

> Boris Arvatov: Die Kunst im System der proletarischen Kultur [1926], in: Andreas Reckwitz/Sophia Prinz/Hilmar Schäfer (Hrsg.): Ästhetik und Gesellschaft. Grundlagentexte aus Soziologie und Kulturwissenschaften (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft; 2118), Berlin: Suhrkamp 2015, S. 115—127.

Boris Arvatov

Die Kunst im System der proletarischen Kultur (1926)

1. Zur Methode

Die Frage der proletarischen Kunst ist die Frage nach dem besonderen System der Kunst, das dem allgemeinen System der proletarischen Kultur untergeordnet ist. Die Frage nach einer proletarischen künstlerischen *Praxis* ist die Frage nach derjenigen künstlerischen Praxis, die organisch in allen Elementen ihren Methoden nach mit dem sozialen Aufbau des Proletariats zusammenfallen mußte.

Wenn wir die verschiedenen Seiten des künstlerischen Schaffens analysieren wollen, zeigt es sich, daß es in der Praxis der Kunst vier Probleme gibt: 1) Die künstlerische Technik, 2) die Kooperation in der Kunst, 3) die Ideologie der Künstler, 4) Kunst und Leben.

Wir werden also im weiteren all diese Bereiche zu betrachten haben. Gesondert wird die spezifische Frage des sogenannten Abbildungscharakters der Kunst behandelt.

2. Technik

Während die gesamte Technik der kapitalistischen Gesellschaft auf den höchsten und letzten Errungenschaften aufbaut und eine Technik der Massenproduktion darstellt (Industrie, Radio, Transport, Zeitung, wissenschaftliches Laboratorium usw.) – ist die bürgerliche Kunst im Prinzip handwerklich geblieben und deshalb aus der allgemeinen sozialen Praxis der Menschheit in die Isolierung, in den Bereich der reinen Ästhetik abgedrängt worden. Sogar dort, wo der bürgerliche Künstler scheinbar mit der materiellen Produktion in Berührung kommt, d. h. im sog. Kunstgewerbe, behält er seine handwerklichen Gewohnheiten bei: er nimmt eine fertige Sache und erfindet dafür eine Verzierung, in seinen Entwürfen überträgt er die Verfahrensweisen des Ateliers in die Fabrik. Der Maler, der Dichter, der Musiker sind ihrer Technik nach Handwerker. Ja, die bürgerliche Gesellschaft kann sich überhaupt keine an-

dere Kunst vorstellen. Die bürgerliche Gesellschaft meint, sich mit Kunst befassen, künstlerisch tätig sein hieße handwerkliche Produkte herstellen, handwerkliche Geräte und Verfahren benützen. Der einsame Meister – das ist der einzige Typ des Künstlers in der kapitalistischen Gesellschaft, der Typ des Spezialisten der »reinen« Kunst, der außerhalb der unmittelbar utilitären Praxis arbeitet, weil diese auf der maschinellen Technik basiert. Von daher rührt die Illusion des Selbstzwecks der Kunst, von daher ihr ganzer bürgerlicher Fetischismus.

Die erste Aufgabe der Arbeiterklasse in der Kunst ist die Liquidierung der historisch bedingten Grenzen zwischen der künstlerischen und der allgemeinen sozialen Technik.

Dazu ist es vor allem nötig, die Klassifizierung der Künste und ihren Platz im Ganzen der Kultur radikal zu verändern. Die bürgerliche Ästhetik vereinte alle Arten der Kunst in einer Gruppe, wobei sie nach rein formalen Gesichtspunkten differenzierte. Die Dichtung fiel unter dieselbe Rubrik wie die Musik, das Theater, die Malerei usw. (sog. Staffeleikunst); dann gab es die sogenannte angewandte Kunst (»Dekoration«, Mode); alles zusammen war der sonstigen Tätigkeit der Menschen entgegengesetzt, als das Künstlerische dem Nichtkünstlerischen. Dabei zeigt es sich bei einer objektiven Analyse der verschiedenen Kunstarten, daß jede etwas Gemeinsames mit der entsprechenden Art der utilitären Praxis hat. Eben dieses Gemeinsame, nämlich das in der jeweiligen Kunst organisierte *Material*, muß auch die Basis für die Klassifizierung der Kunst werden.

Der Maler ist ein Mensch, der mit Farben umgehen kann, der Dichter – mit der Sprache, der Regisseur – mit den menschlichen Handlungen usw. Nur wenn man so herangeht, kann man eine Brücke von der Kunst zum Leben im weitesten Sinne des Wortes finden. Dann aber ist es unumgänglich, die Kunst der Farbe als einen besonderen Zweig der allgemeinen Farbenproduktion zu betrachten; die Kunst der Rede mit der literarischen Produktion zusammenzubringen usw. Unter diesem Blickwinkel erweist sich das Theater als die szenische Form der Organisation menschlichen Handelns, die Kammermusik als »Bühnen«-Form der Organisation akustischen Materials usw. Folglich schließt jede beliebige utilitäre Produktion einen besonderen Bereich der künstlerischen Arbeit ein. Bis heute ist diese Zusammengehörigkeit weder bewußt

geworden, noch wurde sie je unmittelbar verwirklicht. Dichtung und Journalismus, Theaterstück und Straßenfest, das Anstreichen von Wänden und das Malen von Bildern hat man nicht nur nicht als verwandte, sondern sogar als einander entgegengesetzte Erscheinungen angesehen (»Ich bin kein Journalist« – sagt stolz der bürgerliche Prosaschriftsteller; »Ich bin kein Anstreicher«, erklärt ebenso stolz der bürgerliche Maler.).

Der proletarische Monismus muß mit diesem Gegensatz brechen. Die Kunst muß im Gegenteil betrachtet werden als höchstentwickelter Typ, als maximal qualifizierte Organisation in der jeweiligen Sphäre ihrer Anwendung, auf dem jeweiligen Gebiet des allgemeinen sozialen Aufbaus (Kunst = können).

Die bürgerliche Kunst kannte nur einen engen Kreis von Verfahren und Formen (Bild, Verse, Sonate, Theaterstück, Statue, Palast usw.). Alle übrigen technischen Verfahren und materiellen Formen galten entweder als »niedrig« oder »kitschig« (z. B. Tanzabende, Feuilletons, Plakate) oder als außerästhetisch (z. B. Zeitungsartikel, Sport, Gebrauchsgegenstände). Genauso wurden die Aufgaben des künstlerischen Schaffens aufgeteilt: es gab da »hohe«, »geistige« und »niedrige«, unmittelbar utilitäre. Als »wirkliche«, »authentische« Kunst erkannte die Bourgeoisie nur einige Formen des Schaffens an, nämlich gerade die, die nicht unmittelbar mit der gesellschaftlichen Praxis verbunden waren, die gleichsam über dem Leben standen, nicht von seinem »Schmutz befleckt« (vgl. z. B. die Gedichte »Der Poet« und »Der Pöbel« von Puškin). Die Arbeiterklasse muß einer solchen ästhetischen Feinschmeckerei ein Ende setzen, indem sie in jede Sache künstlerische Arbeit investiert, sämtliche für die Gesellschaft wichtigen Formen mit Hilfe aller möglichen zweckentsprechenden Verfahren organisiert.

Der Fetischismus der ästhetischen Verfahren, Formen und Aufgaben muß liquidiert werden.

Und zunächst einmal betrifft das das Material in der Kunst. Für die bürgerlichen Künstler gab es eine spezielle, traditionelle Auswahl von Material, das als einziges für »kunstwürdig« erachtet wurde. In der Malerei arbeitete man mit Öl- und Aquarellfarben u. ä. und bemerkte nicht den ungeheuren, unausschöpflichen Reichtum, den die farbigen Oberflächen überhaupt aller Körper in der Natur bieten. In der Skulptur fand man Gefallen an Bronze und

Marmor, im Kunstgewerbe an Kristall, Seide, Samt u. ä., eben an Luxusmaterialien. Nur sie stellten sich dem bürgerlichen traditionellen Bewußtsein als »schön«, als ästhetisch dar. In der Dichtung herrschte eine besondere Auswahl »poetischer« Wörter und Ausdrücke (Roß, Wonne, Entzücken, schmachtend usw.) vor.

Der proletarische Künstler muß jedes Material erleben und künstlerisch organisieren wollen, ob das nun Geräusche in der Musik sind, Straßenjargon in der Dichtung, Eisen und Aluminium im Kunsthandwerk, Zirkustricks im Theater.

Der Fetischismus der ästhetischen Materialien muß liquidiert werden.

Allerdings wird all das erst möglich sein, wenn die künstlerische Technik mit ihrer jetzigen Zurückgebliebenheit bricht, wenn sie sich auf das Niveau der Technik der materiellen Produktion erhebt, wenn das Proletariat die Isoliertheit der ästhetischen Arbeitswerkzeuge liquidiert. Der Individualismus der bürgerlichen Gesellschaft läßt nicht einmal den Gedanken an eine maschinelle Technik oder an eine Technik wissenschaftlicher Laboratoriumsarbeit in der Kunst aufkommen. Nach Meinung der bürgerlichen Ästhetik wird dann die »Freiheit« des Schaffens zerstört. Dabei ist die Frage des Werkzeugs eine soziale Frage: nur in der individualistischen Gesellschaft sind der Pinsel, die Geige usw. fetischisierte und monopolisierte Werkzeuge des Schaffens. Für das Proletariat, die Klasse der bewußten kollektiven Produzenten, entfällt diese Einschränkung. In seinen Händen können die Maschine, die Druckpresse im polygraphischen Gewerbe und in der Textilfärberei, die Elektrizität, das Radio, die Verkehrsmittel, die Beleuchtung usw. zu ebenso formbaren, aber in ihren Möglichkeiten unvergleichlich mächtigeren Werkzeugen des künstlerischen Schaffens werden. Deshalb ist die kämpferische, revolutionäre Aufgabe der proletarischen Kunst die Beherrschung aller Arten der hochentwickelten Technik mit ihren Werkzeugen, mit ihrer Arbeitsteilung, mit ihrer kollektivierenden Tendenz, mit ihrer Planmäßigkeit. Eine entsprechende »Elektrifizierung« der Kunst, der Ingenieurismus in der künstlerischen Arbeit – das ist das formale Ziel der gegenwärtigen proletarischen Praxis.

Der Fetischismus der ästhetischen Werkzeuge muß liquidiert werden.

Nur solche technische Tendenzen verwandeln die Kunst in ein

Schaffen für das reale Leben, erlauben es dem Künstler, ein wirklicher und gleichberechtigter Mitarbeiter an der Sache des sozialen Aufbaus zu werden. Basierend auf der allen übrigen Bereichen des Lebens gemeinsamen Technik, wird der Künstler durchdrungen von der Idee der Zweckmäßigkeit, wird er sich bei der Bearbeitung der Materialien nicht nach subjektiven Geschmacksforderungen richten, sondern nach den objektiven Aufgaben der Produktion.

Die bürgerliche Kunst kannte natürlich auch die Idee der Zweckmäßigkeit, aber die Zweckmäßigkeit wurde in ihr rein ästhetisch angewandt – das Werk mußte zweckmäßig sein nur für die Wahrnehmung des Hörers oder Betrachters. Man sprach von der sogenannten zweckmäßigen Harmonie der Formen, von der kompositionellen Zweckmäßigkeit. Das Kunstwerk mußte »gefallen«, d.h. einen subjektiven, fetischistischen, formal gebildeten Geschmack zufriedenstellen. Für »zweckmäßig« hielt man das »Schöne« und für »schön« hielt man das, was den Konsumenten beeindruckte.

Die proletarische Kunst muß auf dem Prinzip einer objektiven – im gegebenen Fall mit den Klasseninteressen zusammenfallenden – universalen Zweckmäßigkeit aufbauen, welche die technische, soziale und ideologische Zweckmäßigkeit einschließt und ebenso die Bearbeitung des Materials (Konstruktivität, Ökonomie, Berücksichtigung seiner Eigenschaften u. ä.) wie auch die Organisation der Formen (Verzicht auf äußerliche Verzierungen, Stilisierung nach dem Muster vergangener Stilformen, auf Illusionismus und traditionelle Schablone) und Modernität beinhaltet und an die Bedürfnisse des Alltags angepaßt ist.

Das Problem der proletarischen künstlerischen Technik ist das Problem eines sozial-technischen Monismus in der Kunst.

3. Kooperation in der Kunst

Das marxistische Denken hat bis heute noch nicht versucht, an die Kunst, an das ganze System des künstlerischen Schaffens als an einen besonderen Bereich gesellschaftlich notwendiger Arbeit heranzugehen. Leider herrscht in der marxistischen Kritik und Theorie weiter die prinzipielle Trennung von »Arbeit« und »Schaffen«, die nur vom bürgerlichen Standpunkt aus verständlich und

zweckmäßig ist. Real existiert eine solche Trennung nur, insofern sie durch die Klassenteilung der Gesellschaft hervorgerufen ist, bei der die Initiative erfordernden, organisatorischen Funktionen von der Bourgeoisie und ihrem Agenten, der Intelligenz, ausgeführt werden (das sog. Schaffen), die ausführenden und partiell-organisatorischen Funktionen aber den ausgebeuteten Klassen auferlegt werden (die sog. Arbeit).

Die proletarische Wissenschaft kann nicht mit solchen historisch bedingten und fetischisierten Abgrenzungen operieren. Vom proletarischen, d.h. vom monistischen Standpunkt aus ist jeder Bereich der gesellschaftlichen Tätigkeit eine Form der praktisch-sozialen Tätigkeit, und genauso muß sie auch betrachtet werden.

Nur wenn wir die Tätigkeit des Künstlers nicht psychologisch, nicht philosophisch, nicht formal, sondern sozioökonomisch analysieren, werden uns ihre wirkliche Natur, ihre tatsächlichen, objektiv beweisbaren Züge in einer gegebenen historischen Epoche klar.

Wenn man von dieser Seite an die bürgerliche Kunst herangeht, dann zeigt es sich, daß sie völlig von der Struktur des Kapitalismus bestimmt ist.

Genauso wie die kapitalistische Wirtschaft eine Tauschwirtschaft und die kapitalistische Produktion eine Privatproduktion für den Markt ist, so ist auch die bürgerliche »Kunst-Ökonomie« eine Tauschwirtschaft und die bürgerliche Kunstproduktion eine Produktion für den Markt, d.h. eine künstlerische Warenproduktion auf der Grundlage handwerklicher Techniken. Noch in der Epoche des späten Mittelalters arbeiteten die Künstler ausschließlich auf Bestellung, sie kannten ihren Verbraucher und richteten sich nach seinen speziellen Bedürfnissen. Mit dem Sieg der Tauschbeziehungen reißt sich der Künstler allmählich vom Konsumenten und von der eigenen Zunftkorporation los und verwandelt sich in der entwickelten kapitalistischen Gesellschaft schließlich in einen Warenproduzenten, der für den Markt arbeitet, einen unpersönlichen, blinden, ihm unbekannten Markt. Die sogenannte Staffelei-Kunst ist die in der Form des Produktes gegenständlich gewordene bürgerliche künstlerische Warenproduktion. Jedes Staffelei-Kunstwerk (ein Bild, ein Klavierkonzert u.a.) ist eine Warenform der Kunst. Der warenproduzierende Künstler muß solche Produkte herstellen, die für sich allein einen Tauschwert haben sollen, die auf dem

Markt in Umlauf gebracht werden können, dabei aber Produkte individueller, handwerklicher Arbeit bleiben. Es ist klar, daß weder die Dinge des materiellen Alltags selbst noch irgendwelche Zugaben künstlerischer Arbeit zu den Dingen des materiellen Alltags (z. B. Dekoration u. ä.) solche Produkte sein konnten, weil das materielle Leben in der kapitalistischen Gesellschaft auf der maschinellen Massenproduktion beruht. Eben deshalb entstand die Staffelei-Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft und stellte in ihr den dominierenden Bereich des künstlerischen Schaffens dar. Die Evolution der künstlerischen Formen fand im Kapitalismus nur in der Staffelei-Kunst statt: die Architektur wiederholte vergangene Stilformen, desgleichen die angewandte Kunst, und die Kunst der Freske verfiel.

Die Ökonomie der bürgerlichen Kunst individualisierte die Formen der künstlerischen Produktion nicht nur, sondern stellte sie auch außerhalb des gesellschaftlichen Produktionsprozesses, spezialisierte sie, verwandelte sie in Formen reiner Ästhetik. Die künstlerische Arbeit existierte als »Dekoration«, »Luxus« oder »Zerstreuung«, und ihre Produkte konsumierte man in den Stunden der Entspannung, d. h. dann, wenn der Mensch die Sphäre der sozialen Arbeit hinter sich gelassen hatte. In der Kunst bemühte er sich, die Realität zu vergessen, »reines« Wohlgefallen zu empfinden, eine höhere geistige Befriedigung zu erlangen. Die Kunst gab ihm jene »Schönheit«, welche er im Leben entbehrte.

Das Proletariat wird notwendigerweise zu einer Sozialisierung der künstlerischen Arbeit kommen, zu einer Aufhebung des Privateigentums nicht nur an den Produkten (das ist nur die Folge), sondern auch an den Werkzeugen und Mitteln der künstlerischen Produktion. Die proletarische Kunstproduktion wird ihren sich schon in diesen Tagen abzeichnenden Tendenzen nach eine künstlerische Natural-Produktion sein, eine künstlerische Produktion, die unmittelbar für den kollektiven Verbraucher arbeitet und – als Ganze wie auch in allen ihren Teilzweigen – dem Gesamtsystem der gesellschaftlichen Produktion untergeordnet ist.

Das bedeutet zunächst einmal, daß proletarische Kunstkollektive als Mitarbeiter in die Kollektive und Vereinigungen jener Produktionszweige eingehen müssen, deren Material die jeweilige Art der Kunst formt. So wird z. B. das Agitations-Theater ein Organ im Agitationsapparat sein; das Theater der öffentlichen Mas-

senaktionen wird mit den Instituten für Leibeserziehung, mit den kommunalen Organisationen usw. zusammenarbeiten; die Dichter gehen auf in den journalistischen Arbeitskollektiven und verbinden sich über diese mit den linguistischen Gesellschaften; die Industriekünstler arbeiten gemäß ihren Aufgaben im Organisationssystem der Industriezentren usw.

Bei einer solchen Struktur der künstlerischen Arbeit werden aus vereinzelt Künstlern Mitarbeiter von Ingenieuren, Wissenschaftlern, Administrationsfunktionären. Sie alle organisieren ein gemeinsames Produkt, wobei sie sich nicht nach ihren persönlichen Wünschen richten, sondern nach den objektiven Bedürfnissen der gesellschaftlichen Produktion und die Aufgaben der Klasse mittels deren Organisationszentren erfüllen.

Die Kunst als unmittelbares und bewußtes, planmäßig eingesetztes Werkzeug der Lebensgestaltung – das ist die Formel der proletarischen Kunst.

[...]

5. Kunst und Leben

Alles Leben, auch das gesellschaftliche Sein ist veränderlich, fließend, evolutioniert ständig. Seine Aktivität entwickelt sich ununterbrochen in eine oder die andere Richtung – genauso entwickeln sich folglich ununterbrochen die Produktivkräfte einer Gesellschaft. Aber wie überhaupt alle Lebensaktivitäten im allgemeinen müssen auch die Produktivkräfte im besonderen in einer bestimmten und hinreichend stabilen Weise geformt werden – sonst käme es zu völliger Desorganisiertheit, zu »absoluter« Anarchie.

Ein solcher formbildender Faktor in bezug auf das sich entwickelnde gesellschaftliche Sein ist die alltägliche Lebensweise. Der Alltag ist ein System mehr oder weniger stabiler Grundformen, in denen sich jeweils das gesellschaftliche Sein sedimentiert.

In der bürgerlichen Gesellschaft bildete sich die alltägliche Lebensweise anarchisch und unbewußt; sie versteinerte deshalb in statischen und konservativen Formen; es bildeten sich Schablonen von Dingen heraus, Etikette, Geschmackstraditionen, traditionelle Gewohnheiten, Normen und Manieren. Die bürgerliche Gesell-

schaft bestimmte keine speziellen Organisatoren und Schöpfer des Alltags, Organisatoren, die den Alltag auf dem Weg der sozialen Entwicklung voranbringen würden, die bewußt und planmäßig die *Formen* des Daseins in Übereinstimmung mit den Tendenzen seiner *Bewegungskräfte* veränderten. Ja, die bürgerliche Wissenschaft wies ganz entschieden überhaupt die Möglichkeit zurück, daß die Menschheit auf solche Erscheinungen wie die Formen der Sprache, die Verhaltensweisen, die Arten der materiellen Umweltgestaltung u. ä. bewußt Einfluß nehmen könne. All das könnten die Künstler gestalten, denn eben sie sind ja bewußte Erfinder von Formen. Aber gerade das künstlerische Schaffen ist, wie schon gezeigt wurde, in der bürgerlichen Gesellschaft aus dem Bereich der sozialen Praxis, aus dem allgemeinen System der Produktion und damit auch aus dem System der Produktion von Gebrauchsgegenständen, die die Elemente des Alltags darstellen, ausgesondert.

Nichtsdestoweniger hat natürlich eine Evolution der Lebensweise in der bürgerlichen Gesellschaft stattgefunden, aber sie geschah spontan, stoßweise, unter schmerzhafter Vergeudung gewaltiger Mengen von Energie, unter unausbleiblich langwieriger Überwindung konservativer Traditionen. Motor der Lebensweise war in der Hauptsache der technische Fortschritt. Aber die Organisatoren der Technik stellten sich niemals die Aufgaben der Alltagsgestaltung; sie lösten rein technische Probleme, und die Lebensweise veränderte sich nur als Resultat der technischen Umgestaltung, d. h. mittelbar, zufällig, unsystematisch. Daher die für die Bourgeoisie charakteristischen Extreme: entweder äußerster Individualismus der Lebensformen oder Schablone.

Außerdem ließ der technische Fortschritt, während er die materiellen Lebensformen veränderte, den sozialen Geschmack und den Bereich des reinen Gebrauchs in einem relativ zurückgebliebenen Zustand. Aus diesem Grund wurden die neuen materiellen Formen auf reaktionäre Weise entstellt, mit traditionellen Verzierungen angefüllt, aus der Privatwohnung hinausgedrängt, für »anti-ästhetisch« erklärt. Es ist interessant, daß z. B. im heutigen Amerika, das für andere Länder ein Vorbild auf dem Gebiet der Technik ist, ein fürchterlicher Zug zum Archaismus in der Lebensweise herrscht, zur Stilisierung nach dem Muster der in Europa abgelebten Formen der Nachimpressionisten u. ä. Bahnhöfe, Autos, Fabriken hielt man in der kapitalistischen Gesellschaft lange Zeit für etwas »Vul-

gäres«; man bemühte sich, sie mit »antiken« Kuppeln zu bedecken, ihre formale Eigenständigkeit zu erschlagen. Erst nach geraumer Zeit beginnt die neue Technik, die Archaik der sozialen Lebensweise zu besiegen, zerstört die Lebensformen, reorganisiert den Geschmack, schafft sich ihre eigene Ästhetik. Dann tritt folgendes Stadium ein: die entstandenen Formen verfestigen sich, werden üblich, versteinern, und wieder ist ihre Überwindung nötig, ein neuer zerstörender und anarchischer, in seinen Methoden blinder Kampf mit dem »Üblichen«.

Ein anderer Organisator der Lebensweise war die Kunst. Weil sie aber nur eine Zugabe zum Alltagsleben war, es nur dekorierte oder sogar daraus wegführte, weil die abbildenden Staffelei-Formen das Leben nur illusorisch ergänzten, war die organisierende Rolle des Künstlers entweder außerordentlich schwach und mittelbar oder reaktionär. Anstatt die Formen zu revolutionieren, archaisierte (stilisierte) der Künstler sie und heiligte sie (Naturalismus). Er umwand das schon Erstarrte mit einer Aureole von »Schönheit«, erzog zur Liebe zum Überleben oder Bestehenden, zur Statik des Geschmacks. In den Fällen, wo die Kunst neue Formen hervorbrachte, konnten diese erstens nur nach einem vernichtenden gegenseitigen Kampf der Geschmacksrichtungen, zum anderen nur partiell siegen. Die gesamte Geschichte der Kunst der letzten hundert Jahre stellt sich dar als die Geschichte einer wütenden Hetze gegen Neuerer, des Unverständnisses und des Streits zwischen den Produzenten und den Konsumenten künstlerischer Werte. Allerdings konnten die siegreichen Tendenzen einer jungen Kunst, eingeschränkt auf das enge Feld der Staffelei-Kunst, keinen wesentlichen Einfluß auf die Gesamtstruktur der Lebensweise gewinnen. Der Alltag entwickelte sich außerhalb der Kunst, außerhalb des bewußten Schaffens von Formen.

Die Arbeiterklasse, die das gesellschaftliche Leben monistisch organisiert, wird die Lebensformen bewußt, planmäßig und kontinuierlich verändern. Das proletarische Leben, eng verbunden mit der Evolution der Produktion, ist seinen Tendenzen nach im Fluß. Es ist nicht auf Tradition eingestellt, sondern auf maximale Tauglichkeit, maximale Zweckdienlichkeit der Formen, deren Anpassungsfähigkeit und Beweglichkeit (Plastizität). In dem Maße, wie das Proletariat die eigenen Aktivitäten beherrschen wird, wie sich seine organisatorische Tätigkeit auf den gesamten Lebensbereich

ausweitet, wird man von einer anarchischen zu einer geregelten Veränderung der Lebensweise übergehen. Das aber wird nur möglich sein, wenn die Künstler aufhören, das Leben zu dekorieren oder abzubilden, und beginnen, es zu gestalten. Das völlige Verschmelzen der künstlerischen Formen mit den Formen des Alltags; das völlige Eintauchen der Kunst ins Leben; der Aufbau eines maximal organisierten und zweckmäßigen, ständig sich umbildenden Daseins wird dem Leben nicht nur Harmonie geben, die totale und freudige Entfaltung aller sozialen Aktivitäten, sondern wird den Begriff des Alltags selbst aufheben. Der Alltag, d. h. etwas Statisches, Erstarrtes, wird sterben, weil die *Formen des Daseins* (das, was heute Alltag ausmacht) sich mit dem Wandel der Produktivkräfte ständig verändern werden.

Das Schaffen von Formen wird mit dem praktischen Schaffen verschmelzen, die gigantische Vergeudung von Energie wird ein Ende nehmen, die Ketten, die die gesellschaftliche Evolution gehemmt haben, werden fallen, das Tempo der sozialen Entwicklung wird ungekannte Ausmaße annehmen.

Das Alltagsleben gestalten heißt gleichberechtigt an der gesellschaftlichen Produktion teilnehmen, hauptsächlich an der Produktion der Mittel des sog. produktiven Konsums wie Transport, Bauwesen, Kleidung, Geräte, praktische Literatur.

Daß der Künstler als Ingenieur und Konstrukteur in die Produktion geht, hat nicht nur Bedeutung für die Gestaltung des Alltags, sondern auch für die technische Entwicklung selbst. Die gesamte Geschichte der Technik zeigt, daß ihr Fortschritt durch den Konservatismus der materiellen Grundformen des technischen Produkts außerordentlich verlangsamt wurde. Die technischen Erfinder, in der größten Zahl der Fälle auf dem Gebiet der Formgestaltung kaum begabt, mußten bei jeder technischen Neuerung von den bestehenden Formen ausgehen; letztere veränderten sich nur langsam und mit Mühe unter dem Druck der technischen Aufgaben. Als gute Illustration dafür kann die Geschichte des Automobils dienen: bekanntlich waren die ersten Autos ganz gewöhnliche Kutschen mit darauf montierten Motoren; erst im Lauf der Zeit schuf man Elemente einer neuen Form, wobei die technischen Entwürfe so weit abgeschwächt wurden, daß sie kaum über das hinausgingen, was die alte Form geben konnte. Der Ingenieur-Künstler, der in der Produktion die Formen der Dinge auf der Grundlage

einer organischen Kooperation mit dem technischen Erfinderschafter, wird eben dadurch den formal-technischen Konservatismus liquidieren und die technische Entwicklung von der Macht der Schablone befreien.

Das ist aber nicht alles. Das Problem der sozialistischen Produktion, das das Proletariat lösen muß, ist das Problem der totalen Koordinierung von Produktion und Konsum. Bisher hat man eine solche Koordination nur von der rein quantitativen Seite her betrachtet. Man sprach nämlich von einer Entsprechung zwischen der Menge dieses oder jenes Produktes und der Höhe des Bedarfs an diesem Produkt. Dabei ist die Menge der Arbeit, ihr Wert nur in der Warengesellschaft die einzige ökonomische Kategorie (Tauschwert). In der Naturalgesellschaft aber, folglich also auch in der sozialistischen, wird die Wirtschaft notwendigerweise ihre Aufmerksamkeit auf die Qualität der Arbeit, den Gebrauchswert richten. Anders ausgedrückt, die Produzenten der sozialistischen Gesellschaft werden ihre Tätigkeit danach ausrichten müssen, was mit den Produkten ihrer Tätigkeit in der Gesellschaft geschieht – man wird sich Gedanken machen müssen um ihr Leben außerhalb der Produktion, um ihre qualitative Bedeutung für die Verbraucher.

Die Qualität einer Arbeit aber ist nichts anderes als die Methoden der Formung der Produkte. Die Qualität eines Produkts ist seine Form, seine Konstruktion. Die sozialistische Produktion muß deshalb die Form der Produkte mit den Formen ihres utilitär-praktischen Gebrauchs koordinieren. Gerade das aber ist die Aufgabe einer künstlerischen Produktion, eine Aufgabe, die nur von solchen Ingenieuren gelöst werden kann, die gleichzeitig die Formen des »Alltags« und die Formen von industriellen Produkten schaffen, d. h. von Ingenieur-Künstlern.

Die Tätigkeit des Ingenieur-Künstlers wird eine Brücke von der Produktion zum Verbrauch schlagen, und deshalb wird das organische »ingenieurmäßige« Eingehen der Künstler in die Produktion sich, neben allem übrigen, als unumgängliche Bedingung des *ökonomischen* Systems des Sozialismus erweisen, wird immer notwendiger sein, je weiter wir auf diesem Weg fortschreiten.

[...]

Textnachweis

Auszug aus Boris Arvatov, »Die Kunst im System der proletarischen Kultur«, in: ders., *Kunst und Produktion. Entwürfe einer proletarisch-avantgardistischen Ästhetik 1921-1930*, München: Hanser 1982, S. 11-36, hier: S. 11-18 u. 24-29 [Boris Arvatov, »Iskusstvo v sisteme proletarskoj kul'tury«, in: ders., *Iskusstvo i proizvodstvo. Sbornik statej*, Moskau: Proletkul't 1926, S. 3-19, 24-30]. Aus dem Russischen von Hans Günther und Karla Hielscher.

Auswahlbibliografie

Arvatov, Boris, *Kunst und Produktion*, München 1972.

–, »Alltag und Kultur des Dings«, in: Anke Hennig (Hg.), *Über die Dinge. Texte der russischen Avantgarde*, Hamburg 2010, S. 307-327.

Hielscher, Hans Günther, Hielscher, Karla, »Zur proletarischen Produktionskunst Boris I. Arvatovs«, in: Boris Arvatov, *Kunst und Produktion*, München 1972, S. 116-133.

Kiaer, Christina, *Imagine No Possessions. The Socialist Objects of Russian Constructivism*, Cambridge, Mass., u. a. 2005.

Lodder, Christina, *Russian Constructivism*, New Haven u. a. 1983.

Mende, Wolfgang, *Musik und Kunst in der sowjetischen Revolutionskultur*, Köln u. a. 2009.