



Kunst & Ästhetik

Bild: John Heartfield

Liebe Leser*innen und Genoss*innen,

„Ernst ist das Leben, heiter die Kunst“ – mit anderen Worten: Kunst ist dazu da, eine*n so weit zu entspannen, dass man am nächsten Tag wieder auf Arbeit gehen kann. Lohnt es sich für uns als Teil der sozialistischen Bewegung, sich mit Netflix von gestern auseinanderzusetzen? Wir denken: Ja. Und deshalb haltet ihr eine Ausgabe in den Händen, die eine Reihe von Fragen aufwirft, beispielsweise was Kunst machen und zur Arbeit gehen eigentlich verbindet, was sie unterscheidet, was das beides mit einer befreiten Gesellschaft zu tun hat und warum eine Politisierung der Kunst nicht darin bestehen sollte, theoretische Inhalte in eine künstler-

ische Form zu bringen. Außerdem machen wir einen Ausflug in die Sowjetunion nach der Oktoberrevolution und in die Welt des Kindertheaters dieser Zeit. Für alle, die gerne ins Kunstmuseum gehen, aber nicht wissen, was das eigentlich mit Politik zu tun hat bzw. haben kann, empfehlen wir die Betrachtung von 'Die Ästhetik des Widerstands' - das könnte ein spannender Zugang sein! Auch für all jene, die bisher nicht gerne ins Kunstmuseum gegangen sind. Warum wir das gemeinsame Singen von linken Liedern wichtig finden, erfahrt ihr ebenfalls in dieser Ausgabe.

Viel Spaß beim Lesen wünscht
Eure AJ-Redaktion

Inhalt

2

Neue Quellen, alte Ideologie
Hilde Teichgräber

6

**Aufhebung der Grenze von
Arbeit und Kunst, oder nicht**
Severin Schwartmann

12

**Lasst mal zusammen ins
Museum gehen!**
Franziska Rein

4

Leser*innenbrief
Julia Zimmermann & Paul Waßmer

8

Revolution des Spiels
Lara Wenzel

14

**Wir sind die jungen
Barden des Proletariats!**
Naima Tiné & Frieder Kurbjeweit

5

**Warum es sich bei BDSM-Prak-
tiken nicht um Gewalt handelt**
Toni Flint

10

**„Finsterste psychologische
Tatsachen unserer Zeit“**
Ewgeniy Kasakow

16

Collage
Halina Diedrichs &
Jonathan Schweizer

Neue Quellen, alte Ideologie

Mit einer Soldatin und NATO-Angestellten sowie einer Freundin der EU bin ich im Nachtzug von Rom nach München gefahren. Ein Reisebericht.

Ich war gerade im Urlaub in Italien; für den Rückweg habe ich mir ein Bett im Nachtzug von Roma Termini nach München Hbf gebucht. Ich kann nicht sagen warum, aber diese Strecke über die Alpen ist sehr anders als ICE in Deutschland zu fahren. Fast von selbst beginnen Gespräche, Anonymität ist schwer zu haben.

Noch im Gang hatte sich meine Abteilgruppe schon namentlich vorgestellt. Andrea und Bernadette waren auch auf dem Weg bis nach München. Bernadette erzählte, dass sie sich gerade auf eine Stelle in einem Economic Research Büro in Brüssel beworben hat, was Andrea als „sehr toll“ kommentierte. Es

dauerte nicht lange, bis wir erfuhren, dass Andrea bei der NATO arbeitet. Da Bernadette dies als große Freundin internationaler Organisation - scheinbar unabhängig von deren politischem Einschlag - sehr spannend fand, erfuhren wir schnell, was Andrea bereit ist, für die „kollektive Sicherheit“ zu tun. Stets begleitet von einem freundlichen Nicken Bernadettes, erzählte sie, dass sie zuversichtlich ist, dass nach Finnland nun auch Schweden bald der NATO beitrifft: den diese Woche erfolgte Beitritt Finnlands hätten sie bereits gefeiert und immer, wenn sie mit „den Schweden“ rede, sagen sie, dass sie das richtig doll wollen.

Wie reagieren, wenn Positionen ausgetauscht werden, deren Grundprämissen (nur die NATO kann, wenn sie groß genug ist, dafür sorgen, dass nicht auch „wir“ morgen in U-Bahn-Schächten schlafen) man falsch findet? Was antworten, wenn sich zwei unterhalten und sich sicher sind, dass ihre Position die vernünftigste ist, die leider noch nicht alle verstanden haben, wohl aufgrund mangelnder Lebenserfahrung?

Dann nahm das Gespräch einen kleinen Schwenk über die Wehrpflicht: Andrea hätte sie nicht abgeschafft, sondern gegen die Ungleichheit, dass nur Männer Wehrdienst machen, gekämpft.

Und alle, die wirklich nicht zum Bund wollen, sollen halt Zivildienst und damit endlich mal was für die Gesellschaft machen. Damit junge Leute sich dafür „entscheiden“, brauche es schließlich ein bisschen Druck. Ein mieses Argument, denn es nimmt die Beweggründe all derer, die sich gegen den Wehrdienst entscheiden - obwohl die Möglichkeit weiterhin besteht - nicht ernst, sondern degradiert sie zu einem verallgemeinernden „jugendlichen Egoismus“. Anstatt zuzuhören, wenn Menschen sich dagegen entscheiden, ihr Leben für den Staat aufs Spiel zu setzen, wird ein fehlendes Gespür für das Allgemeinwohl attestiert.

Andrea und Bernadette waren sich darin genauso einig wie darin, dass unser aller Werte in der Ukraine verteidigt werden. Auf meinen zweifelnden Blick wurde mir dann erläutert, dass auch die beiden erst durch Reisen „so richtig zu schätzen gelernt“ hätten, was sie an Europa haben. Man denke an China...! Hier werden „europäische Werte“ einmal mehr in Abgrenzung zu als rückschrittlich angesehenen Nationen definiert. Dass ausgerechnet China als Beispiel hergehalten hat, ist spannend, in Bezug auf die wirtschaftliche Nähe Deutschlands zu China, als wichtiger Handelspartner des German Bloc. Das ist es vielleicht, was die Wertediskussion so kompliziert macht: Welche Werte eigentlich gemeint sind, und wo sie wie verwirklicht werden, wird nur selten gesagt. Wirtschaftliche Interessen können in einer über Werte gerechtfertigten Politik nur vermittelt ins Feld geführt werden. Nachdem ich Andreas und Bernadettes Fängen entkommen war, habe ich mich ein bisschen geärgert, nicht nachgefragt zu haben, welcher europäischer Wert von Frontex verteidigt wird.

Ehrlich überrascht war ich, als Bernadette interessiert nachfragte, ob die USA in der NATO eigentlich mehr zu sagen hätten als die anderen Staaten - eine überraschende Frage insofern, als dass Bernadette einen Masterabschluss in Internationalen Beziehungen hat. An der Stelle waren Andrea und ich uns einmal sehr einig: die vorherrschende Position der USA in der NATO wird durch das Militärbudget, welches das der anderen Mitgliedstaaten bei Weitem übertrifft, gesichert. Doch wie kommt Bernadette auf die Idee, es käme innerhalb eines Militärbündnisses nicht auf Geld, sondern auf eine gleichberechtigte demokratische Diskussion an? Mir scheint es, dass diese Sicht aus der Verweigerung resultiert, Herrschaft und Abhängigkeit als Teil von kapitalistischer Wirtschaft zu deuten und stattdessen „Werte“ zum Dreh- und Angelpunkt politischer Analyse zu machen.

Warum „er“, dessen Name die ganze Fahrt über nicht genannt wurde, eigentlich in die Ukraine einmarschiert sei, war selbst Andrea, die sich immerhin beruflich mit Orten „an denen die Welt nochmal geschüttelt wird“ auseinandersetzt, völlig schleierhaft. Sicherlich fällt es auch mir schwer, diese Frage zu beantworten.

Ich denke nicht, dass die NATO-Osterweiterung eine ausreichende Begründung für den russischen Angriffskrieg auf die Ukraine liefert. Doch macht es mir Sorgen, wenn Menschen, die genau innerhalb dieser Institution arbeiten, gar nicht auf den Gedanken kommen, Aufrüstung auf der einen Seite könne auch auf der Gegenseite zu mehr Aufrüstung führen.

Inzwischen hatten wir Bologna passiert und ich entschloss mich mehr an meinem Schlafplatz als an meiner politischen Integrität zu hängen. So hielt ich eigentlich durchgehend die Klappe und hoffte, das Gespräch würde irgendwann von selbst enden. Nur ein oder zwei Mal erwischte ich mich dabei, wie ich doch was sagte: einmal zuckte ich doll zusammen, als Bernadette meinte, sie hätte zum Beginn des Krieges in der Ukraine gedacht, sie würde jetzt gern wissen, wie man eine Waffe benutzt. Da ließ ich mich zu einer unausgegorenen Aussage, in Richtung „ich würde mir eher Gedanken machen, wie man flüchtet“ hinreißen, woraufhin mir dann mitgeteilt wurde, man müsse „für sein Land eintreten“. Wenn das eigene Interesse und das des Staates also nicht von selbst in eins fällt, wird versucht, diese Haltung einzutrichtern.

Ziemlich unmittelbar nach dem Aufwachen ging es weiter mit der Bundeswehr als Arbeitgeber und den ganzen tollen Möglichkeiten, die Andrea damals in einem Schülerpraktikum kennengelernt hatte. Das ist beunruhigend, denn viele ihrer Argumente (die Sicherheit, die Bezahlung, Karriereöglichkeiten, Sport während der Arbeitszeit (!)) könnten wohl auch bald wieder mehr Menschen zur selben Berufsentscheidung bringen, insbesondere, wenn durch eine anhaltend hohe Inflation Unsicherheitsgefühle verstärkt werden und die Bundeswehr sich weiterhin mit einer Marketingoffensive als sinnstiftende Arbeitgeberin zu profilieren versucht.

Nun trug Andrea ihre Camouflage Uniform. Ich schrieb meiner Tante, ich hätte eine NATO-Soldatin in meinem Abteil, die nicht aufhört zu reden. Sie antwortete: „Quelle unbedingt anzapfen!“. Nur fragt sich, welchen Zuwachs an Erkenntnis diese Quelle bringen soll, sagt sie doch nur das, was längst überall zu lesen und zu hören ist.

Hilde Teichgräber

LV Hamburg



Wo blieben die Artikel über Sex?

Liebe Genossinnen und Genossen,

wir haben uns sehr gefreut, als die neuste aj mit dem Thema „Sex“ in unseren Briefkasten geflattert ist. Nach der Lektüre der Zeitung sind wir leider ein wenig enttäuscht, da das angekündigte Thema eigentlich nur auf zwei Seiten tatsächlich behandelt wurde. Abgesehen vom in seiner Drastik tatsächlich noch sehr zurückhaltenden Aufruf, Kondome zu benutzen und einer - der Länge des Formats geschuldet - etwas verkürzten

aber durchaus treffenden SM-Kritik finden sich in dieser Ausgabe gute und weniger gute Artikel, die sich mit dem gesellschaftlichen Blick auf Sexualität, Geschlechterrollen und -bilder und der kulturellen Verarbeitung derselben beschäftigen sowie Exkurse in die Verbandsgeschichte, frühfeministische Strömungen und die Mühen der Forschungsfinanzierung in Verhütungsfragen (für den Mann). Kurz gesagt: Was in der Zeitung steht, ist nicht, was Titel und der erste Abschnitt der Einleitung versprechen.

Wir bedauern sehr, dass obwohl an verschiedensten Stellen in der Zeitung eine sexpositive Haltung eingefordert wird, diese Ausgabe keinen Beitrag dazu leistet. Wir vermissen Artikel über Selbstbefriedigung, Verlangen oder ganz lebenspraktische Tipps und Tricks: z.B. wo Sex haben auf Zeltlager oder Seminar; wie Frau zum Orgasmus kommt; wie Mann sich fallen lassen kann; wie man Sex haben kann, wenn gerade keine Kondome verfügbar sind usw. usw.

Daneben hätte die Ausgabe viel mehr Artikel wie „Gewalt in Beziehung -but make it sexy“ von Micki Borchers gebrauchen können: Über sexuelle Gewalt an und durch Verbandsmitglieder, Pornografie, „normaler“ Sex in Beziehungen und wo hier schon Gewalt beginnt. Sicherlich nicht geschadet hätten auch einige ganz „langweilige“ Informationen über sexuell übertragbare Krankheiten.

Wir würden uns sehr freuen, wenn sich eine zukünftige Ausgabe der aj tatsächlich mit dem Thema „Sex“ auseinandersetzt, weil wir genau wie ihr davon ausgehen, dass es dazu jede Menge Redebedarf im Verband gibt.

Freundschaft!

**Julia Zimmermann
und Paul Waßmer**

UB Stuttgart

Warum es sich bei BDSM-Praktiken nicht um Gewalt handelt -

und warum diese Unterscheidung für unsere pädagogische und politische Praxis relevant ist

In der letzten AJ formulierte die Genossin Micki Borchers in ihrem Artikel „Gewalt in Beziehung- but make it sexy“ eine Kritik an sadomasochistischem Sex. Ihre These ist, es gebe einen Trend hin zu „gewaltvollerem“ Sex. Gewalt beim Sex werde zudem, beispielsweise in feministischen Zeitschriften, romanantisiert und als „befreite Sexualität“ dargestellt. BDSM-Praktiken seien letztlich Gewalt und somit „eine Erweiterung dessen, was wir jeden Tag erfahren.“ In diesen sexuellen Praktiken setze sich also die Allgegenwärtigkeit von Gewalt gegenüber Frauen und Queers fort, die sich auch in häuslicher Gewalt und Femiziden äußert.

In dem Artikel wird richtigerweise benannt, dass Sexualität im warenproduzierenden Patriarchat als Mittel der Unterdrückung, insbesondere gegenüber Frauen und Queers, dient. Allerdings denke ich, dass in Mickis Artikel einige Missverständnisse zum Thema Macht, Unterwerfung und sogenannten BDSM-Praktiken vorliegen, aus denen sich gravierende Fehlschlüsse ergeben.

Was ist BDSM?

Konkret geht es in dem Artikel um „Sadomasochismus“, auch bezeichnet als BDSM.

BDSM steht für Bondage und Disziplin, Sadismus und Masochismus, und umfasst verschiedenste sexuelle

Spielarten, bei denen es um Dominanz und Unterwerfung geht. Es fallen darunter z.B. Fesselspiele, das Zufügen von Lustschmerz oder das Spiel mit Bestrafungen. Hierbei gilt in der BDSM-Szene eine Art moralischer Verhaltenskodex, der besagt, dass diese sogenannten „Plays“ *safe, sane and consensual*, also sicher, „mit gesundem Menschenverstand“ und konsensual, stattfinden sollen. Durch diesen Grundsatz soll Einvernehmlichkeit gewährleistet und die psychische sowie körperliche Verfassung geschützt werden. Der sexuelle Reiz wird hierbei darüber empfunden, Kontrolle stark abzugeben, indem man sich beispielsweise bei einem Spiel mit Fesseln nicht rühren kann. Auch das Ausüben von Dominanz oder das Empfinden von Schmerz kann in diesem Rahmen, in dem klar ist, dass man (jederzeit!) Einfluss auf das Beenden hat, als lustvoll empfunden werden.

Safe, sane & consensual

Ich kann auf einer persönlichen Ebene gut nachvollziehen, dass das, was in BDSM-Sessions inszeniert wird, großes Unbehagen auslöst. Insbesondere dann, wenn ein Mann in diesem Kontext die Rolle des dominanten Parts (des sog. „Doms“) einnimmt und eine weibliche „Sub“ (also die als devot auftretende Person) unterwirft - also beispielsweise Befehle erteilt und straft. Die

Szenen, die „nachgespielt“ werden, orientieren sich an Bildern von (häufig patriarchalen) Machtmissbrauch und Brutalität.

Klar sollte sein: Sexuelles Begehren entsteht nicht im luftleeren Raum, gewissermaßen außerhalb der Gesellschaft. In der Gesellschaft, in der wir leben, ist Gewalt gegenüber Frauen und queeren Menschen an der Tagesordnung und beruht auf einer spezifischen Ausbeutung von Frauen, wie Micki in ihrem Artikel richtig ausführt. In diesen Verhältnissen formen sich unsere sexuellen Fantasien und unser Begehren. Wie Fantasien und Sex aussähen, wenn wir in einer Gesellschaft frei von Herrschaft und Gewalt leben würden, wäre allerdings ein mögliches Thema für eine andere AJ-Ausgabe zum Thema Utopie. Es ist allerdings wichtig, sich bewusst zu machen, dass bei den sogenannten „Plays“ oder „Sessions“ vorher festgelegte, eindeutige Regeln gelten (s.oben) und sich vorher gemeinsam darüber abgestimmt wird, was ausprobiert werden möchte und was nicht. Es gehört zudem dazu, dass ein sogenanntes *safe word* vereinbart wird. Wenn dieses genannt wird, wird die Handlung sofort unterbrochen. Außerdem besteht jederzeit die Möglichkeit, vollständig aus dem Spiel auszusteigen.

Wenn diese Regeln nicht beachtet werden, kann man auch nicht von BDSM sprechen. Manche

BDSM-Praktizierenden berichten, dass das Kommunizieren über Wünsche und Grenzen in der Community eine viel größere Selbstverständlichkeit darstellt, als dies in anderen Kontexten der Fall ist. Ich gehe davon aus, dass Übergriffigkeit und Grenzüberschreitungen überall stattfinden und v.a. Frauen und queere Menschen davon betroffen sind - allerdings denke ich nicht, dass dies damit zusammenhängt, welchen sexuellen Praktiken man nachgeht: Wie in dem Artikel über Verhütung mit Kondomen in der letzten Ausgabe richtigerweise erwähnt wurde, nehmen beispielsweise heterosexuelle Cis-Männer fälschlicherweise häufig einfach an, der als normal geltende, penetrative Sex sei die Art und Weise miteinander zu schlafen, über die man nicht kommunizieren müsse.

Begehren nach Unterwerfung oder Dominanz (auch im Spiel) ist sicherlich durch eine patriarchale Gesellschaft geprägt. Die Ausübung dessen innerhalb eines sicher abgesteckten Rahmens bedeutet jedoch nicht einfach das Ausleben/Praktizieren patriarchaler Gewalt. Es ist ein Spiel damit und kann eine befreiende und/oder verarbeitende psychische Funktion haben.

In den „Plays“ kann es sogar ermöglicht werden, althergebrachte Rollenmuster spielerisch aufzubrechen, indem zum Beispiel eine Frau eine dominante Rolle einnimmt. Allerdings handelt es sich hier nicht um eine politisch-subversive Praxis: Ich teile hier Mickies Einschätzung, dass gesellschaftliche Gewaltverhältnisse auf politisch-gesellschaftlicher Ebene bekämpft werden müssen und nicht „in das Private, in das Persönliche und vermeintlich Intime verschoben“ werden sollten.

Sadomaso: „Gewalt in Beziehung - but make it sexy“?

Es ist wichtig, Gewalttaten als das zu benennen, was sie sind. Jede sexuelle Handlung, die gegen den Willen einer anderen Person geschieht, ist gewaltvoll. BDSMler*innen als gewalttätig zu stigmatisieren, halte ich daher für grundfalsch. Sexuelle Vorlieben entwickeln sich im Wesentlichen unbewusst und gehen häufig, vor allem wenn sie nicht einer heterosexuellen Norm entsprechen, mit einer großen Scham einher. Es erschließt sich mir nicht, warum diese Präferenzen nicht ausgelebt werden sollten, wenn sie keinem der Beteiligten schaden, sondern ihnen im Gegenteil Lust und Befriedigung verschaffen.

Es ist und war immer schon sehr macht- und wirkungsvoll, Menschen für ihre als abweichend geltende Sexualität zu beschämen und für psychisch krank zu erklären - dagegen gilt es politisch zu kämpfen!



Sexualität und Leistungsdruck

Nicht zuletzt der immense Erfolg der verfilmten Romantrilogie „Fifty Shades of Grey“ scheint dazu beigetragen zu haben, dass sich ein Trend verzeichnen lässt: Unter anderem anhand von Angeboten in Sexshops kann man annehmen, dass eine Enttabuisierung von BDSM-Praktiken stattgefunden hat. Wenn diese übernommen werden, ohne dass die beschriebenen Vorkehrungen getroffen werden und ein sicherer Rahmen geschaffen wird, führt dies sicherlich zu Überforderung und möglichen Grenzverletzungen.

Immer dann, wenn sich sexuelle Normen verändern oder verschieben, kann mit Liberalisierungen außerdem ein Leistungsdruck einhergehen, diesen entsprechen zu müssen. Die Angst, als zu langweilig oder „uncool“ zu gelten, ist real und wirkmächtig. Wenn wir also gegen falsche Tabus arbeiten wollen, sollte dies mitgedacht werden. Empowert zu werden, Wünsche zu artikulieren und Verschiedenes ausprobieren zu dürfen, sollte immer mit der Devise „Wer A sagt, muss **nicht** B sagen!“ einhergehen: Nur weil man sich etwas als lustvoll vorgestellt hat, muss man dies nicht unbedingt real umsetzen und wenn man sich gemeinsam mit seiner*m Sexualpartner*in überlegt hat, Ungeübtes auszuprobieren, sollte es immer die Möglichkeit geben, dies doch nicht zu tun oder abzubrechen. Auch wenn es einem in „sexpositiven“

Räumen manchmal so vorkommen kann: Man ist keine coolere/selbstbewusstere Feministin, nur weil man besonders ausgefallenen kinky Sex hat - die Widersprüche, in denen man sich hier bewegt, zeigen: Das (vermeintliche) Mehr an Freiheit findet letztlich immer im kapitalistischen Patriarchat statt.

Was folgt daraus, politisch und pädagogisch?

Bei BDSM handelt es sich nicht um Gewalt. Es hat vielmehr einen spielerischen Charakter und sollte immer nach festgelegten kommunikativen Regeln erfolgen. Die Debatte um BDSM zeigt auf, mit welchen Herausforderungen wir es auch pädagogisch zu tun haben: Sicherlich tun wir Heranwachsenden keinen Gefallen damit, ihnen zu vermitteln, dass es so etwas wie „falsche Fantasien“ gibt. Ziel sollte vielmehr sein, offen auch über BDSM zu sprechen. Hier sollte m.E. immer wieder betont werden, dass nur, weil es einen bestimmten Trend gibt, man diesem nicht folgen muss. Es gilt vielmehr herauszufinden, wie sich gut über persönliche Bedürfnisse und Grenzen sprechen lässt. Grundsätzlich wünsche ich mir eine Haltung, die nicht lustfeindlich und moralisierend auf Sexualität(en) blickt, sondern Gewalt dort bekämpft, wo sie real vorhanden ist.

Toni Flint

Bezirk Braunschweig

Aufhebung der Grenze von Arbeit und Kunst, oder nicht

Kunst als Teil der kommunistischen Didaktik

„Wirksamer als hundert Flugschriften“, lobte Friedrich Engels noch 1844 die Rolle der Kunst für die kommunistische Bewegung. Seitdem ist viel passiert in Kunst und Bewegung. Trotzdem kommt die Auseinandersetzung mit künstlerischer Tätigkeit oftmals nicht so richtig über die Position Engels hinweg. Gemalte Szenen sind einfach verständlich und Karikaturen helfen dabei, ein paar verschachtelte Sätze in der Vermittlung gut auseinander zu halten. Das ist bestimmt richtig und wenn jemand die Muße dazu hat, seine Texte mit kleinen Zeichnungen aufzulockern, dann soll dieser Artikel sie*ihn sicher nicht davon abhalten, trotzdem verschenkt die Analyse mit der Degradierung zur Propaganda ein Potential. Eine auf den Vermittlungsprozess von Inhalt fokussierte Kunstanalyse schafft es nur, die Kunst der Menschen zu instrumentalisieren, nicht aber als besondere Form der Praxis zu erforschen. Die relevante Stellung der unkommerziellen Kunstproduktion im Leben junger Menschen sollte Anlass dazu geben, ihr Potenzial eben als besonders herauszustellen. Die Aufhebungstheorie hat sich als theoretisches Projekt über diesen Anspruch mit der Kunst beschäftigt und trotz vieler Widersprüche bietet sie uns noch heute einen wichtigen Zugang zum Verhältnis von Kunst und kommunistischem Projekt.

Das Produzieren von Kunst, also Kunst als besondere Form der Praxis, steht bei der Analyse im Vordergrund, es geht also weder vorrangig um die bestimmte Künstlerin (wie zum Beispiel in psychologischen Deutungen, in denen das Kunstwerk zum handfesten Symptom eines psychisch Kranken wird), noch um das bestimmte Werk als Grundlage für die Auseinandersetzung (wie in den strengen Stil-Schulen, in denen ein Werk nach bestimmten objektiven Kategorien des Schönen oder Richtigen bewertet wird), sondern um ihre Beziehung in der Bearbeitung. Wir versuchen die Form der Kunstproduktion zu untersuchen - unter der Prämisse, dass sie Teil einer historischen Totalität ist, also grundsätzlich zeitlich spezifisch und nicht als unhistorische Gesetzmäßigkeit stets gleich funktioniert, sondern durch die Form der gesellschaftlichen Arbeit bestimmt wird, nicht nur formal und äußerlich durch sie veränderbar ist, sondern auch durch sie geschaffen wird und potentiell wieder ganz verschwinden kann.

Die Beziehung zwischen allgemeiner gesellschaftlicher Arbeit in der Waren-gesellschaft und bestimmter Form der künstlerischen Praxis machen den Kern der Untersuchung aus.

Dabei beginnen wir auf der allgemeinen gemeinsamen Ebene der Bestimmung als Arbeit und werden diese folgend

zwei Mal konkretisieren. Arbeit ist hier abstrakt definiert als Stoffwechselprozess, in den Mensch und Ding treten und in welchem beide verausgabt werden in ein Produkt.

Hier lässt sich auf hoher Ebene der Abstraktion zwischen Kunst und Lohnarbeit noch kein Unterschied feststellen, er taucht erst auf, sobald wir die beiden Prozesse historisch konkretisieren. Die Kunst, wie wir sie erleben, lässt sich vereinfacht dreifach konkretisieren.

Kunst bestimmt durch Freiheit

Zuerst strukturell: als notwendig frei von äußeren Zwecken. In der Kunst erfährt die Künstlerin ein Hineingeworfen-Sein in eine enorme Freiheit der Arbeit: Anders als in der allgemeinen Form der Arbeit in der Klassengesellschaft, ist der unkommerziellen Kunst (weniger stark auch der kommerziellen) kein äußerer Zweck gesetzt. Der Zweck des künstlerischen Arbeitens (worüber wir zur zweiten Bestimmung gelangen), die ja tatsächlich Arbeit auch im Sinne der Aufwendung teils erheblicher Anstrengung ist, wird innerhalb der Form der Künstlerin selbst aufgegeben, ist in diesem Sinne der Künstlerin ein Selbstzweck. Allerdings nicht im Sinne einer Beliebigkeit, das Objekt der Kunst bietet der Künstlerin ein gewisses „richtig“ oder „falsch“ als Möglichkeit der Gestaltung, etwas das als inhärenter Sinn der Arbeit an ihrem Ende erkannt werden kann und keinesfalls unverfänglich ist. Hier fällt die Benennung schwer: was Ästhetik genannt werden kann, ist für mich am besten mit dem Begriff Schönheit getroffen, den Adorno in der „Ästhetischen Theorie“ reetabliert und den er nach Kant der Erfahrung der Schönheit in der Natur für die Kunstrezeption entlehnt. Dabei ist aber die Weite des Begriffes zu betonen, sein Nutzen besteht vor allem in der Abgrenzung zu Erfahrungen wie der Symbolerkennung oder der psychologischen Assoziation von Emotionen mit Elementen einer Ästhetik). Der Zweck der Kunst ist das Spiel mit und die Freude an diesem bestimmten Sinn, hier definiert sich ihr Gehalt.

Voraussetzung zu dieser bestimmten Freiheit von einem äußeren Zweck ist die freie Verfügung über die Mittel der Produktion, hier kehrt sich die Freiheit in ihre andere Richtung. Zweite Bestimmung der Kunst ist hier die konkrete Freiheit von Wirksamkeit im weltlichen Raum. Obwohl sie auf Ebene der Abstraktion gleich der Lohnarbeit Arbeit ist, nimmt sie bis auf wenige Ausnahmen keinen Einfluss auf die reale Gestaltung der Welt, ihre Kraft ist auf die gesellschaftliche Sphäre der Kunst begrenzt. Auch diese Bestimmung geht auf die erste Voraussetzung

zurück. Dass die Mittel der künstlerischen Produktion nur einen kleinen privat verfügbaren Anteil der gesellschaftlichen Produktivkräfte ausmachen und als Privatbesitz nach dem Erwerb aus dem Zwang zur Kapitalakkumulation ausscheiden, ermöglicht ihr zwar die Freiheit des eigenen Zwecks, macht aber gleichzeitig die Produktion von gesellschaftlichen Reichtum unmöglich.

Reflexion und Produktion

Die innere Struktur schlägt sich in einer äußeren Formierung nieder, die als dritte Ebene der Konkretion angerissen werden kann.

So ist Kunst als ständiger Prozess von Reflexion äußerer Eindrücke, die Erkenntnis ästhetisch bestimmender Elemente und ihre Wiedergabe ein fortlaufender Prozess, in dem das einzelne Kunstwerk als sinnliche Erkenntnis gerinnt und sich dem Nächsten vermittelt (ein Beispiel hierfür bietet die sinnliche Erkenntnis über die Perspektive im Laufe der Renaissance oder die Entwicklung der Abstraktion im 20. Jahrhundert). Produktion und Konsumtion verlieren hier ihren gegensätzlichen Charakter und werden letztendlich im historischen Prozess der Entwicklung der Ästhetik aufgehoben. Beide Teile sind dabei an die entwickelbare Fähigkeit des Einzelnen gebunden, wobei sich sowohl bestimmte Möglichkeiten der Wahrnehmung der Kunst erst in der Übung der Produktion entstehen als auch bestimmte Möglichkeiten der Produktion erst in der geschulten Wahrnehmung.

Der besondere Platz der Kunst als Arbeit ist frei, aber folgenlos und beliebig ihre Autonomie. Als autonome Arbeits-sphäre erzeugt die Kunst im Kapitalismus eine besondere Sphäre, die in ihrer inneren Gesetzmäßigkeit der Ordnung der Warenwirtschaft widerspricht, aber durch ihre Beschränkung und Einkesselung als abgeschlossene Sphäre integrierbar bleibt.

Die Beziehung zwischen Struktur der Kunst und Struktur der Lohnarbeit lässt sich also in zweierlei Hinsicht beschreiben. Zunächst als hierarchische, wobei die Struktur der Lohnarbeit die Warengesellschaft, die Struktur der Kunst als private Verfügung durch Besitz über eingeschränkte Mittel künstlerischer Produktion in sich einschließt, die zweite durch die erste bestimmt wird.

Zweitens als eine gegensätzliche. Während die künstlerische Arbeit durch ihre begrenzten Produktionsmittel eine Freiheit vom Zwang der Kapitalakkumulation genießt, unterliegt die

Lohnarbeit ihr als ständigem Zweck, während die künstlerische Arbeit und ihr Zweck allerdings keinen Einfluss auf die Gestaltung der Welt nehmen, gestaltet die Lohnarbeit die Welt nach ihrem Zweck. Die Lohnarbeit hängt von der Form des Privatbesitzes ab, die Kunst bekommt sie aufoktroziert.

Die Erfahrung der Kunstproduktion ist in diesem Sinne Gegenerfahrung zur Lohnarbeit: Als Verfügung über die Mittel, als Bewusstsein über das Verhältnis zum Ding, als Freiheit in der Bearbeitung und als Entscheidungsfreiheit über das Verfahren mit dem Produkt lässt sie sich als *unentfremdet* qualifizieren. Durch diese Beschaffenheit der Tätigkeit ist das Verhältnis des Menschen zu ihr bestimmt, anders als die Lohnarbeit kann sie zwar als Anstrengung wahrgenommen werden, auch als frustrierend, aber nichtsdestotrotz ist sie in erster Linie Arbeit als Bedürfnis. Sie steht der Lohnarbeit gegenüber.

Marx selbst (der keinesfalls die Lohnarbeit als einzige Form der Arbeit kannte, sondern sie als historischer Materialist eben gerade als eine von verschiedenen, eben historisch spezifischen Formen erkannte) zieht bei dem Versuch der Konzeption einer nicht-kapitalistischen Arbeit das Beispiel künstlerischer Tätigkeit heran.

„Wirklich freie Arbeiten z. B. Komponieren ist gerade zugleich verdammtester Ernst, intensivste Anstrengung. Die Arbeit der materiellen Produktion kann diesen Charakter nur erhalten, dadurch, dass 1) ihr gesellschaftlicher Charakter gesetzt ist, 2) dass sie wissenschaftlichen Charakters, zugleich allgemeine Arbeit ist, nicht Anstrengung des Menschen als bestimmt dressierter Naturkraft, sondern als Subjekt, das in dem Produktionsprozess nicht in bloß natürlicher, naturwüchsiger Form, sondern als alle Naturkräfte regelnde Tätigkeit erscheint.“

Aufhebung der Grenzen von Arbeit und Kunst

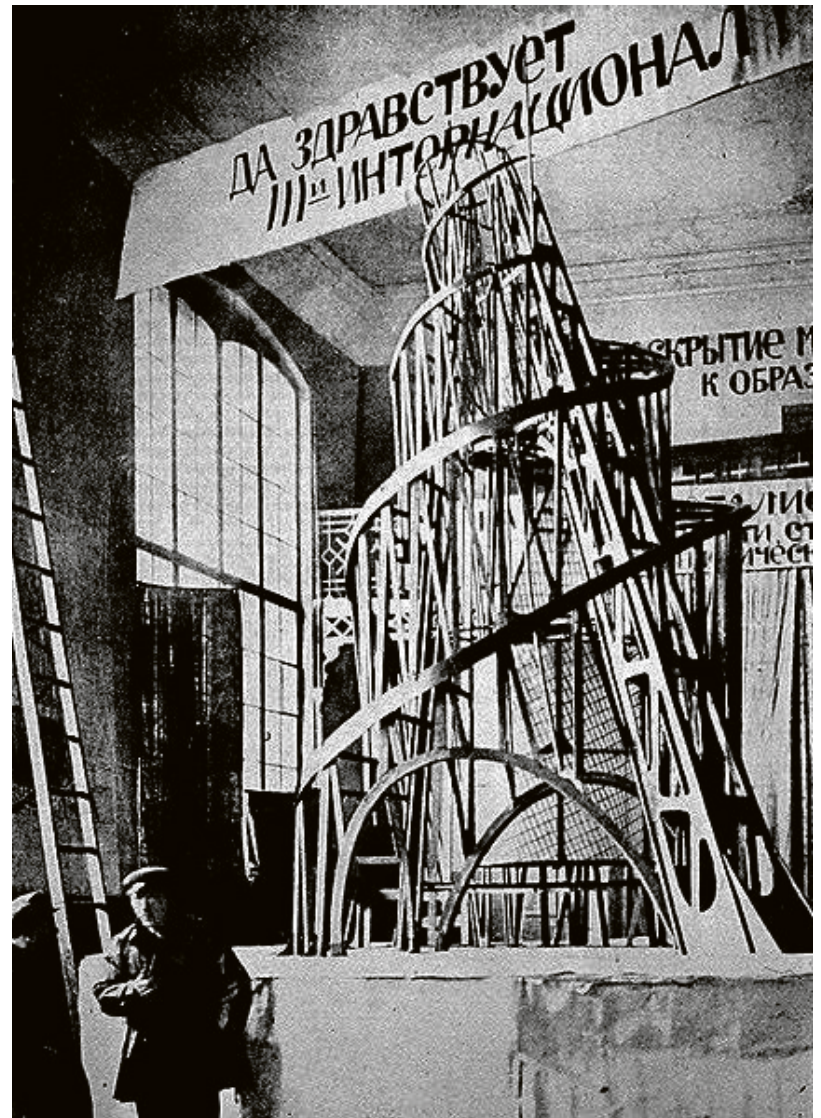
Das so beschriebene Verhältnis ist der Inhalt der Debatte um die Aufhebung der Grenzen von Arbeit und Kunst als qualitative Forderung der kommunistischen Revolution. Methodisch wird die Lohnarbeit mit den Möglichkeiten zur Freiheit und Leidenschaft in der künstlerischen Produktion und die künstlerische Produktion mit der Möglichkeit des Reichtums an Produktivkraft der gesellschaftlichen Arbeit kritisiert. Darauf aufbauend lässt sich der Prozess der Aufhebung nachvollziehen. Hier ist es hilfreich, sich dies als einheitliche, dreifache Bewegung der Aufhebung zu denken: als Bewahren, als Auflösen und als Erheben auf eine qualitativ höhere Stufe (das gewitzte Wortspiel hat der Marxismus Hegel zu verdanken). Die Aufhebung, also die Auflösung der Trennung zwischen Kunst und gesellschaftlicher Arbeit, hebt (löst) in sich beide als getrennt auf. Die Kunst, die sich zunächst durch die Begrenzung als Sonderform der Arbeit von

der gesellschaftlichen Arbeit trennt, verliert hier den Gehalt, der die Institution bestimmt. Gleiches gilt für die Lohnarbeit, die, durch die Trennung von Produzent und Produktionsmittel bestimmt, ihren Gehalt in der Struktur der Kunst verliert. Dabei bleibt ein Teil der getrennten Elemente in der Entgrenzung aufgehoben (erhalten). In dieser neuen, allgemeineren Bestimmung ihres Seins heben sich beide gegenseitig (in der Allgemeinheit) auf.

Das Verhältnis, das hier beschrieben wird, ist in gewisser Weise ein Versuch der Versprachlichung der kommunistischen Forderung an sich.

Historisch wurde die Debatte selten ohne Widersprüche und besonders sauber geführt. Wenn Asger Jorn als Situationist in den Sechzigern von einer Praxis jenseits des Nutzen-Kalküls und einer Einladung zum Energieaufwand ohne genaues Ziel spricht, ist der Gedanke der Kritik hier noch falsch einseitig zugunsten der künstlerischen Tätigkeit ausgerichtet; die Beidseitigkeit der Methode ist allerdings nicht optional. Sprechen wir von einer Entgrenzung der Struktur künstlerischer Erfahrung, so ist ihr Zweck damit angegriffen. Schönheit als inhärentes Prinzip der Kunst-Arbeit (der man das Attribut der zumindest ökonomischen Zweckmäßigkeit vielleicht zusprechen kann) eignet sich als umfassendes Prinzip der Reichtumsschöpfung nicht allein. Eine „Einladung“ wie sie aus Jorns Zitat hervorgeht, kritisiert allein die Lohnarbeit, die Zwecklosigkeit, welche die Kunst strukturell bestimmt, sie frei und beliebig macht, soll erhalten bleiben, die Kunst wird absolut und die gesellschaftliche Arbeit verschwindet. Die Forderung der Aufhebung lässt sich hier falsch deuten als eine nach gesamtgesellschaftlicher Belieblichkeit. In dem sich die Struktur der künstlerischen Erfahrung verändert, bleibt auch der Gehalt nicht derselbe. Hier stoßen wir über die Äußerung Jorns auf einen grundsätzlichen Kritikpunkt des Aufhebungsgedankens. Zwar lässt sich die Struktur der Kunst als unentfremdete Arbeit sinnvoll in die Aufhebung übertragen, allerdings ist sie mit ihrer Struktur nicht zur Genüge definiert. Der Gehalt der Kunst (definiert durch Schönheit), lässt sich nicht in Gänze aufheben, er bewahrt auf Grund seines eigenen Sinnes, der sich potentiell immer und auch über die Bedürfnisse der Menschen hinaus steigern lässt, immer die Dimension eines eigenen. Der Gehalt der Erschaffung von Schönheit lässt sich nur aus sich selbst erklären, wobei die Leidenschaft aus der Struktur der unentfremdeten Arbeit entsteht. Die Verbindung zwischen Struktur der Kunst und Gehalt der Kunst ist nicht eng genug, als dass die Aufhebung gänzlich aufgeht. Auf Grund dessen betonen einzelne Kritiker*innen auch immer wieder, dass es auch nach der Aufhebung in der befreiten Gesellschaft so etwas wie eine autonome Kunstosphäre geben wird, zwar vielleicht nicht mehr die einzelne Künstlerin, aber doch die

Kunsttätigkeit als besondere Praxis, die sich über die Schönheit bestimmt. Diese Kritik sollten wir berücksichtigen, wenn wir die Aufhebungstheorie für uns nutzen wollen: Weder darf der strukturelle Moment der Aufhebung der Zwecklosigkeit und Belieblichkeit im Bezug auf die Arbeit, noch der besondere Gehalt der Schönheit in der Kunstanalyse vernachlässigt werden. (Für die progressiven Implikationen der Schönheit ist die „Ästhetische Theorie“ Adornos im Allgemeinen zu empfehlen). Trotzdem dürfen



Modell des 1920 in Petrograd erbauten, aber nie realisierten Turms von Wladimir Tatlin: Das Monument der Dritten Internationale, ursprünglich Denkmal für die Revolution, sollte 400 m hoch werden.

Bild: Nikolai Punin

wir nicht auf eine analytische Ebene zurückfallen, welche die Struktur der Kunst als Insel der Freiheit im Reich der Unfreiheit akzeptiert. Einer materialistisch-dialektischen Kunstanalyse muss es weiterhin um die historisch spezifische Form der Arbeit gehen, die wir in der Kunst erfahren. Sie ist nichts weniger als eine praktische Kritik. In der Kunst liegt das deutliche Potential einer Verbindung der Erfahrung, insbesondere der junger Menschen, mit der tiefgreifenden Kritik des Marxismus. Als Jugendverband sehe ich unsere Aufgabe in der bewussten Nutzung dieser Vermittlung als Teil kommunistischer Didaktik. Nicht die Analyse soll über die Kunst informieren, in der Kunst muss die Einzelne die Analyse erfahren.

Severin Schwartmann

KV Köln

Revolution des Spiels

Sowjetisches Kindertheater nach dem roten Oktober

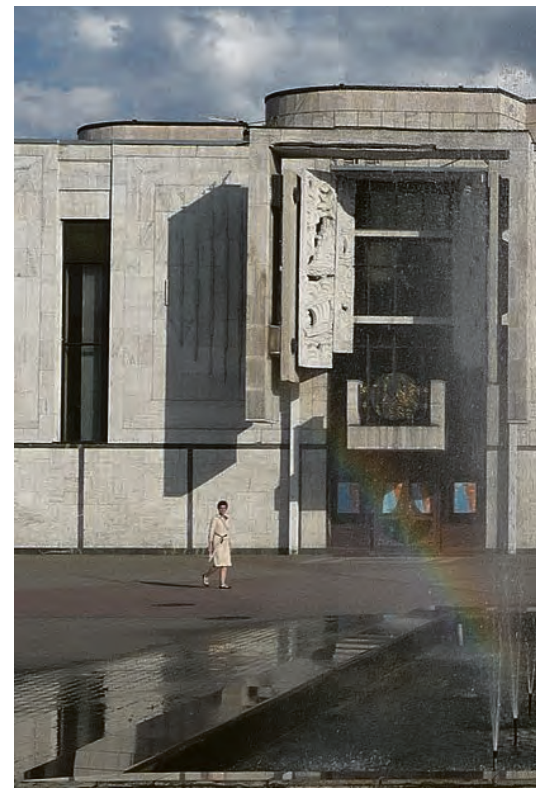
1918 brach der Frühling der Sowjetunion an. Die Rufe „Alle Macht den Räten!“ und „Die Kunst den Werktägigen!“ erschütterten die zaristischen Kultureinrichtungen. Ein neues Theater, das dem entstehenden Sowjetleben gerecht würde, musste aufgebaut werden. Es brauchte veränderte Produktionsweisen, realistische Inhalte aus dem Arbeiter*innenleben und Formen, die ein emanzipiertes Publikum ansprechen sollten. Die Umwälzungen ergriffen nicht nur die Schauspielhäuser für Erwachsene; auch ein Theater für Kinder sollte her, und da die bürgerlich-humanistischen Märchenstücke nicht zu gebrauchen waren, erfand man es neu.

Im Kindertheater zeigt sich die Haltung einer historischen Epoche zur kommenden Generation, postuliert die Theaterwissenschaftlerin und -pädagogin Christel Hoffmann, die in ihrem 1976 erschienen Buch „Theater für junge Zuschauer“ die Sowjetunion und DDR beleuchtet. Die Kunst, die sich vor der Oktoberrevolution an junges Publikum richtete, sprach das Kind als „reines Wesen“ an und schützte die „unschuldige Kinderseele“ vor verderbten politischen Einflüssen. Wenn junge Menschen in der bürgerlichen Gesellschaft selbst Theater spielen durften, probierten sie andere Rollen aus, wie die der mächtigen Königin oder des rücksichtslosen Räubers, die im Alltag nicht zur Verfügung standen. Hoffmann argumentiert, dass es dabei nicht zur Bearbeitung realer Entfremdungsverhältnisse kam, wie das Kind sie beispielsweise in Schule und Familie erfuhr. Der Frust, den Kinder im Alltag erleben, findet im bürgerlichen Kindertheater ein Ventil, weil sie sich in Fantasiewelten flüchten können. Der so eröffnete Zufluchtsort setzt die gesellschaftlichen Regeln für einen Moment aus, aber hilft den Kindern nicht, sich mit ihrer Realität auseinanderzusetzen. Nach Hoffmann war die Herangehensweise in Sowjetrußland grund-

legend anders: „Der Kampf der Arbeiterklasse wurde von Anbeginn zugleich für die Kinder und mit den Kindern geführt, denn das proletarische Kind hat objektiv die gleichen Interessen wie seine Klasse.“ In der Erziehung sollten die Heranwachsenden als Subjekte angesprochen werden, die den Erwachsenen in nichts nachstehen. Dabei ist ihre Entwicklung nicht nur durch die gesellschaftlichen Umstände vorbestimmt. Jedes Kind trägt eine schöpferische Kraft in sich, die es anzuerkennen und zu fördern gilt. „Auch junge Menschen sind nicht nur ‚Produkte der Umstände und der Erziehung‘, sondern sie verwirklichen sich als schöpferische Persönlichkeiten im realen Lebensprozess“, schreibt Hoffmann in marxistisch-leninistischer Tradition argumentierend. Diese Überzeugungen wurden nach der Revolution in die praktische Arbeit im Kindertheater übersetzt.

Nach der Oktoberrevolution erklärte der Volkskommissar für Bildung, Anatoli W. Lunatscharski, im Namen der jungen Sowjetmacht das Kindertheater zur Staatsangelegenheit. Er formulierte vier Ziele, um Jugend und Theater zusammenzuführen: Erstens sollten szenische Methoden im Unterricht angewandt, zum Beispiel historische Schulstoffe aufgeführt werden. Einen weiteren Fokus bildete das Schultheater, in dem Kinder vom Schauspiel bis zur Tontechnik alle Berufe vor und hinter der Bühne besetzen sollten. Außerdem brauchte es handwerklich hervorragende Theaterhäuser, die nur für Kinder Aufführungen produzierten und zusätzlich eine theaterpädagogische Abteilung an allen Theatern.

In dieser Stunde des Aufbruchs begab sich Natalia Saz auf Arbeitssuche, um ihre kranke Mutter zu unterstützen. Für die 14-Jährige, die ihr Leben unter Kunstschaffenden verbracht hatte, führte der erste Weg zum Sektor „Theater/Musik“, wo sie auf eine An-



stellung als Botin oder Wächterin hoffte; schnell entschlossen überantwortete der Abteilungsleiter ihr den Aufbau des Kindersektors.

In Moskau gab es zu dieser Zeit etwa 500.000 schulpflichtige Kinder, von denen viele auf der Straße oder in Kinderheimen lebten. Kinder und Theater waren „ein weißer Fleck auf der Landkarte der Kunst“, erinnerte sich Saz. In einem ersten Schritt stellte die Abteilung unter der Leitung von Saz Artistik, Puppenspiel, Tanz und Sprechtheater – alles was verfügbar und geeignet war – zu Revuen zusammen, die im Pferdekarron durch die Großstadt fuhren. Schließlich, unter der Leitung von Lunatscharski, eröffnete 1919 das erste staatliche Kindertheater in Moskau. Zeitgleich entstand das erste ukrainische in Charkiw.

„Wirken und analysieren musste man fast gleichzeitig, Fehler wurden im Verlauf der Arbeit korrigiert, ohne dabei das Gefühl für das Tempo zu verlieren.“, schreibt Saz über die rasante Zeit, in der erst nach einigem Ausprobieren Angebote für verschiedene Altersgruppen und eine Theaterpädagogik eingeführt wurden. Das Moskauer Theater für Kinder untersuchte in der pädagogischen Abteilung die Reaktionen im Saal genau und wertete zugeschickte Bilder und Briefe gewissenhaft aus. Welche Fragen häuften sich? Welche Dekorationen und Szenen kamen in den Zeichnungen vor? In einigen Briefen forderten die Kinder Produktionen, die das wirkliche Leben zeigten. Dafür entstand ein neues Repertoire an Stücken, das die bekannten Märchenstoffe ergänzte. Frei von plumpen Propaganda-Übungen war das Theater allerdings nicht. In Fragespielen trainierte man von der Bühne die ideologische Reaktionsfähigkeit: „Wer ist für Stalin?“ „Wer ist für den Fünfjahresplan?“ oder „Wer ist für die Sowjetunion?“ Die Kinderhände flogen hoch, aber wer sich noch bei „Wer ist für Mussolini?“ meldete, wurde als ‚kleiner Faschist‘ ausgelacht.

Call for Papers für 3-2023 (Arbeit und Freizeit)

Das Thema der übernächsten Ausgabe (03-2023) ist „Arbeit & Freizeit“ – ein Spagat, den wir alle nur zu gut kennen und der nicht nur in der Familie oder im Freund*innenkreis für Konflikte sorgt, wenn die Zeit für Schönes immer kürzer und teurer wird.

Wir fragen uns: Was bedeuten „Arbeit“ & „Freizeit“ im Kapitalismus eigentlich? Wie hat der moderne Kapitalismus überhaupt „Freizeit“ hervorgebracht? Wenn wir bei uns selber anfangen: Läuft unsere Aktivität bei den Falken eigentlich unter Arbeit oder Freizeit? Wie kann man bei den Falken aktiv sein und bleiben, wenn die Arbeit mehr und die Freizeit weniger wird? Und: Was verändert sich, wenn Ehren- zu Hauptamt wird; wo verlaufen die Grenzen zwischen politischer Arbeit und Lohnarbeit? Ganz grundsätzlich gefragt: Halten wir die Auffassung von Mühlheim Asoziale für richtig, wenn sie im Song Yuppieschweine von „Arbeit hat man

besser keine“ singen? Sollten wir mit Paul Lafargue ein „Recht auf Faulheit“ fordern oder doch lieber ganz sozialdemokratisch ein „Recht auf gute Arbeit“? Kann man sein Hobby zum Beruf machen - und wenn ja: Sollten wir das anstreben? Ist das schon der Vorbote vom Kommunismus? Wie gestalten wir unsere Freizeit erfüllend, als unverzweckte und freie Zeit, anstatt sie sinnlos auf Instagram zu verdaddeln oder wahlweise in Yoga-Retreats / Abenteuerweltreisen zu suchen?

Wir freuen uns auf Eure Texte, Textentwürfe und Ideen bis zum 15. Oktober 2023!

Wir sind gespannt auf Eure Antworten oder noch mehr Fragen! Und wenn Ihr noch nicht so genau wisst, was Ihr schreiben wollt, dann schreibt uns gerne eine Mail (aj-redaktion@sjd-die-falken.de) und wir besprechen gemeinsam Eure Idee!



Wikimedia Commons: El Pantera

Das nach Natalya Saz benannte staatliche, akademische Kindermusiktheater in Moskau.

Während Saz an einem Theater für Kinder arbeitete, verfolgten Alexander Brjanzew in Leningrad und Asja Lacin in Orjol und Moskau den gegenteiligen Ansatz. Sie organisierten Improvisations- und Massenspiele mit Kindern und gaben ihnen freie Hand. „Wenn Erwachsene für Kinder spielen, kommt Lafferei [eitles Spiel] heraus.“, schrieb Walter Benjamin im für Lacin formulierten „Programm eines proletarischen Kindertheaters“. Ihr Ansatz, bei dem sich die Erzieher*innen als Beobachtende zurückziehen, steht dem Saz' gegenüber. Während die Kinder improvisierten und Aufführungen vorbereiteten, spielten sie Konflikte im Kollektiv durch und lösten Spannungen, die sich in der intensiven gemeinsamen Arbeit entwickelten. In ihrem Proben eines neuen Miteinanders wirkte das wahrhaft Revolutionäre, „das geheime Signal des Kommenden, das aus der kindlichen Geste spricht.“ Die Premiere war nicht Zweck, vielmehr Unterbrechung des Erziehungswerks. Nicht durch die äußere Hand eines erwachsenen Regisseurs, der das Tun von vornherein geleitet hätte, sondern durch die nach Zusammenführung ihrer Arbeit drängenden Kinder, kam es zur Aufführung. Diese wurde von einem Festumzug eingeleitet, erinnert sich Lacin in ihrer Autobiografie „Revolution als Beruf“. Kriegswaisen, die im Waisenhaus lebten oder in Banden durch die Straßen zogen, vereinten ihre Kräfte im Theaterkollektiv, um diese Feste zu realisieren. Die Methode hatte sich bewährt und die traumatisierten Kinder wurden aus ihrer Apathie geweckt, resümiert Lacin. In der vorstalinistischen Sowjetunion erlebte das pädagogische Theater eine Blütezeit. Mit Kunstfertigkeit und großem Anspruch arbeiteten die Theaterschaffenden an einem aktivierenden Realismus, der die Kinder zur tätigen Gestaltung ihrer Realität anregte. Tatendrang und pädagogische Errungenschaften nach der Oktoberrevolution

wichen jedoch unter Stalin dem zaristischen Märchen- und Mythenrepertoire. Während der „Großen Säuberung“, die 1936-1938 ihren Höhepunkt hatte, ließ Stalin auch viele Künstler des „Theateroktobers“ deportieren oder hinrichten. Er nutzte die Zeit, um sich vermeintlichen oder echten politischen Gegnern zu entledigen, um seine Herrschaft zu festigen. Auch Natalia Saz und Asja Lacin wurden in Arbeitslager deportiert. Der in 15 Jahren begangene Weg zu einem anspruchsvollen Kindertheater, das sein Publikum als Träger des Kommenden ernst nimmt, setzte sich in anderen Theaterhäusern fort. 1935 eröffnete in Prag das erste autarke Kindertheater nach Moskauer Vorbild. 1946 folgte das Theater der jungen Welt in Leipzig. Dieses erste professionelle Kinder- und Jugendtheater im deutschsprachigen Raum, dem Saz 1963 sogar selbst einen Besuch abstattete, gestaltete seine Kunst nicht nur im Sinne von Völkerverständigung und Sozialismus. Erna Ueberück, frühere Verwaltungsdirektorin, betonte den antifaschistischen Auftrag der jungen Kulturinstitution: „Neue Wege sollte man erschließen und jedes Mittel ergreifen, von dem man erhofft, unsere Jugend aus dieser geistigen Öde herauszureißen, in die sie die hinter uns liegende Episode geführt hat.“ Musik, Spiel, Tanz und Bühnenbild sollte zum Humanismus erziehen und Theater mit Kindern die Freude an der Arbeit fördern. Hier wurde nicht mehr wie bei Lacin die schaffende Kreativität der Kinder angeregt, sondern eine frühe Einübung in den Lohnarbeitszwang praktiziert, der auch im Sozialismus wirkte.

Der Versuch, das Kindertheater in der BRD nach den gleichen Maßgaben zu organisieren, blieb oberflächlich, stellte Melchior Schedler fest. Der Theaterhistoriker und glühende Kritiker des bürgerlichen Weihnachtsmärchens schreibt, es liege die Frage näher

„warum das hierorts herrschende Gesellschaftssystem und seine Pädagogik ein vergleichbares Theater für Kinder aus eigenem nicht hervorgebracht haben.“ Trotz dieser düsteren Diagnose, finden sich vereinzelt auch im herrschenden, kapitalistischen Gesellschaftssystem, Theaterexperimente die das Kind als Subjekt an erste Stelle setzen. Herausragendes leistet hier das CAMPO Kunstzentrum in Gent, das in seinen Aufführungen mit Kindern für ein erwachsenes Publikum die Souveränität im Zuschauersaal umdreht. Sie nehmen den schöpferischen Antrieb und die kindliche Lust am Tätigsein ernst, wodurch die jungen Akteur*innen zu selbstbewussten und emanzipierten Spieler*innen werden. Wird dann das erwachsene Publikum mit der Aufführung konfrontiert, spürt es, dass ihre Hoheit sich gegen sie zur Anklage verkehrt.

Lara Wenzel

ist Theater- und Kulturwissenschaftlerin und schreibt über Kultur und Theorie im neuen Deutschland, Theater der Zeit und Kreuzer - Das Leipziger Stadtmagazin. Sie entwickelt eigene Inszenierungen, zuletzt das kritische Live-Hörspiel „Benjamin B. und der Kampf der Klassen“, das auf der Klassenfahrt im April 2023 in Finsterau aufgeführt wurde. Derzeit arbeitet sie an der Plattform „Erinnerungsbühne: Ost“, einem Theaterarchiv von der DDR bis heute.

[Anfragen für Aufführungen oder theaterpädagogische Workshops für Zeltlager könnt ihr an \[lrawenzel@posteo.de\]\(mailto:lrawenzel@posteo.de\) schicken.](#)



Natalya Saz, Foto von vor 1937

„Finsterste psychologische Tatsachen unsere Zeit“

Michail Lifschitz über die Verbindungen zwischen Faschismus und Avantgarde-Kunst

Die Tatsache, dass das faschistische Regime moderne Kunst verachtete und verfolgte, galt lange Zeit als Binsenwahrheit. Die Schmähausstellung „Entartete Kunst“ gilt bis heute als Inbegriff der nationalsozialistischen Kulturpolitik. Dass zum Beispiel der italienische Faschismus von etlichen führenden Künstler*innen der modernistischen Strömungen noch vor

seinem Machtantritt unterstützt wurde, gerät häufig aus dem Blick.

Der sowjetische Philosoph Michail Lifschitz (1905-1983) provozierte in den 1960er Jahren einen Eklat, als er die These formulierte, dass die künstlerische Avant-

garde und totalitäre Regime mehr verbindet, als trennt. Während gerade im Ostblock viele kritische Intellektuelle moderne Kunst als Protest gegen Autoritäten, Unterdrückung und überkommene Normen betrachteten, formulierte Lifschitz in seinem zuerst 1964 erschienenen Aufsatz „Warum ich kein Modernist bin?“ als Antwort

auf die im Titel gestellte Frage: „Weil ich den Modernismus mit den finstersten psychologischen Tatsachen unserer Zeit verknüpft sehe.“ Zu ihnen gehören: „Kult der Gewalt, Freude an der Vernichtung, Liebe zur Rohheit, Begierde nach sinnlosem Leben, nach blindem Gehorchen.“

Der in einer jüdischen Familie in Melitopol geborene Lifschitz erlebte die Blütezeit der sowjetischen Avantgarde der 1920er Jahre aus direkte Nähe: 1922 zog er nach Moskau, wo er erst Student und danach auch Dozent an den Moskauer Höheren Künstlerisch-Technischen Werkstätten (WChUTEMAS), der häufig als „sowjetisches Bauhaus“ bezeichneten Kunsthochschule, war. In der Sowjetunion tobten damals die Debatten darüber, wie die revolutionäre Ästhetik definiert werden sollte. Viele Künstler*innen und Theoretiker*innen forderten die sofortige Entsorgung der Kunst der „Ausbeuter-Klassen“. Wenn das Proletariat die Hegemonie übernehmen sollte, dürften die von Klassenfeinden geschaffenen Werke ihm nicht zugemutet werden. Verschiedene künstlerische Strömungen verlangten, als alleinige Generallinie zu gelten, was auch Verbote und Zensur gegenüber anderen einschloss. Es gab sowohl die Vorstellung, dass die neue Ästhetik die alten Formen hinter sich lassen werde und im Sozialismus z.B. Zeitungsreportagen Romane ablösen würden, als auch die Forderung nach dem Füllen der alten Formen mit neuen, politisch richtigen Inhalten. Zugespitzt lief dieser Streit auf die Frage hinaus, ob im Sozialismus niemand mehr Shakespeare, Goethe oder Puschkin braucht oder ob es die revolutionäre Pflicht der Künstler*in sei, mit den Stilmitteln von Shakespeare und Goethe den Aufbau der Produktionsstätten, die Steigerung der Ernte und die Erfüllung des Fünfjahresplanes zu besingen und bürgerliche Inhalte wie Psychologie und z.B. innere Zweifel beiseite zu lassen.

In diesen Zeiten erhoben Lifschitz und der mit ihm bis zum Ende seines Lebens eng befreundete ungarische Philosoph György (Georg) Lukács, der damals in der UdSSR wohnte, ihre Stimme zur Verteidigung der Klassik. Im „bürgerlichen Realismus“ sahen sie keine Ansammlung von durch den falschen Klassenstandpunkt zustande gekommenen Fehlern. Sie stritten sich darum, dass Kunstwerke nicht allein anhand von sozialer Zugehörigkeit und politischem Standpunkt der Künstler*innen bewertet werden sollten. Mehr noch, in der von ihnen zwischen 1934 und 1940 herausgegebenen Zeitschrift „Literaturnyj Kritik“ („Der Literaturkritiker“) vertraten Lifschitz und Lukács die These, dass

die reservierte Haltung gegenüber radikalen revolutionären Strömungen dem Werk von Denkern wie Hegel oder klassischen Autoren wie Goethe keineswegs schade, sondern im Gegenteil - nutze. Eine aufklärerische Revolution sollte das Beste aus der Kulturgeschichte der Menschheit sorgsam bewahren. Antiaufklärerische Reaktion komme häufig mit rebellischem Gestus daher. Die Revolutionäre aber wüssten genau, dass „Aufheben“ auch die Bedeutung von Bewahren hat und sie daher nicht in Zerstörungsfrage geraten dürfen.

Was als Kritik der Avantgarde der 1920er Jahre begann, setzte sich bei Lifschitz, Lukács und den Autoren von „Literaturnyj Kritik“ in verklärter Kritik am unter Stalin etablierten „sozialistischen Realismus“ fort. Häufig wird dieser noch heute als biederes Gegenteil der experimentierfreudigen Kunst der 1920er gesehen. Lifschitz jedoch verwies nach Stalins Tod stets darauf, dass diese Sorte „Realismus“, der als Realität das verkaufte, was gerade als politisch gewünscht galt, nichts mit der klassischen Tradition, dafür aber jede Menge mit dem modernistischen Traum von „Kunst, die Realität erschafft“ zu tun habe.

„Literaturnyj Kritik“ wurde verboten, nicht zuletzt wegen der Nähe zu dem verfeimten Prosaisten Andrei Platonow. Der Redaktion galt er als größerer Realist, als die hochdekorierten Schriftsteller*innen der Stalin-Zeit. Lifschitz selber wurde im Rahmen der antisemitischen Kampagne gegen die sogenannten „wurzellosen Kosmopoliten“ in den letzten Stalin-Jahren attackiert. Auch Lukács fiel im sozialistischen Ungarn mehrmals in Ungnade. Umso größer war die Überraschung, als Lifschitz in Zeiten des wachsenden Interesses an der wiederentdeckten avantgardistischen Traditionslinie schroff darauf hinwies, dass etliche als „Opfer des Totalitarismus“ geltende Künstler*innen sich dem Faschismus und Stalinismus anfänglich angeeignet hatten, dass sie anti-aufklärerische, anti-intellektuelle und den Führerkult befeuernde Ideen verbreiteten und in elitären Träumen vom „Künstler als Diktator“ schwelgten. „In der Tiefe ihrer Seele waren die Anhänger der ‚wahrhaft modernen Kunst‘ von dem gleichen Kult der Vitalität, der Elementarkraft erfasst, und der gleiche Wind trug sie weit weg von den Ufern des ‚liberal-marxistischen‘ neunzehnten Jahrhunderts“, schreibt Lifschitz in seinem Aufsatz. Seine These illustrierte er ausgiebig mit Zitaten und Fallbeispielen, z.B. von „Bauhaus“-Künstler*innen, die ihren „Enthusiasmus“ als verbindendes

Quellen

Michail Lifschitz (1971): Krise des Häßlichen. Vom Kubismus zur Pop Art. Dresden: Verlag der Kunst.

Walter Heist (1965): Genet und die anderen: Exkurse über eine faschistische Literatur von Rang. Hamburg: Rotbuch Verlag.



Lifschitz in den 1930er Jahren.

Element zur gerade an die Macht gekommenen NSDAP anpriesen oder von Avantgardist*innen, die im Namen des starken Willens Kritik an der Ratio übten. Dies war auch bei den Autor*innen und Künstler*innen, die sich selber als links und antifaschistisch sahen, in der Zwischenkriegszeit omnipräsent.

Lifschitz verweist darauf, dass der klassische Realismus der Leser*in und Betrachter*in als Subjekt auf Augenhöhe begegne, während modernistische Strömungen den genialen Künstler den stumpfen und verachtenswerten Massen entgegensetze oder den Menschen ihren Subjektstatus abspreche und sie stattdessen als Maschinen oder von Trieben geleitet adressiere. Diejenigen, die in Menschen nur eine manipulierbare Herde sehen und kritische Kunst als eine Art „Gegenmanipulation“ betrachten, so Lifschitz, „können sich nicht über die Theorie der ‚großen Lüge‘ in der Politik beklagen, über die Mythologie, die mittels des Rundfunks, der Presse, des Filmwesens produziert wird, über die ‚Manipulation‘ des menschlichen Bewusstseins durch die Größe dieser Welt, über den ‚Konformismus‘ und dergleichen mehr. Die Modernisten sind niemals gegen solche Methoden gewesen. Im Gegenteil, ihre Idee ist eine Massenpsychose, eine ‚suggestive Entwicklung‘, ein dunkler Enthusiasmus, nicht jedoch rationales Denken“. Lifschitz sah in der Avantgarde eine konformistische Rebellion, die alles andere als zufällig in die Begeisterung für die totalitäre Herrschaft führte. Auch wenn er nie Hitler und Stalin gleichsetzte, zeichnete Lifschitz sehr deutliche Parallellinien zwischen beiden Regimen. Über seine anfängliche Unterstützung für Stalin sagte er später: „Ich war Stalinist 1935, aber einige waren es noch 1953“.

Die Argumente Lifschitz' haben auch heute nichts an Schärfe verloren. Gegen den immer wieder vorgebrachten Vorwurf, seine Urteile seien zu pauschal, sollte darauf hingewiesen werden, dass er den von ihm kritisierten Kunstschaffenden nicht die subjektive politische Haltung, sondern den Gehalt ihrer Theorien und Werke vorwarf. Ihren persönlichen Mut im Kampf gegen den Faschismus stellte er nicht in Abrede.

Fast parallel zu Lifschitz und anscheinend ohne seinen Einfluss, hat auch der deutsche Sozialist Walter Heist ein Buch über „faschistische Literatur von Rang“ veröffentlicht, in dem er auf die faschistischen Anteile im Werk vieler für ihre linke Haltung bekannter Schriftsteller am Beispiel Frankreichs hinwies. Dass es zwischen den Werken der Antifaschisten Camus und Aragon und denen der Rechtsradikalen wie Bloy und Céline Parallelen gibt, mag eine sehr unangenehme Erkenntnis sein. Aber zur Analyse von damaligem, wie heutigem Faschismus bleibt sie wichtig.

Ewgeniy Kasakow

ist promovierter Historiker, er schreibt unter anderem für konkret, Jungle World, analyse&kritik, Blätter für deutsche und internationale Politik, Osteuropa, testcard und Phase 2.



Der Literaturkritiker und Kunstphilosoph Michail Lifschitz

Impressum

aj - Die Arbeiter*innenjugend 1-2023

Herausgeberin:
Sozialistische Jugend Deutschlands -
Die Falken
Bundesvorstand
Luise & Karl Kautsky Haus
Saarstraße 14, 12161 Berlin
Tel. (030)261030-0
aj-redaktion@wir-falken.de
www.wir-falken.de

V.i.S.d.P.: Loreen Schreck

Redaktion:
Miriam Bähr, Mona Schäfer,
Jan Schneider, Matti-Léon Klieme,
Severin Schwartmann,
Moritz von Bachmann

Weitere Texte von:
Hilde Teichgräber, Paul Waßner,
Julia Zimmermann, Toni Flint,
Lara Wenzel, Ewgeniy Kasakow,
Franziska Rein, Naima Tiné &
Frieder Kurbjewit

Fotos und Grafiken:
John Heartfield (S. 1), Nikolai Punin (S. 7),
Wikimedia Commons: El Pantera (S. 8/9),
Hiro - UB Nürnberg (S. 14/15), Halina Diedrichs & Jonathan Schweizer (S. 16)

Layout: Lena Schliemann

Druck: BVZ Berliner Zeitungsdruck GmbH

Sozialistische Jugend
Deutschlands -
Die Falken

Gefördert aus Mitteln des
Kinder- und Jugendplans des
Bundes.

Bundesministerium
für Familie, Senioren, Frauen
und Jugend

Lasst mal zusammen ins Museum gehen!

Über „Die Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss

Ein jugendlicher Arbeiter irrt durch die Wirren der 1930er und 1940er Jahre in Deutschland und Europa. Seinen Namen erfahren wir in den über 1.000 Seiten der „Ästhetik des Widerstands“ nicht. Was ihm dabei begegnet, ist die Geschichte von Unterdrückung, Armut, Gewalt und Schrecken. Und gleichzeitig auch: Der Wille zur Befreiung, die Vielfalt und Lebendigkeit der Unterdrückten, Widerstand und Hoffnung. Der Roman streift dabei eine breite Palette von Themen: Es geht um die deutsche Arbeiter*innenbewegung und den Alltag des damaligen Arbeiter*innenmilieus, den spanischen Bürgerkrieg, Antifaschismus, Freundschaft. Das Zentrum der Geschichte ist aber die Auseinandersetzung mit Kunst und die Suche nach einer „Ästhetik des Widerstands“.

Dabei werden landläufige Vorstellungen, über „Kunst“ in Frage gestellt. Oft wirkt es so, als hätte Kunst nur die Funktion, sich als gebildeten Menschen darzustellen und sich gegen die vermeintlich dumme Unterschicht abzugrenzen. Oder aber, alles, was mit Kunst zu tun hat, verunsichert uns und wir denken tatsächlich, wir wären zu dumm dafür. Kunst erscheint so als Mittel, um die Klassengesellschaft auch kulturell aufrechtzuerhalten. Peter Weiss' These ist jedoch, dass sich auch aus sozialistischer Perspektive einiges mit dieser Kunst anfangen lässt und wir sie uns nicht vorenthalten lassen sollten. Auch nicht das, was als bürgerliche Hochkultur in angestaubten Museen hängt. Die Protagonist*innen des Romans diskutieren verschiedene Kunstwerke, aber auch immer wieder ganz allgemein über die Frage: Was haben Kunst und Widerstand miteinander zu tun? Sie besuchen zum Beispiel gemeinsam Museen oder berichten von Bildern und Theaterstücken, die sie einmal gesehen haben und Büchern, die sie gelesen haben. Von einigen Kunstwerken, die aufgegriffen werden, habt ihr vielleicht schon mal gehört. Die meisten Kunstwerke hatte ich vorher noch nie gesehen. Dank Google-Bilder-Suche konnte ich dann aber doch auch etwas damit anfangen.

Es werden einerseits Werke besprochen, die explizit politisch und herrschaftskritisch sind:

Ein Bild, das viele von euch bestimmt schon einmal irgendwo gesehen haben, ist Eugène Delacroix' „Die Freiheit führt das Volk“ von 1830. Das Bild zeigt eine revolutionäre Situation mit allem, was dazugehört. Eine Menschenmenge schreitet mit wehenden Fahnen, vorbei an Barrikaden, durch Paris.

Aber auch Werke, die auf den ersten Blick überhaupt nichts mit Emanzipationsbestrebungen zu tun haben, werden in dem Roman aufgegriffen.

Doch auch hier findet Peter Weiss in der Kunstgeschichte – beginnend mit der Antike – Hinweise auf Widerspruch gegen Unterdrückung. Egal ob von den Künstler*innen beabsichtigt oder nicht. Zu Beginn des Buches schauen sich die drei Freunde Coppi, Heilmann und der Ich-Erzähler den Pergamonaltar an, den man auch heute noch in Berlin im Pergamonmuseum sehen kann. Darauf wird dargestellt, wie, der antiken Sage nach, die olympischen Götter die Titanen und Giganten durch eine ziemlich brutale Schlacht unterwerfen. Trotz des Sieges der Herrschenden in dieser Darstellung, identifizieren sich die drei Jugendlichen mit den Bbesiegten, die versucht haben sich aufzulehnen. In der Abbildung sehen sie das Versprechen: Das nächste Mal geht es vielleicht anders aus. Je nach dem, wer sich den Altar anschaut, verkörpert er eine andere Geschichte.

Warum ist Kunst für uns als Sozialist*innen so wichtig?

Die Kunst kommt ins Spiel, wo wir keine Sprache haben. Weil der Schrecken zu groß ist oder wo wir noch keine Worte für etwas neues, ganz anderes haben. Über Picassos Bild „Guernica“ schreibt Peter Weiss beispielsweise: „Doch indem das Abgebildete begreifbar wurde und auf die Kräfte hinwies, die es hervorgerufen hatte, zeigt es uns unsere eigne Lage, in der die Parteilichkeit den äußeren Zusammenhalt gab, während im Innern die Zerwürfnisse, Zweifel, Hilflosigkeiten und Ängste stattfanden“ (S.421). Picasso hat versucht, in dem Bild die Bombardierung der Stadt Guernica durch die Deutschen abzubilden und das Grauen des Krieges zu fassen. Das Bild ermöglicht uns, mitzufühlen und darüber etwas zu verstehen, das in seiner Widersprüchlichkeit, Unvernunft und Grausamkeit schwer verständlich ist.

Oft zeigen Kunstwerke auch verdeckt eine Realität, die sonst ideologisch verschleiert ist. Die Abbildungen von Menschen etwa, die durch ihre Arbeit den Reichtum der Herrschenden schaffen und die Vorstellung Lügen strafen, dass sie sich ihren Reichtum selbst verdient hätten. Oder mythische Geschichten über die Möglichkeit von Widerstand, die die Alterntativlosigkeit des Bestehenden in Frage stellen. In den beschriebenen Kunstwerken findet Peter Weiss Hinweise auf eine andere Geschichtsschreibung als die herrschenden Erzählungen. Ein Beispiel hierfür ist wieder der

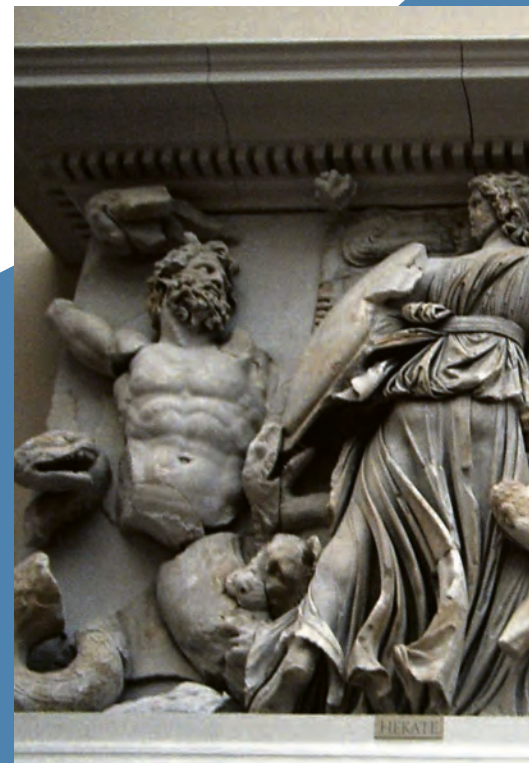
Pergamonaltar, der, obwohl er die Niederlage gegen die Herrschenden darstellt, auch die Option offen hält: Es hätte auch anders kommen können. So unhinterfragt und sicher wie sie immer dargestellt wird, war selbst die Herrschaft der olympischen Götter nicht.

Die Ästhetik des Widerstands zeichnet selbst keine Utopie und schafft keinen Ausblick auf eine bessere Gesellschaft. Die Erzählung hat kein Happy End, sie ist nicht zwanghaft positiv – was den tatsächlichen Ereignissen auch nicht angemessen wäre.

Das Buch hat etwas von einem „trotz alledem“. Die Geschichten der Protagonisten und die Geschichten, die sich in den Kunstwerken widerspiegeln, zeigen: Widerstand ist und war möglich, auch wenn er bis jetzt gescheitert ist.

Auch wenn einem oft das Gefühl vermittelt wird, Kunst und Kultur sei nichts für Arbeiter*innenjugendliche. Mit dem Buch von Peter Weiss kann man, glaube ich, lernen, auch bürgerliche Kunst anders zu verstehen. Dann bietet sie Möglichkeiten der Erkenntnis. Und Wissen über die Welt, über uns, und über unsere Rolle in der Welt brauchen wir, um sie zu verändern. Kunst ist nicht nur was für Reiche, auch wenn die in dem Buch beschriebenen Kunstwerke im Original natürlich schon unbezahlbar sind. Die „Ästhetik des Widerstands“ gibt es aber schon für ein paar Euro im Antiquariat.

Franziska Rein
LV Hamburg





„Die Freiheit führt das Volk“ (1830) von Eugène Delacroix, das die spontane Julirevolution von 1830 zeigt, die den endgültigen Sturz der Bourbonen in Frankreich und die erneute Machtergreifung der Bourgeoisie in einem liberalen Königreich zur Folge hatte.



Bildbeschreibung: Ausschnitt des Pergamonaltars, das den Gigantenfries (Ostfries) mit wichtigen, olympischen Gött*innen zeigt.

„Dass die Darstellung des Götterflugs und der Vernichtung andrängender Gefahr nicht den Kampf des Guten gegen das Böse zum Ausdruck brachte, sondern den Kampf zwischen den Klassen, wurde nicht nur in unser heutigen Betrachtung, sondern vielleicht auch schon von manchem geheimen Blick damaliger Leibeigener erkannt.“

Peter Weiß, Ästhetik des Widerstands

Wir sind die jungen Barden des Proletariats!

Warum Arbeiter*innenlieder zum politischen Kampf gehören

Erstmals seit drei Jahrzehnten haben die Falken wieder ein Liederbuch herausgegeben. Warum eigentlich? Enttäuschenderweise hat sich die Arbeiter*innenbewegung in ihrer langen Geschichte nie recht bewusst gemacht, worum es ihr mit ihrer Musik eigentlich geht. Zumindest haben die Genoss*innen es nicht aufgeschrieben. Frühere Publikationen der Falken bringen das Thema der Vermittlung von historischen Zusammenhängen und Kämpfen durch Musik auf. Aber viel mehr, als dass es halt gut ist, sich mit „früher“ zu beschäftigen und es einem auch Kraft gibt, gemeinsam etwas zu machen, finden wir darin

leider nicht. Was also können Arbeiter*innenlieder für die sozialistische Bewegung leisten?

Klar ist: Weder Gedenken noch Gruppendynamik sind per se links. Otto-Felix Kanitz, ein Theoretiker der österreichischen Arbeiterjugendbewegung und selbst Dichter einiger Falkenlieder, schrieb sinngemäß: „Es braucht eine Arbeiterbewegungskultur. Die Leute sind nicht katholisch, weil Gott ihnen einleuchtet, sondern weil sie von Klein-auf durch Rituale geprägt sind, die viel tiefere Spuren hinterlassen. Weihrauch und Rosenkranzbeten entfalten ihre Wirkung langfristig. Die Arbeiterbewegung muss ihre Anhänger nicht nur schulen, sondern auch gefühlsmäßig früh prägen.“¹ Der Genosse scheint damit zu meinen, dass bestimmte, ritualisierte Handlungen Menschen auf eine Weise erreichen, die anderen Praktiken verborgen bleibt. Er sieht die Möglichkeit, dass wir durch frühe Prägung Einfluss darauf nehmen können, wie sich Menschen aufeinander und die Welt um sie herum beziehen.

Was wollen wir uns denn eigentlich einprägen? Der Unterschied zur religiösen Gefühlsbildung, die eine tiefsitzende Akzeptanz eines Sets an Regeln oder Dogmen zum Ziel hat, scheint uns zu sein, dass wir in erster Linie einen wachen Blick auf die Welt um uns herum herstellen und bewahren wollen. Unser ganz spezieller Take ist, dass auch Kinder kämpfen und dass es nicht schwer ist, sich Unrecht begreifbar zu machen, egal wie alt man ist. Das halten wir erstmal fest. Wenn wir diese Überzeugung beieinander festigen wollen, braucht es dafür vermutlich besondere Musik.

Sich auf die Geschichte der Bewegung beziehen

„Doch immer bleibt mir die Kirschenzeit lieb, und was von ihr blieb, brennt tief in mir“

„Le Temps des Cerises“, die tragisch-nostalgische Hymne der französischen Arbeiter*innenbewegung war ursprünglich einfach ein schnulziger Schlager. Geschrieben hat sie aber der revolutionäre Sozialist Jean-Baptiste Clement und seit der Niederschlagung der Pariser Commune ist die „Kirschenzeit“ eine Chiffre für die neue Gesellschaft, in der alles besser wird. Die Geschichte der Arbeiter*innenbewegung ist reich an Niederlagen. Die Rückschläge und die verlorenen Kämpfe der letzten Jahrhunderte sind bitter – und nüchtern betrachtet sind Arbeiterlieder einfach die Poesie, die uns hilft, vor Enttäuschung und Desillusion den Verstand nicht zu verlieren.

Denn in ihnen scheint nicht nur auf, welche Kämpfe wir verloren haben, sondern auch, welche Kämpfe bereits ausgefochten wurden und welche wir der Geschichte noch schuldig sind: Die Lieder sind eine Brücke zwischen uns und unseren Vorkämpfer*innen und sie lassen die Kämpfe der Vergangenheit in der Gegenwart aufscheinen. Wir sind eine Bewegung, die mit ihren Niederlagen nicht einfach umfällt, nicht einfach vorbei ist, sondern in jedem neuen Kampf auch wieder neu entstehen und auf früheren Kämpfen aufbauen kann. In den Liedern bleibt immer etwas vom Alten. Und die Lieder derer zu singen, in deren Tradition wir stehen, ist vermutlich die einprägsamste Weise, ihre Geschichten zu lernen.

Sich selbst ernst nehmen, heißt Lieder nicht scheuen, die Stärke ausdrücken

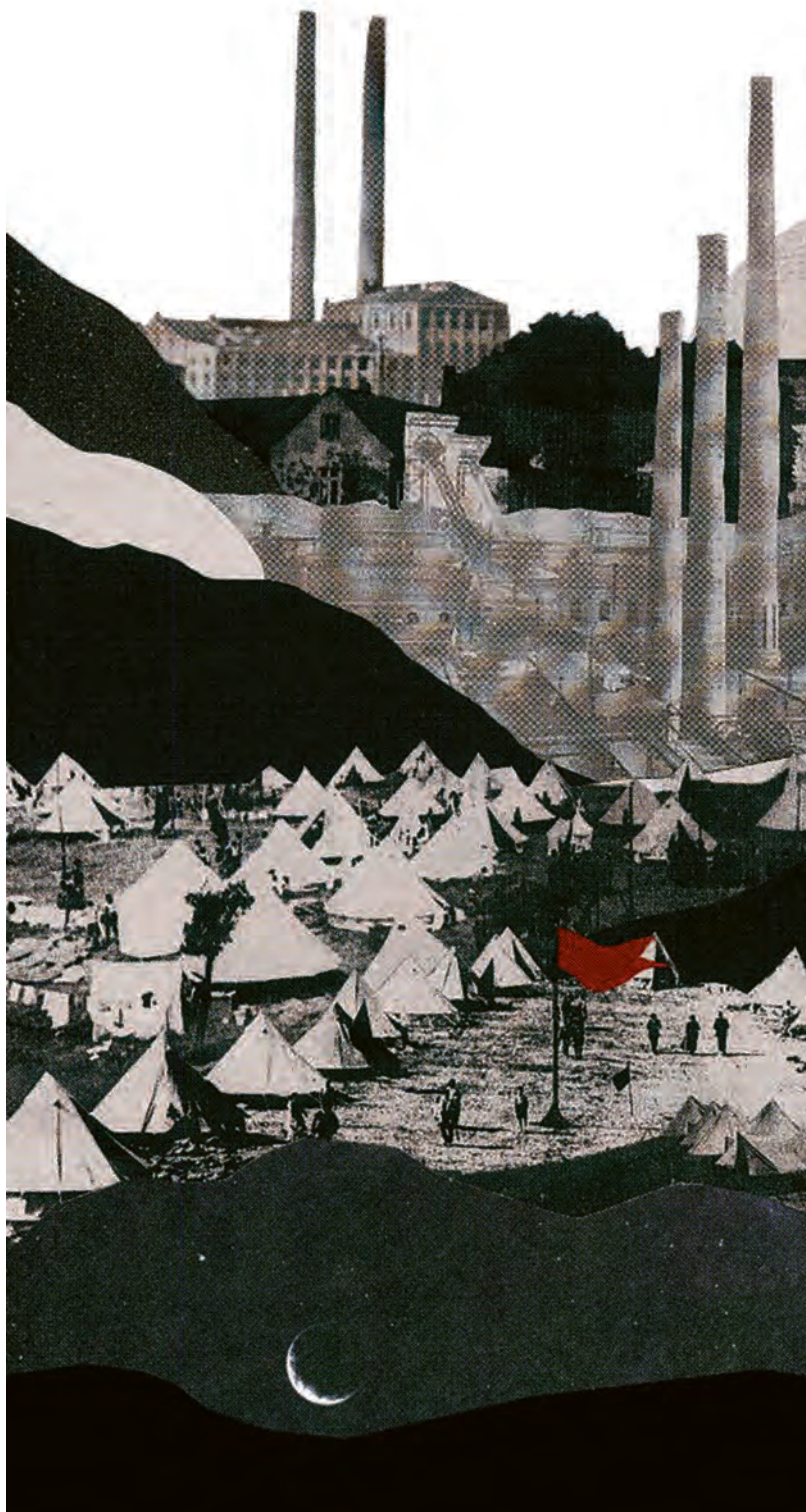
„Wir schreiten als Masse, die weiß was sie will“

Heutige linke Positionen beschränken sich oft darauf, in einem bereits verloren geglaubten Kampf auf der richtigen Seite stehen zu wollen. Es geht oft nicht mehr darum, wirklich etwas verändern zu wollen oder schlagkräftig zu werden, sondern bloß darum, die richtige Haltung vor sich her zu tragen, anders ausgedrückt: die richtigen Dinge schlecht zu finden. Das ist eine ziemlich besserwisserische und abgebrühte Haltung, mit der man sich obendrein die Hände nicht schmutzig machen muss... und der Genickbruch für jede Bewegung. Als Falken können wir uns nicht darauf beschränken, die richtige Haltung zur Welt zu entwickeln, sondern wir müssen sie verändern. Wir können nur gewinnen, wenn wir es ernst meinen mit dem Sozialismus und wenn wir viele sind. Dann haben wir auch eine Chance.

Sich von den Niederlagen nicht abhalten lassen

„Die Feinde, sie toben wir lachen ihrer Wut Denn wir werden siegen der Kampf steht gut“

Wir vergessen viel zu oft, dass die Kämpfe der Vergangenheit in dem Bewusstsein geführt wurden, dass es möglich ist, sie zu gewinnen. Statt uns kleiner zu machen als wir sind, ist unsere Aufgabe, zu zeigen, was früher einmal möglich war und auch jetzt unsere Stärke auszudrücken. Wer einen politischen Kampf gewinnen will, muss die Gegner treffen. Damit setzt man sich natürlich erst auseinander, wenn man davon ausgeht,



dass man eine Chance hat, Sozialismus zu errichten. Wenn also in manchen Liedern vom „Siegen“ oder „Marschieren“ gesungen wird, dann hilft uns der woke Reflex, das als herrschaftsförmig abzulehnen, wenig weiter. Es wirft doch eine Menge spannende Fragen auf: Was bedeutete Zusammenhalt und Organisierung für die Genoss*innen von damals? Was hätte ihr Sieg bedeutet? Wie hätten sie den Sieg errungen? Was würde er heute für uns bedeuten?

Erinnern und an uns selbst appellieren

„Under the devil's knee
I'm under the devil's knee.
I'm screamin'
„I cannot breathe, my lord“,
from under the devil's knee.“

Im Zuge der Black Lives Matter Bewegung hat Tré Burt „Under The Devil's Knee“ geschrieben und damit drei von Cops ermordeten Schwarzen ein Denkmal gesetzt. Das Lied, in der „Rolling Stone“ wurde es als „haunting Folk-Roots“ Song beschrieben, erzählt die Geschichten von George Floyd, Breonna Taylor und Eric Garner und macht es uns so möglich, ihrer zu gedenken. Es erinnert aber nicht nur an die drei, sondern transportiert mit seinem einnehmenden Refrain Wut und Trauer und füllt das Leiden an den herrschenden Zuständen mit ganz konkreter Tragik. Floyd, Taylor und Garner sind in diesem Lied nicht nur Zahlen in einer Statistik, sondern Väter, Mütter, Ehemänner, Freund*innen und Arbeiter*innen. Das Lied bildet Zuhörer*innen, indem es die Geschichte von Polizeigewalt gegen Schwarze vermittelt, und es ermöglicht ihnen zu trauern, unabhängig davon, ob sie die konkreten Personen überhaupt kannten. Gleichzeitig appelliert es daran, sich den Protesten gegen rassistische Polizeigewalt anzuschließen. Das vermag es berührender, als jeder geschriebene Demo-Aufruf. Lieder des Gedenkens waren lange fester Bestandteil linker Bewegung, sowohl Partisan*innenlieder als auch solche, die den Tod durch schlechte Arbeitsbedingungen oder politisch motivierten Mord thematisieren – und sie sollten es wieder werden. Denn sie schaffen es Trauer und Wut im gleichen Moment entstehen zu lassen und diesen Emotionen auch Ausdruck zu verleihen.

Für deine radikalen Freund*innen schreiben, spielen und singen

„Was hier so klein scheint und normal,
das ist radikal“

Im „Lied für meine radikalen Freunde“ beschreibt Walter Mossmann fünf politische Freundschaften anhand von Episoden aus seinem politischen Aktivismus. Das Interessante an dem Lied ist, dass alle fünf überraschend normale Leute sind, aber durch kleine Akte des Ungehorsams viel Unruhe stiften und dabei persönlich viel riskieren. Ann-Marie dreht auf einer



Bilder: Hiro
(UB Nürnberg)

Anti-AKW-Demo einfach um und befreit den Sänger aus einer Polizeiwanne, Gustaf bringt unentwegt kritische Inhalte im Radio, obwohl er dafür ständig fertig gemacht wird, Miriam nimmt einen ihr völlig fremden NATO-Deserteur auf und bringt ihn ins damals neutrale Schweden... In all diesen Leuten können wir uns und unsere Genoss*innen wiedererkennen. Wir reißen alle eine ganze Menge. Ein Genosse, der vor einiger Zeit ein politisch motiviertes Gerichtsverfahren am Hals hatte, erzählte uns, dass er es nur ausgehalten hat, weil er von seiner Gruppe und im Verband so viel Solidarität erfahren hat. Wir gucken uns um und sehen überall krasse Leute, die richtig was reißen. Wir erleben auch eine Menge heftigen Kram zusammen. Als Genoss*innen stehen wir außerdem in einem sehr spezifischen Verhältnis zueinander. Wir glauben, dass wir uns das vielleicht nicht oft genug klar machen und einander sagen. Vielleicht brauchen wir auch dafür Musik.

Was tun?

Wir glauben, all das sind gute Gründe, wieder mehr gemeinsam zu singen. Die Arbeiter*innenbewegung hat in allen Teilen der Welt Musik hervorgebracht und sich damit eine eigene Kultur geschaffen. Eine Kultur, die Mut macht, die Raum zum Trauern gibt, die bildet, und die es uns ermöglicht einander als Genoss*innen zu erkennen. Gemeinsames Singen war lange fester Bestandteil der Bewegung: Im Arbeiter*innenchor, auf Demonstrationen, auf Trauerfeiern, in der Gruppenstunde der F-Gruppe, bei der Arbeit.

Vor zehn Jahren war es auf Zeltlagern überhaupt kein Problem, eine zu finden, die sich mit der Gitarre und fünf Kindern in den Schatten



setzt und ein bisschen schrammelt. Unser Eindruck ist, dass das in den letzten Jahren leider deutlich schwieriger geworden ist. Viele Gruppenhelfer*innen spielen keine (lagerfeuertauglichen) Instrumente oder trauen sich nicht zu, vor anderen zu spielen. Das ist in der Vermittlung von Arbeiter*innenliedern natürlich ein Problem. Und an dieser Stelle kann man sich ruhig mal fragen, ob es nicht zum Gruppenhelfer*innendasein dazu gehört, vier Akkorde greifen zu können.

Und wenn wir schon dabei sind, lasst uns doch einmal gemeinsam überlegen, was für Lieder es eigentlich gerade braucht und wieder ins Schreiben kommen. Dem herrschenden Ohnmachtsgefühl setzen wir doch am besten etwas entgegen, das Mut macht und zusammenschweißt: Lieder, die uns träumen lassen und eine Utopie greifbar machen, die uns daran erinnert, mit wem und wofür wir kämpfen und warum.

¹Das meinen wir tatsächlich nur sinngemäß. Kanitz' Argument geht im Original über mehrere Seiten. Sein Buch „Kämpfer der Zukunft“ von 1929 findet ihr als PDF auf der Seite der Wienbibliothek (URN: urn:nbn:at:AT-WBR-60438) S.32-54.



Bild: Halina Diedrichs & Jonathan Schweizer