene Ausnahme für eine Vorkriegsausgabe – wurde noch im selben Jahr in Nummer 6 der Zeitschrift veröffentlicht und zeigte einen arme-

³⁷ Vgl. Smotr iskusstva tancev. In: Klub 1935, S. 56–59; Škola tancev. In: ebd., S. 60f.; Škola estradnogo tanca. In: ebd., S. 67; Škola tancev pod rukovodstvom L. Alekseevoj. In: ebd., S. 68–72.

³⁸ Vgl. Prazdnik družby narodov. In: Narodnoje tvorčestvo (1937) 1, S. 13–23.

nisch-kurdischen Männertanz, dargeboten vom zentralen Klub der Bauarbeiter Jerewans.³⁹

Zur Regel wurden hochwertige Schwarz-Weiß-Tanzfotos sowie Fotocollagen und -reportagen über die Abschlusskonzerte von Laienkunst-Festivals und -Schauveranstaltungen jedoch erst Anfang der 1950er Jahre mit der Erneuerung der Zeitschrift „Klub“. Der Machtwechsel 1953 begünstigte die Dokumentarfotografie: Nikita Chruschtschow zog die Illusion fotografischer Unmittelbarkeit und Authentizität dem repräsentativen Monumentalismus der stalinistischen Ölmalerei vor.⁴⁰ Berichte über Laienkunstschauen und ihre Abschlusskonzerte mussten so viele Fotos wie möglich enthalten.

Mit dem letzten Jahr der Regierung Chruschtschows, 1963/1964, erlebte die Veröffentlichung von festlichen, farbenprächtigen Tänzerfotos einen wahren Boom. Im gleichen Jahr beendeten auch die Zeitschriften „Klub“ und „Chudoschestwennaja samodejatelnost“ ihre Existenz als getrennte Publikationen und wurden zur Zeitschrift „Klub i chudoschestwennaja samodejatelnost“ vereinigt. Es wurden zahlreiche Fotos von Volkstänzern, Ballettkünstlern und Interpreten von Gesellschaftstänzen gedruckt, und sie zierte regelmäßig die Titelseiten der Zeitschriften. In der zweiten Hälfte der 1960er und der ersten Hälfte der 1970er Jahre finden sich bildliche Darstellungen des Laientanzes dann wieder seltener in den Druckmedien.

Eines der zentralen Ereignisse des staatlich-gewerkschaftlichen Laienkunstsystems waren die regelmäßigen Schauveranstaltungen – auch auf dem Gebiet des Tanzes. Sie nahmen in der zweiten Hälfte der 1930er Jahre eine kanonische Form an, die bis zum Ende der Sowjetunion fast unverändert erhalten blieb. Auf den ersten großen Laienkunstschauen – den regionalen, republikweiten und unionsweiten Olympiaden – waren die Bühnengenres hauptsächlich durch Agitationsbrigaden vertreten. Nach dem Beschluss des ZK der KPdSU „Über den Umbau der literarisch-künstlerischen Organisationen“ vom April 1932 sah man die Dominanz dieser Brigaden als Beleg für den Niedergang der Bühnenkunst an. Für die Laienkunst – und für die Organisation ihrer Schauveranstaltungen – hatte dies zwei Folgen: Erstens ging man mit der Umstellung auf einen professionellen Unterricht für Amateure dazu über, die Erfolge des Laienkunstschaffens regelmäßig und systematisch vor Publikum zu präsentieren; zweitens änderte sich die Zusammensetzung der Teilnehmer. Die darstellenden Genres, die eine freudige, festliche Hochstimmung und überquellenden Optimismus, Begeisterung und Glück erzeugen konnten, erhielten verstärkt Zulauf. Der Tanz erwies sich für diese Aufgabe als ganz besonders geeignet.

Seit der zweiten Hälfte der 1960er Jahre waren die Schauveranstaltungen verstärktem Zensurdruck ausgesetzt. Bei der Allunionsschau 1966/1967, die dem

³⁹ Vgl. *Narodnoe tvorčestvo* (1937) 6, Einlage zwischen S. 40 und S. 41.

⁴⁰ S. E. Reid: *Photography in the Thaw*. In: *AJ* (1994) Sommer, S. 33–38; Monica Rüthers: *Kindheit, Kosmos und Konsum in sowjetischen Bildwelten der sechziger Jahre. Zur Herstellung von Zukunftsoptimismus*. In: *HA* 17 (2009), S. 56–74.

50. Jahrestag der Oktoberrevolution gewidmet war, mussten beispielsweise alle Teilnehmer – auch die Tänzer – Werke vorbereiten, die je nach Genre ein zeitgenössisches Thema behandeln, von sowjetischen Autoren stammen sowie einen Stoff aus der Volksüberlieferung beziehungsweise ein historisch-revolutionäres Thema aufweisen sollten.⁴¹ Aus diesen Vorgaben entstand die zugeknöpfte, repräsentativ-zeremonielle Art, die in der späten UdSSR charakteristisch für die Laienkunstschauen war.

Auch Gastspiele waren ein wichtiger institutioneller Bestandteil und ein Schulungswerkzeug des (tänzerischen) Amateurschaffens. Wenn die potenziellen Teilnehmer – sowohl die Gruppe als Ganzes wie auch jedes einzelne Mitglied – im gefestigten Ruf erprobter politischer Zuverlässigkeit, ideologischer Bildung, moralischer Standhaftigkeit und künstlerischer Meisterschaft standen, winkten regelmäßige Tourneen durch die UdSSR, die Teilnahme an den großen Festkonzerten im Kreml oder gar Gastspielreisen ins Ausland. Das Kollektiv konnte dann damit rechnen, in eine Ministeriums-, Gewerkschafts-, Partei- oder *Komsomol*-Kartei aufgenommen zu werden – eine Art Nomenklaturliste, die dafür sorgte, dass die Künstler im Auftrag der betreffenden Organisation Konzertprogramme vorbereiten durften und Einladungen zu von ihr veranstalteten Galakonzerten auf Regions-, Republik- oder Unionsebene erhielten. Die Aufnahme in eine Kartei bedeutete zugleich auch Protektion und die Vermittlung von Gastspielen in anderen Ländern – dem heißbegehrten Ziel jedes Laientanzkollektivs und jedes einzelnen Mitglieds, das in der Regel keine andere Möglichkeit hatte, „das Ausland zu sehen“.⁴²

Die Häufigkeit der Auslandsreisen wurde erfasst und reguliert. Es galt mit wenigen Ausnahmen das ungeschriebene Gesetz, dass pro Jahr maximal eine Reise in sozialistische Länder und alle zwei Jahre eine in kapitalistische Länder erlaubt waren. Unter dem strengen Diktat der Sparpolitik wurden ab Ende der 1970er Jahre Auslandsreisen höchstens alle drei Jahre gestattet.⁴³

Am „Tanzunterricht“ war, wie wir sehen, eine Vielzahl von „Lehrern“ beteiligt. Die Partei hatte es nicht nötig, direkt als Tanzlehrerin aufzutreten. Es genügte, wenn sie Anweisung gab, den „Tanzsaal“ großzügiger auszuschnücken (wie unter Stalin und vor allem unter Chruschtschow) oder umgekehrt bescheidener zu gestalten (wie unter dem späten Breschnew). Sie konnte den Tänzern applaudieren oder bei zu frivolen Tanzschritten mit dem Finger drohen. Nach der Pfeife der Partei mussten zahlreiche staatliche und gesellschaftliche Institutionen tanzen, die ihrerseits wiederum aufgerufen waren, die von der Partei in Bezug auf den Volkstanz gemachten Anweisungen umzusetzen.

⁴¹ Vgl. Položenie o Vsesojuznom festivale samodejatel'nogo iskusstva, posvjaščennom 50-letiju Velikoj Oktjabr'skoj socialističeskoj revolucii. In: Klub i chudožestvennaja samodejatel'nost' (1966) 6, S. 2–4.

⁴² Vgl. Philipp Herzog: Sozialistische Völkerfreundschaft, nationaler Widerstand oder harmloser Zeitvertreib? Zur politischen Funktion der Volkskunst im sowjetischen Estland. Stuttgart 2012, S. 108f.

⁴³ Vgl. VCSPS (wie Anm. 31), S. 22.

Die Sorge um die Werkzeuge des „Unterrichtsprozesses“

In zeitgenössischen Texten über die darstellende Massenamateurkunst in der Sowjetunion wurden ab den 1930er Jahren jahrzehntelang geradezu gebetsmühlenartig immer wieder die gleichen Aufgaben und ungelösten Probleme genannt. Dazu gehörten die Rekrutierung von Mitwirkenden, die Organisation des Unterrichts, die Festigung der Beziehungen zu professionellen Kunstschaftern durch Übernahme von Schirmherrschaften für Amateurkollektive, die Gewährleistung eines Repertoires für das Laienkunstschaffen sowie die Bereitstellung des für die Einübung erforderlichen methodischen und darstellerischen Instrumentariums. Alle diese Aufgaben und Probleme hingen direkt mit der Herausbildung und der fortwährenden Entwicklung der Laienkunst – auch auf dem Gebiet des Tanzes – als permanentem Unterrichtsprozess zusammen.

Das „Zauberwort“ und zugleich das „heikelste Problem“, vor dem die Leitung der Volks- und Laienkunsthäuser stand, war über die Jahrzehnte hinweg die Frage nach dem Repertoire. Ljudmila Boguslawskaja, über 30 Jahre lang Mitarbeiterin des „N. K.-Krupskaja-Allunions-Hauses für Volkskunst“, erinnert sich: „Das Repertoire ist und bleibt das Problem Nummer eins. Riesengroße Komponisten- und Autorenorganisationen sind am Werk, und doch fehlt es an Repertoire – ein weiteres Paradox der Zeit. Es fehlt tatsächlich, wenn man berücksichtigt, dass dieses Repertoire nach den ideologischen Vorgaben der Partei und des Staates den ‚aktuellen Moment‘, die jeweilige Kampagne, ‚eins zu eins‘ widerspiegeln soll – ob es nun gerade um den Kampf gegen ‚religiöse Relikte‘ geht, um die Steigerung der Maisproduktion, die Erschließung neuer und brachliegender Flächen und so weiter und so fort. Die Aktualität stand zumeist im Konflikt mit der künstlerischen Qualität. Die führenden Autoren arbeiteten ‚für die Ewigkeit‘ und für professionelle Interpreten. Die geforderte Flexibilität zeigten vor allem Autoren der ‚zweiten und dritten Reihe‘, die einfallslose, aber politisch aktuelle Werke für den Tag schufen.“⁴⁴

Eines der wichtigsten Lehrmittel für den Erfolg des Unterrichtsprozesses waren Vorbilder. Die Etablierung solcher Idole in der Laientanzkunst fiel im Großen und Ganzen mit der 1932 eingeleiteten Hinwendung der Kulturpolitik zum Volksschaffen als Quelle und Bestandteil der sowjetischen Kunst zusammen. Mehr noch, sie wurde zu einem wichtigen Teil dieser Politik. Gerade in den 1930er Jahren, als die ersten Laienkunst-Olympiaden und -Schauveranstaltungen – auch im Bereich „Tanz“ – durchgeführt wurden, schossen die nationalen Tanzensembles auf Republik-, Regions- und Bezirksebene wie Pilze aus dem Boden.⁴⁵ Das bedeutendste dieser Ereignisse war die Gründung des wichtigsten Musterensembles – des Staatlichen Volkstanzensembles der UdSSR unter der Leitung von Igor Moissejew.

⁴⁴ Doma (wie Anm. 11), S. 15.

⁴⁵ Vgl. Tamara V. Purtova: Tanec na ljubitel'skoj scene (XX vek: dostiženija i problemy). Moskau 2006, S. 93.

Eine weitere Gründungswelle staatlicher Volkstanzensembles folgte in der zweiten Hälfte der 1940er Jahre. In dieser Zeit entstanden in vielen Unionsrepubliken Gruppen, von denen einige in Sachen Repertoire und Können nicht hinter den unionsweiten Ensembles zurückstanden. Zu nennen sei das Staatliche Volkstanzensemble Georgiens unter der Leitung von Nino Ramischwili und Iliko Suchischwili (1945), das Staatliche Volkstanzensemble der Moldawischen SSR *Schok* unter der Leitung von Wladimir Kurbet (1945), das Staatliche Ensemble für Russischen Volkstanz *Berjoska* unter der Leitung von Nadeschda Nadeschdina (1948) und das Staatliche Tanzensemble der Ukrainischen SSR unter der Leitung von Pawel Wirski (1951).

Mit Unterstützung sowjetischer Choreografen und der lokalen (militärischen beziehungsweise zivilen) Vertretungen der UdSSR entstanden in allen Ländern des Ostblocks staatliche Volkstanzensembles nach sowjetischem Vorbild. Und damit nicht genug. Das sowjetische Beispiel war so ansteckend, dass sich auch in einer Reihe von Ländern, die von der UdSSR politisch oder wirtschaftlich nicht abhängig waren, ähnliche Ensembles bildeten, die (unterschiedlich stark stilisierte) traditionelle Volkstänze auf die Bühne brachten. Nach Ansicht des amerikanischen Choreografen und Wissenschaftlers Anthony Shay entstanden unter dem unmittelbaren Eindruck von Gastspielen des Moissejew-Ensembles Volkstanzgruppen in Mexiko, Ägypten, Griechenland und in der Türkei.⁴⁶

In der Zeit, als das Massenlaienkunstschaffen unter staatlicher Fürsorge aufgebaut wurde – während des zweiten Fünfjahresplans – war der akute Mangel an qualifizierten und zugleich regimetreuen Experten eines der dringlichsten Probleme. Dies kam in Stalins berühmter Parole „Die Kader entscheiden alles!“ zum Ausdruck. Dieses Problem galt auch für die Experten in den laienkünstlerischen Bereichen.

Erste wertvolle Erfahrungen bei der Schulung von Choreografen für die Amateurszene sammelten die Schulen für Gesellschafts- und Bühnentanz, die Studios für klassischen Tanz und Körperausdruck, die in der ersten Hälfte der 1930er Jahre auf dem Gelände des Zentralen Maxim-Gorki-Parks für Kultur und Erholung gegründet wurden.⁴⁷ Das zweite Hauptzentrum der (Um-)Schulung der Choreografen in Sachen Laienkunstschaffen war das im Frühling 1936 in Moskau eröffnete Volkskunsttheater.⁴⁸

Vor dem Krieg kam es jedoch nicht zu einer landesweiten Schulung der Leiter von Amateurtanzkollektiven. Erst in den 1960er Jahren begann sich bei der Schulung der Laientanzleiter in der UdSSR ein zusammenhängendes System abzuzeichnen. Dieses stellte die kontinuierliche „Bereitstellung“ von Laientanzexperten sicher. Es handelte sich um ein weitverzweigtes Netz von Fachoberschulen

⁴⁶ Vgl. Anthony Shay: Parallel Traditions. State Folk Dance Ensembles and Folk Dance in „The Field“. In: DRJ 31 (1999) 1, S. 29–56; ders.: Choreographic Politics. State Folk Dance Companies, Representation, and Power. Middletown 2002.

⁴⁷ Näheres hierzu vgl. Purtova: Tanec (wie Anm. 45), S. 50–52.

⁴⁸ Näheres hierzu vgl. ebd., S. 78–81.

(Oberschulen für Kultur und Bildung) und Hochschulen (Kulturinstitute), die ab 1964 durch Einrichtung neuer Fakultäten aus den ehemaligen Bibliotheksinstituten entstanden. Als wichtige Stütze des Klubwesens galt auch der 1962 begonnene Ausbau eines Systems von Fakultäten für ehrenamtliche Berufe. Bis zu einem Fünftel der Studenten erhielten hier in den 1960er Jahren eine zusätzliche Ausbildung im choreografischen Bereich.⁴⁹ Zudem unterstützten diese akademischen Einrichtungen das Netz staatlicher und gewerkschaftlicher Klubs auf vielfältige und flexible Weise.⁵⁰

Zu einem effektiven „Unterrichtsprozess“ gehört ein System von Erfolgsanreizen. Es gab zwei Belohnungen, die dazu dienen sollten, die Amateurchoreografen zu motivieren und auf den Erfolg hin zu orientieren: Die erste war die Möglichkeit, durch Siege bei Schauveranstaltungen, zu Wettbewerben und Festivals auf den besten Bühnen im In- und Ausland zugelassen zu werden. Die zweite war das Erringen von Auszeichnungen im wortwörtlichen Sinn: von Diplomen und Gedenkabzeichen. Diese Anreize für die Kollektive und ihre Mitglieder waren überwiegend symbolischer Art. Bei den Schauveranstaltungen wurden Abertausende Teilnehmer ausgezeichnet. Dennoch waren Diplome, Ehrenurkunden und Gedenkabzeichen in der Sowjetzeit geschätzt. In vielen Familien werden sie bis heute sorgfältig verwahrt, zusammen mit weiteren „Reliquien“ wie den Passierscheinen für den Kreml, wo man an einem Konzert hatte mitwirken dürfen oder den Konzertprogrammen, auf denen der Name des eigenen Kollektivs aufgeführt war.

Ab 1961 konnten Kollektive seitens der zuständigen staatlichen und gewerkschaftlichen Kulturorgane durch die Zuerkennung des Titels „Volksensemble“ symbolisch belohnt werden. Für die erfolgreichsten Leiter gab es ab 1964 den Titel „verdienter Kulturarbeiter“. Die Verleihung des Titels „Volksensemble“ hatte nicht nur symbolischen Gehalt. Entsprechend ausgezeichnete Gruppen erhielten zusätzliche Choreografen und Musiker, die vom Klub bezahlt wurden. Leiter erhielten neben symbolischen Auszeichnungen auch Prämien, zum Beispiel für erfolgreiche Inszenierungen bei einem Wettbewerb.⁵¹ Aber auch Anreize symbolischer Art konnten materielle Vorteile nach sich ziehen. Die Urkunden erleichterten es mitunter, an einer Hochschule aufgenommen zu werden, eine Prämie der Gewerkschaftsleitung oder einen Reisescheck zu ergattern. Eine Reise ins Ausland lockte unter anderem mit der Hoffnung, Defizitwaren erwerben zu können.

Mit dem Beginn der staatlichen Sparpolitik, die in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre auch auf Kosten der Laienkunst ging, verloren die Belohnungen an Wert. Die Möglichkeiten zu Gastspielreisen wurden stark eingeschränkt. Für das

⁴⁹ Zadači, dela, perspektivy. In: Klub i chudožestvennaja samodejatel'nost' (1974) 1, S. 5.

⁵⁰ Näheres zur Ausbildung der Leiter im Bereich der Laienchoreografie in den 1960er bis 1980er Jahren vgl. Purtova: Tanec (wie Anm. 45), S. 135–142.

⁵¹ N. Andrejewa: Konferencija po sjužetnemu tancu. In: Chudožestvennaja samodejatel'nost' (1963) 5, S. 13.

Ende der Sowjetzeit konstatieren Sozialwissenschaftler einen Prestigeverfall traditionell renommierter Laienkunstgenres wie dem Volkstanz und die Abwanderung von Teilnehmern aus den Amateurkollektiven. Der „Unterrichtsprozess“ geriet ins Stocken.

Abschließend stellt sich die Frage: Hat die Partei nun das Volk tanzen gelehrt? Ja, aber nicht direkt und plump, wie es Stalin und Woroschilow angeblich bei Alexandrows Ensemble taten, sondern indirekt und weniger aufdringlich, indem die Partei

- die Laienkunst als wichtiges Instrument der ideologischen Erziehung im Inland und der Propagierung sowjetischer Errungenschaften im Ausland politisierte;
- beträchtliche materielle Ressourcen in sie investierte;
- sie der Obhut der staatlichen Institutionen und der öffentlichen Organisationen anvertraute;
- Strukturen zur personellen und methodischen Unterstützung schuf;
- die Betreuung der Amateure durch professionelle Künstler begrüßte und
- die Beteiligung am Laienschaffen materiell und moralisch förderte.

Die Partei schuf eine „Bildungslandschaft“ und stellte den „Schülern“ die „Unterrichtsmaterialien“ zur Verfügung. Damit konnte sie unzählige kompetente und loyale Choreografen für ihre Zwecke instrumentalisieren. Diese schufen das „richtige Repertoire“ und steuerten die Laientanzkunst. Aber das ist schon wieder eine ganz andere Geschichte ...

Abstract

Can Bolshevik cultural policy be described as a learning process with regard to amateurship? And can the use of the term “learning process” help us to better understand this cultural policy, to characterize the circle of its participants, and to penetrate its motives and intentions? The essay answers these questions positively by reporting on the institutional history of cultural policy in the Soviet Union from the 1930s to the collapse of the Soviet Union. Here it is shown that the Communist Party politicized the laity as an important instrument of ideological education in the country and the propagation of Soviet achievements abroad; considerable material resources were invested in it; it was entrusted with the care of the state services and public organizations, providing structures for personnel and methodological support; it welcomed the support of amateurs by professional artists, and supported materially and morally the participation of the laity.

