

Einleitung

1. Festrahmen und Schwellenphasen

Als die russische Revolution Ende Oktober 1917 vollzogen, aber bis Mitte November 1920 noch von der Reaktion bedroht war, setzte in Russland ein epochaler Prozess *theatraler „Selbsttätigkeit“*¹ ein. Obwohl weder der personelle noch der materielle Preis, weder das soziale noch das politische Ergebnis der Revolution absehbar waren, und obwohl das Land von Versorgungsmängeln gebeutelt und vom Bürgerkriegsterror überzogen wurde, herrschte an Russlands Kunstfront eine präzedenzlose, flächendeckende Spielwut, die sich in zahllosen Theaterzirkeln und ebensovielen Festen und Feiern kanalisierte. Nahezu bei jeder Gelegenheit und in allen Betrieben und Fabriken, militärischen Verbänden und zivilen Einrichtungen bildeten sich Spiel- und Agitationstruppen sowie Laien- und Studiobühnen, die etablierte Klassiker oder selbstverfasste Frontberichte, Legenden oder Lieder, Lehrstücke zur Alphabetisierung oder Zeitungsmeldungen zur Volkshygiene in improvisierter Form aufführten. Mit der Einführung des „*Roten Kalenders*“²

¹ Die „*theatrale Selbsttätigkeit*“ (teatral'naja samodejatel'nost') – im Folgenden auch „*theatrale Selbstorganisation*“ – bezeichnet sowohl die Organisationsform als auch die Ästhetik dieser Bewegung, der überwiegend Laien, aber auch professionelle Künstler angehörten. Prägten 1918 noch die bildenden Künste das Erscheinungsbild der Feiern, zeichnet sich seit 1919 Theater als ihr Hauptmedium ab. (Mazaev, A.I.: *Prazdnik kak social'no-chudožestvennoe javlenie. Opyt istoriko-teoretičeskogo issledovanija* [Das Fest als soziales und künstlerisches Phänomen. Versuch einer historisch-theoretischen Untersuchung]. Moskva 1978. S.277.) „Theater ging als dominanter Bestandteil in das System der künstlerischen Klubarbeit ein. Ihm ordneten sich im Grunde die übrigen Klubzirkel unter — die Dekorations-, Musik- und Literaturzirkel /.../.“ (Markov, P.A.: „Teatr. 1917–1927“ [„Theater. 1917–1927“] (1927). In: *O teatre v četyrěch tomach. T.3. Dnevnik teatral'nogo kritika* [Über Theater in vier Bänden. Bd.3. Tagebuch eines Theaterkritikers]. Moskva 1976. S.441.) (= Markov.(1927).1976.)

² Ende Januar 1918 wird der Gregorianische (russische) durch den Julianischen (westlichen) *Kalender* ersetzt. Entsprechend wird die Machtübernahme der Bolschewiki am 25. Oktober alten Stils / am 07. November neuen Stils gefeiert. Mit der Richtlinie des SNK (oder: SovNarKom = Sovet narodnych komissarov = Rat der Volkskommissare) vom 02.12.1918 werden folgende arbeitsfreie Feiertage festgelegt: Neujahr (01.01.), „Blutsonntag“ (09.01./22.01.), „Sturz der Selbstherrschaft“ (12.03.), „Tag der Pariser Kommune“ (18.03.), „Tag der Internationale“ (01.05.), „Tag der Proletarischen Revolution“ (07.11.).

Bis 1922 wird der „*Rote Kalender*“ mit folgenden Daten ergänzt: „Spartakus-Aufstand“ (06.01.), „Liebknecht-Luxemburg-Gedenktag“ (17.01.), „Tag der Roten Armee“ (23.02.), „Tag der Arbeiterin“ (08.03.), „Ankunft Lenins in Petrograd“ (16.04.), „Juli-Tag“ (03.–16.07.), „Tag des bewaffneten Aufstands in Moskau“ (22.12.). („Pravila SNK o ježenedel'nom otdyche i prazdničnych dnjach“ [„Richtlinien des SNK zur wöchentlichen Ruhezeit und zu den Feiertagen“] vom 02.12.1918. In:

hatten sich die Anlässe öffentlichen Austauschs binnen kürzester Zeit vervielfacht: Während seit 1918 an jeder Kreuzung und in jeder Küche Diskussionen stattfanden, kleine und große Umzüge das Stadtbild prägten, Straßenbahnwaggons mit Stegreifstücken umherfuhren, tabuisierte Gebäude und Anlagen zugänglich wurden und nach der *Marseillaise* die orchestrale oder chorische *Internationale* eine alles verbindende Geräuschkulisse herstellte, trat die Öffentlichkeit in ein fluktuierendes Verhältnis zu sich selbst. Bis etwa Mitte 1919 war der Eintritt ins Theater für den Großteil der Bevölkerung (Arbeiter, Bauern, Soldaten — und „das werktätige Kosakentum“) stark herabgesetzt oder gar unentgeltlich; Karten-Kontingente wurden in fast allen Institutionen verteilt, und die Theater füllten sich mit einem völlig neuartigen, „ungehobelten“, aber überaus interessierten Publikum: „/.../ es wurde in verstärktem Maße dafür gesorgt, dass jeder Stadtteil sein eigenes gutes Theater hatte, das häufig hinter den Theatern im Zentrum an Qualität nicht zurückstand; auch wurden zahllose Klubtheater organisiert. Die Provinz wurde mit einem ganzen Netz von Theatern überzogen.“³

Bald entstanden lokale Schwerpunkte der *Revolutionsfeste und -feiern*: In Moskau verfremdeten imposante Fassadenbilder und architektonische Aufbauten die vertraute Topographie; Petrograd brachte die monumentalen *Masseninszenierungen*⁴ hervor, worin die zentralen Motive und Aspekte der Revolution als pantomimische Stationendramen unter freiem Himmel durchgespielt und bis zum finalen Sieg der Aufständischen erneut durchlitten wur-

Institut Marksizma-Leninizma pri CK KPSS / Institut istorii akademii nauk SSSR [Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der KPSS / Institut für Geschichte der Akademie der Wissenschaften der SSSR]: *Dekrety Sovetskoj vlasti [Die Dekrete der Sowjetmacht]*. Bd.IV. Moskva 1968. S.122f.) (= Dekrete.Bd.IV.1968.)

Einzelne Feiertage verschwanden wenig später („Spartakus-Aufstand“), andere kamen hinzu (Lenins Todestag am 21.01.1924). Allgemein gilt, dass die Etablierung „roter“ Daten ungleich besser dokumentiert ist, als deren Abschaffung. (Piotrovskij, A.I.: „Chronika Leningradskich Prazdnestv 1919–1922g.“ [„Chronik der Leningrader Feiern 1919–1922“]. In: Gvozdev, A.A. / Piotrovskij, A.I. / Izvekov, N.Je. (et al.): *Massovye prazdnestva. Sbornik komiteta sociologičeskogo izučeniija iskusstv / GIII [Die Massenfeiern. Sammelband des Komitees zur soziologischen Erforschung der Künste / GIII]*. Leningrad 1926. S.55f.+76. – Mazaev.1978.236. – Geldern, J. von: *Bolshevik Festivals, 1917–1920*. Berkeley, Los Angeles, London 1993. S.85.) Dabei hatten die Bolschewiki die wichtigsten Kirchen-Feiertage beibehalten, zugleich aber die zahlreichen Namenstage von Schutzheiligen abgeschafft. (Lawton, L.: *The Russian Revolution (1917–1926)*. London 1927. S.420.)

³ Scherscheniewitsch, W.: „Das revolutionäre Theater“. In: Kritschewski, M. / Kersten, K. (Hg.): *Das heutige Russland 1917–1922. Wirtschaft und Kultur in der Darstellung russischer Forscher*. Teil II. Berlin 1923. S.65f. – Židkov, V.: *Teatr i vremja: Ot Oktjabrja do Perestrojki. Čast' I. [Theater im Wandel: Vom Oktober zur Perestrojka. Teil I.]*. Moskva 1991. S.33+66. – Sobolew, J.: „Das Theater in der Sowjetunion“. In: *Das neue Rußland*. Jg.2. Doppelheft 3/4. Berlin 1925. S.21. (= Sobolew.(1925).)

⁴ Petrov, N.V.: *50 i 500 [50 und 500]*. Moskva 1960. S.194. – Gwosdeff, A. [Gvozdev, A.A.]: „Theaterleben im neuen Rußland“. In: *Das neue Rußland*. Doppelheft 7/8. Berlin 1925. S.22. (= Gwosdeff[Gvozdev].(1925).)

den. Dabei handelt es sich meistens um ein von etablierten Regisseuren entwickeltes, konventionelles Aktionsprogramm, bei dem „das demonstrativ Kunsthafte, das Zeichenhafte“⁵ jedoch nicht dominierte⁶, sondern auf eine irritierend neuartige und komplexe Weise gebrochen wurde durch den Einsatz echter Waffen und Geräte, echter Veteranen und Kämpfer, sowie annähernd der gesamten städtischen Bevölkerung und Logistik. Ein weiterer zentraler Aspekt ist der sehr freie Umgang mit der Zeit (die hier und im Weiteren gegenüber dem Raum betont wird): „Vergangenheit und Zukunft fielen in der Gegenwart zusammen.“⁷ Die spezifischen Mischungsverhältnisse, Spannungsabläufe, Symbolisierungs- und Kommunikationsprozesse dieser Merkmale weisen einige der Massenaufführungen dieses Zeitraums als durchaus innovativ und insofern avantgardistisch aus, wiewohl es sich nicht um eine Erfindung der Avantgarde handelt. Vielmehr machen diese neuartigen Verfahren – wie ein Hologramm – die grundlegenden Topoi und Positionen der Orthodoxie und die traditionellen Praktiken des Volkstheaters sichtbar. Seit 1919 stellt diese neue Fest- und Theaterform die periodischen Kulminations- und Kristallisationspunkte der Mai- und November-Feiern dar, worin die Gesellschaft eine Zwischenbilanz ihres Zustands manifestiert. Bis zum Ende des Bürgerkrieges (Mitte November 1920) waren die Revolutionsfeiern von einer „furchteinflößenden Schönheit“⁸, ihr Charakter war kämpferisch, rau und streng. Die Masseninszenierungen waren tendenziell freier und spielerischer, auch im Umgang mit Parodie und Satire.

Den Auftakt dieser zyklischen Festreihe bildet DIE ERSTÜRMUNG DER BAS-TILLE am 07. November 1918 als erste Inszenierung eines Revolutionsmotivs mit *Massenszenen* in einem Volkshaus (Kap.III.6.). DER STURZ DER SELBST-HERRSCHAFT am 12. und 16. März 1919 (Kap.IV.) funktioniert konzeptionell *mit und durch ein/em Massenpublikum*, vollzieht den Schritt von der geschlossenen Bühne in den offenen und öffentlichen Raum von Stadt, Land und Front, und gilt als Prototyp und Referenzaufführung vieler kleiner Revolutions-Spiele, sowie der aufwändigsten und abschließenden ERSTÜRMUNG DES WINTERPALAIS am 08. November 1920. Wie noch zu sehen sein wird, zeigen die erste (Kap.III.6.) und letzte ERSTÜRMUNG (Kap.VI.), dass weder Massenszenen mit über 50 Akteuren noch ein Massenpublikum mit bis zu 100.000 Mitwirkenden bereits eine Massenaufführung ausmachen. *Allen Berichten und Erinnerungen zufolge waren dafür jener aufrichtige „Willenschub“⁹, jene einzigartige Aufbruchstimmung der Revolution und das spezi-*

⁵ Kröplin, W.: „Theaterwunder. Die Oktoberrevolution und der erste Vorgriff auf ein neues Theaterkonzept“. In: *Theater der Zeit*. Heft 9/1987. S.38. (= Kröplin.(1987).)

⁶ Gwosdeff[Gvozdev].(1925).22.

⁷ Kröplin.(1987).38.

⁸ Lunačarskij, A.V.: „O narodnych prazdnestvach“ [„Über die Volksfeste“] (1920). In: Ders.: *O massovyh prazdnestvach, estrade, cirke* [Über Massenfeiern, Unterhaltungskunst, Zirkus]. (Hg.v. S. Drejden). Moskva 1981. S.89. (= Lunačarskij.(1920/a).1981.)

⁹ Židkov.1991.25.

fische Bewusstsein der Zusammengehörigkeit ausschlaggebend, die die Praktiken der Festkultur erst als 'konsensuale Ritualisierungen' prägten, jedoch bereits im Ausklang waren, als sich 1921/22 ein Formenkanon für die Mai- und Novemberfeiern etabliert hatte¹⁰. Im Vorgriff auf die nachstehenden Ausführungen zum Begriff „Ritual“ sind unter 'konsensualen Ritualisierungen' Kulturpraktiken im Umbruch zu verstehen, deren vorerst unbestimmte Semantik neuer Werte sich an einer etablierten Syntax bestimmter Rituale orientiert, wobei überholte Normen und Machtgefüge in einem wechselseitigen Prozess, d.h. im Einvernehmen oder unter Mitwirkung des betreffenden Umfelds verschoben oder revidiert werden.

Im engen Zusammenhang mit der Atmosphäre und Dynamik der hier behandelten Festphase steht ihre „Rahmung“ durch zwei *Ritualisierungsschübe*, die den Beginn und das Ende des betreffenden Revolutionszeitraums markieren. Seit 1917 wird die *Statusänderung* von Privatpersonen (Name, Personenstand) zu einer betont fakultativen und unzeremoniösen Maßnahme der (*Schwellen*)*Angleichung*. Dies ist ein „negativer Ritus“¹¹ und insofern kein Paradox, als „/.../ auch der Kampf mit den alten Ritualen einen ausgeprägt ritualisierten Charakter annehmen [kann]“¹², und eine nahezu andächtige Sorgfalt darauf verwendet wurde, Pomp genau in jenen Fällen und Maßen zu vermeiden, wie er vor der Revolution verbreitet war (Kleiderordnung, Organisationsablauf)¹³. Dagegen erfordert etwa die Änderung oder Anpassung von Dekreten eine spürbar deutlichere Legitimation und Verankerung in der kollektiven Wahrnehmung: hier ging eine revidierte *Gesetz-Gebung* mit einer aufwändigen *Signal-Setzung* (Plakate, Flugblätter) einher. Der erhöhte Bedarf an Symbolwirkung und ritueller Verbindlichkeit zeigt sich am auffälligsten bei der Bestimmung des Status öffentlicher Orte und Organe, deren *Umbe-*

¹⁰ Glebkin, V.V.: *Ritual v sovetskoj kul'ture [Das Ritual in der sowjetischen Kultur]*. Moskva 1998. S.98f.

¹¹ „Psychologisch betrachtet, entspricht der negative Ritus dem *Nicht-Wollen* ('nolonté'), so wie der positive Ritus dem *Wollen* ('volonté') entspricht. Mit anderen Worten, auch Tabus bringen eine Art des Wollens zum Ausdruck und sind Handlungen, nicht die Negation von Handlungen.“ (Gennep, A. van: *Übergangsriten [1909]*. Frankfurt a.M., New York, Paris 1986. S.18.) (= Gennep.[1909]1986.) – Vgl. hierzu R. Caillois' Beschreibung des Tabus, das in zwei Richtungen wirkt: zur Abgrenzung der heiligen und der profanen Sphäre. (Caillois, R.: *Der Mensch und das Heilige [1950]*. München, Wien 1988. S.24+49.) (= Caillois.[1950]1988.)

¹² Lotman, Ju.M. / Uspenskij, B.A.: „Zum semiotischen Mechanismus der Kultur“ (1971). In: Eimermacher, K. (Hg.): *Semiotica Sovietica 2. Sowjetische Arbeiten der Moskauer und Tartuer Schule zu sekundären modellbildenden Zeichensystemen (1962–1973)*. Aachen 1986. S.853f.

¹³ Dies gilt offenbar generell für Krisenzeiten: „Die sozialen Beziehungen werden simplifiziert, während Mythos und Ritual eine kunstvolle Ausweitung erfahren.“ (Turner, V.: *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur [1969]*. Frankfurt a.M., New York 2000. S.160.) (= Turner.[1969]2000.)

nennungen zwar früh dekretiert (1918)¹⁴, aber in einem nennenswerten Umfang und mit dem gebotenen Aufwand erst vollzogen werden (1921/22), als die Wirtschaft mit der Umstellung vom Kriegskommunismus auf die Neue Ökonomische Politik (NÖP: 1921–1928) vor einer Effizienzreform, d.h. als die Gesellschaft vor einer neuen *Schwellsituation* steht¹⁵. Entsprechende Handlungen werden – innerhalb oder am Rande von theatralisierten Veranstaltungen – ‘im Namen von’ bestimmten Zielsetzungen oder ihren Vertretern symbolisch überhöht (Porträt-Fahnen, Amboss-Schläge) und rituell ‘effektiviert’ (Vereidigungen, Fahnenweihen, Grundsteinlegungen), bevor sie etwa Mitte der 1920er Jahre neben anderen Praktiken als ‘imperative Sakralisierungen’ erstarren. Im Gegensatz zu konsensualen Ritualisierungen reproduzieren *‘imperative Sakralisierungen’* eine überlieferte Syntax von Ritualen zur Perpetuierung und Auratisierung ihrer Semantik, d.h. zur Zementierung bestehender Wert- und Machthierarchien, wobei dem betreffenden Umfeld die Möglichkeit des Mitwirkens und der Gestaltung solcher Prozesse weitgehend verwehrt wird (Schlusswort 3.).

Es leuchtet unmittelbar ein, dass diese Schwellenphasen in die genannte Hoch--Zeit der Revolutionsfeste und -feiern hineinwirken, den besonderen Stellenwert / das ‘spezifische Eigengewicht’ von Fest und Ritual erhöhen, ihre Wechselwirkung intensivieren, und so die *Massenschauspiele* als *Grenzgänger einer ästhetischen und einer außerästhetischen Ausdrucksform* ausweisen. *Weniger evident und meine erste Grundthese ist, dass diese Vorgänge nicht primär als rational ausgeklügeltes Produkt oder als vorsätzlich oktroyierte Praktik machtpolitischer Kontroll- und Manipulationsmechanismen erfolgen, sondern als kulturelle Identitäts- und Orientierungswerte – als kultisch ver-*

¹⁴ NN: „Dekret des Rates der Volkskommissare über das Recht der Bürger, ihre Familien- und Spitznamen zu ändern“ vom 04.03.1918. In: Achapkin, Ju. (Hg.): *Wladimir Uljanow-Lenin. Die ersten Dekrete der Sowjetmacht*. Berlin 1970. S.125f. – NN: „Dekret des Rates der Volkskommissare über die Denkmäler der Republik“ vom 12.04.1918. In: Achapkin.1970.139f. (= „Dekret Denkmäler.1918.“) – NN: „Iz soobščeniija o prazdničnom oformlenii Moskvy i Petrograda k I godovščine Oktjabrja, opublikovannogo v gazete ‘Izvestija VCIK’“ [„Aus der Mitteilung zur Gestaltung der Feiern in Moskau und Petrograd am I. Jahrestag des Oktobers, abgedruckt in der Zeitung ‘Nachrichten des VCIK’ [Vserossijskij central’nyj ispolnitel’nyj komitet = Allrussisches Zentrales Exekutivkomitee]“] vom 09.11.1918. In: Tolstoj, V.P. / Bibikova, M.I. / Levčenko, N.I. (Hg.): *Sovetskoe dekoracionnoe iskusstvo. Materialy i dokumenty 1917–1932. Agitacionno-massovoe iskusstvo. Oformlenie prazdnestv [Die sowjetische Ausstattungskunst. Materialien und Dokumente 1917–1932. Agitations- und Massenkunst. Die Gestaltung der Feste]*. Moskva 1984. Dok.16. S.69f. (= „Mitteilung Gestaltung Moskau und Petrograd I. Oktober-Jahrestag.1918.“)

¹⁵ Piotrovskij in Gvozdev/Piotrovskij/Izvekov.1926.82f. – Mazaev.1978.354. „Der Name impliziert so einen Komplex von Verhaltensanweisungen wie auch von Verboten; der Akt der Benennung ist nicht nur Namensgebung, sondern konstituiert diese Regeln.“ (Boesch, E.E.: *Kultur und Handlung. Einführung in die Kulturpsychologie*. Bern, Stuttgart, Wien 1980. S.85.) – Zum Thema „Namen“ siehe das „Mythologische Bewusstsein“ in Kap.III.3., FN547/557.

ankerte Formen der Vergemeinschaftung und sozialpsychologischen Absicherung – Erfolg haben. Die nachstehenden Untersuchungen vollziehen daher dezidiert einen Perspektiv-Wechsel von der Intention oder Produktion der Masseninszenierungen auf ihre Wahrnehmung und Rezeption, welche vom russisch-orthodoxen Glaubens- und Wertesystem geprägt sind. Aus den bislang kaum erforschten Wechselwirkungen mit der frühsowjetischen Festkultur ergibt sich vor dem Hintergrund von Revolution und Bürgerkrieg eine rational nicht reduzierbare und sozial weitgehend unkalkulierbare Dynamik symbolischer Kommunikationsprozesse, die am Beispiel der Petrograder Massenaufführungen und ihrer spezifischen Theatralität untersucht werden.

Während also der Einzelne zu Beginn der Revolution mit neuen Raum- und Zeitwerten oder Verhaltens- und Festformen eher faktisch konfrontiert war, wurde das Kollektiv am Ende dieser Periode zunehmend rituell auf sich und die bevorstehenden Veränderungen und Dimensionen eingeschworen (Schlusswort 3.): Mit dem Ende des Bürgerkrieges Mitte November 1920 endete auch die Rätebewegung, welche die Umwälzungen eingeleitet und noch vor dem Machtwechsel vielfältige Strukturen dezentraler Selbstverwaltung hervorgebracht hatte. Seit Mitte des Jahres 1920 nahm die Intensität administrativer und institutioneller Zentralisierung und parteipolitischer Kontrolle spürbar zu¹⁶. Am 18. März 1921 werden nicht nur die Massenfeiern zum 50. Jahrestag der Pariser Kommune¹⁷ abgebrochen: Das lange Aufbäumen der russischen Revolution wird als kurzer Prozess gegen die aufständischen Matrosen von Kronstadt zunichte gemacht (Schlusswort 4., FN1172) — und damit auch der experimentelle Charakter und der regulative Wert der Revolutionsfeste verwirkt. Im Zuge der NÖP versickerte die theatrale Selbstorganisation ‘im kleinen Karo’ der zentralistischen Ordnung landesweiter Klubarbeit: die Zeit der großen, ungestümen, revolutionären Massenschauspiele war vorbei. Seit Mitte der 1920er Jahre zogen an den Revolutionsfeiertagen Agitations-Umzüge mit satirischen Figuren und Pappmaché-Modellen als „Polit-“ oder „Produktions-Karneval“ durch die Straßen. In den 1930ern wich die bunte Heterogenität einer rotleuchtenden Einheitspracht und ausladenden Symmetrie von pompösen Parteizeremonien, Truppenparaden und Leistungsschauen auf den Plätzen der Städte.¹⁸

¹⁶ Židkov.1991.92.

¹⁷ Piotrovskij, A.I.: „Peterburgskie prazdnestva“ [„Die Petersburger Feiern“]. In: Bloch, Ja. / Gvozdev, A. / Kuzmin, M. (Hg.): *Zelënaja ptička* [Das grüne Vögelchen]. Petropolis 1922. S.162. – Piotrovskij in Gvozdev/Piotrovskij/Izvekov.1926.76f.

¹⁸ Strigalëv, A.: „Agitacionno-massovoe iskusstvo (Agitprop) [„Agitations- und Massenkunst (Agitprop)“]. In: *Pariž – Moskva / Moskva – Pariž* [Paris – Moskau / Moskau – Paris]. (Ausstellungskatalog). [Band I.]. Moskva 1981. S.113f. (= Strigalëv.(1981).)

2. „Ausschlag“ oder „Wangenröte“?

Dennoch hatten die Feste und Inszenierungen durch symbolische Markierungen und rituelle Praktiken, durch Einbezug besonderer Motive oder Ausgrenzung bestimmter Personengruppen andere Wahrnehmungsmuster etabliert und ein neues Gefüge sozialer Verkehrsformen und zeiträumlicher Dimensionen geprägt. Noch 1920 arbeiteten im gesamten Stadtgebiet Petrograds mit einer mehr als kriegshalbierten Bevölkerung von unter 670.000 Einwohnern immerhin 300 (registrierte) Theaterzirkel — eine von den Behörden minimierte Zahl zur Sicherung des (schwindenden) Überblicks¹⁹: „Die große Zahl dieser Probebühnen und der an ihnen beschäftigten Schüler gab Anlaß zu dem bekannten Witzwort, daß Rußland bald von lauter Schauspielern bewohnt sein würde, daß aber kein einziger Zuschauer übrigbliebe.“²⁰ Ein Kritiker mahnte, den Zoologischen Garten nicht mehr allein den Kleinkunst-Aufführungen zu überlassen, sondern sich — wie in anderen europäischen Metropolen — auf den wissenschaftlichen und didaktischen Ursprung und den klassischen Bildungsauftrag dieser Einrichtung zu besinnen²¹. Über Jahre agierten das öffentliche Leben und die städtische Infrastruktur in einem Ausnahmezustand und an ihrer Leistungsgrenze, was den Kulturtheoretiker und Zeitzeugen V.B. Šklóvskij noch 1923 zu folgendem ironischen Kommentar veranlasste:

¹⁹ Piotrovskij, A.: „Teatr vsego naroda. [1.] Teatral'nyj kružok“ [„Ein Theater des ganzen Volkes. [1.] Der Theaterzirkel“]. In: *Žizn' iskusstva [Leben der Kunst]*. N°456/457 vom 20./21.05.1920. S.1. — Rafalovič, V.Je. / Kuznecov, Je.M. / Mokul'skij, S.S. (et al.): *Istorija sovetskogo teatra. Tom pervyj. Petrogradskie teatry na poroge Oktjabrja i v epochu Voennogo kommunizma 1917–1921 [Geschichte des sowjetischen Theaters. Erster Band. Die Petrograder Theater an der Schwelle zum Oktober und zur Zeit des Kriegskommunismus 1917–1921]*. Leningrad 1933. S.285.

Altrichter nennt 2,2 Millionen **Einwohner** (davon 70% Bauern) für das Jahr 1917, Trabskij geht von etwas über 1,5 Millionen aus. Im August 1919 waren es nach Schlögel „/.../ nur noch 667.963“ (Rafalovič/Kuznecov/Mokul'skij zufolge für 1920: 800.000 Einwohner), sowie 1800 **Zirkel und Klubs** für die Rote Armee und Flotte während des Bürgerkriegs (Angaben der PUR = Politische Verwaltung des Militärrats / Militärbezirks), so dass „im Durchschnitt jeder Rotarmist etwa einmal pro Woche eine Aufführung sah — entweder in einem professionellen Theater oder die Vorstellung einer Laiengruppe.“ (Altrichter, H.: *Rußland 1917. Ein Land auf der Suche nach sich selbst*. Paderborn, München, Wien 1997. S.35+64f., 42., 51. — Trabskij, A.Ja. (Hg.): *Russkij sovetskij teatr 1921–1926. Dokumenty i materialy. [Das russische sowjetische Theater 1921–1926. Dokumente und Materialien]*. Leningrad 1975. S.6. — Schlögel, K.: „Petrograd als Schaubühne. Die inszenierte Revolution“. In: Ders.: *Jenseits des Großen Oktober. Das Laboratorium der Moderne. Petersburg 1909–1921*. Berlin 1988. S.437+384.) — „Die Statistik zeigt, dass zur Zeit der Nationalisierung der Theater [im August 1919, MD] jeder Arbeiter die Möglichkeit hatte, siebenmal im Monat Schauspiele zu sehen.“ (Scherscheniewitsch in Kritschewski/Kersten.1923.65.)

²⁰ Scherscheniewitsch in Kritschewski/Kersten.1923.69.

²¹ Dmitriev, N.: „V byvšej 'Zoologii'“ [„In der ehemaligen 'Zoologie'“]. In: *Žizn' iskusstva [Leben der Kunst]*. N°284-285 vom 04./05.11.1919. S.3.

„Wirklich, keiner weiß, was man mit den Theaterzirkeln machen soll; sie vermehren sich wie Ausgusstierchen. Weder Brennstoff- noch Nahrungsmangel noch die Entente — nichts kann ihre Vermehrung aufhalten. /.../ Und Russland spielt, es spielt, es vollzieht sich irgendeine naturgewaltige Verwandlung von lebendigem in theatrales Gewebe. /.../ Die Massenfeier des Volkes, die Demonstration seiner Leistungskraft, die Freude der Menge ist eine Bestätigung des heutigen Tags und eine *Apotheose*. Sie ist legitim, wenn niemand sie aus dem Fenster oder von einer besonderen Tribüne verfolgt, andernfalls artet sie zur Parade, zum Leibeigenen-Ballett oder zur Blaskapelle aus. Und schon deshalb ist sie kein Maskenball und kein Theater. /.../ Diese Millionen von Zirkeln kann man nicht schließen — man kann dem Menschen nicht verbieten zu phantasieren; sie sind der Ausschlag einer Krankheit, und als solcher verdienen sie die Aufmerksamkeit des Soziologen. [*kursiv MD*]“²²

Die Ausdehnung und Resistenz dieses „Ausschlags“ diagnostiziert der Chronist theatraler Selbstorganisation und Regisseur von Massenschauspielen A.I. Piotróvskij dagegen zunächst als eine „gesunde Wangenröte“²³, die allein eine Regeneration des proletarischen Berufstheaters und des neuen Staates bewirken könnte. Auch in den folgenden russischen Darstellungen wird die frühe Theater- und Festkultur von Befürwortern oder Gegnern der Revolution als lange unterdrückter Selbstaussdruck der Gesellschaft in naturgewaltigen, medizinischen oder energetischen Metaphern beschrieben: „Wie viele [*Zirkel für Kultur und Aufklärung, MD*] entstehen tagtäglich, wie Glühwürmchen, in der endlosen Finsternis unserer Dörfer und Einöden!“²⁴ „Alles sieht verändert aus, wie nach einem Erdbeben. /.../ Alles erhält eine neue Sichtweise, alles ist neu geworden, innen wie außen.“²⁵ „Noch nie wurde das Land von solch einem Theaterfieber erfasst, wie in den Jahren der Revolution.“²⁶

Die ersten westlichen Funktionszuschreibungen werteten den theatralen Aufbruch indes als Abwehrreaktion oder Fluchtweg aus dem Bürgerkriegselend²⁷, ohne zu bedenken, dass die Mühen und Pflichten freiwilliger Theaterarbeit²⁸ eine weitere Belastung durch die zusätzliche Einbindung in den Kriegs‘alltag‘ darstellten (□ 1+2). Diese aus zahlreichen Zeugenberichten

²² Šklovskij, V.B.: „Drama i massovye predstavlenija“ [„Drama und Massenschauspiele“]. In: Ders.: *Chod konja [Der Rösselsprung]*. Moskva, Berlin 1923. S.59f.

²³ Piotrovskij, A.I.: „Ne k teatru, a k prazdnevstvu!“ [„Nicht für das Theater, sondern für das Fest!“] (1921). In: Ders.: *Za sovetskij teatr! [Für ein sowjetisches Theater!]*. Leningrad 1925. S.25f. (= Piotrovskij.(1921/b).1925.)

²⁴ V.A.: „O kružkach“ [„Über die Zirkel“]. In: *Vestnik teatra [Der Theaterbote]*. N°26, 1919. S.6. (= „Über die Zirkel.1919.“)

²⁵ Lunačarskij, A.V.: *Stat'i o sovetskoj literature [Aufsätze zur sowjetischen Literatur]*. Moskva 1958. S.97. Zitiert in: Mazaev.1978.231.

²⁶ Markov.(1927).1976.441.

²⁷ Orlovsky, S.: „Moscow Theatres 1917–1941“. In: Bradshaw, M. (Hg.): *Soviet Theatres 1917–1941*. New York 1954. S.8. – Hierzu auch: Gorčakov, N.A.: *Istorija sovetskogo teatra [Geschichte des sowjetischen Theaters]*. N'ju Jork 1956. S.60f.+87f.

²⁸ „Über die Zirkel.1919.6.“

ersichtliche Intensität der russischen revolutionären „Schaugepränge“²⁹, die als „crude but effective“³⁰ berühmt und als „monster-affair“³¹ berüchtigt wurden, setzen sich als Faszinosum bis in die vorliegende Arbeit fort: Šklóvskijs Seufzer, man könne „dem Menschen nicht verbieten zu phantasieren“ gilt für das ‘Herbeifeiern’ des Revolutionssieges in und durch die Massenschauspiele — ebenso wie für die „wilde Analogie“³² einer wissenschaftlichen Reflektion darüber.

3. Kontaminationen und Konfrontationen

Die Auseinandersetzung mit dem vorliegenden Thema beginnt dort, wo bei der Konfrontation verschiedener Kulturen oder Leserichtungen bestimmte Begriffe solange ‘gegengebürstet’ werden, bis ähnliche Strukturen oder gemeinsame ‘Synapsen’ zu erkennen sind (was nicht forciert wird, aber gelingen kann: siehe „Sobórnost“ und „Communitas“ in Kap.II.1.4.). Eine dieser Schnittstellen ist die Erkenntnis eines *Kräfte-Ausgleichs* der Petrograder Masseninszenierungen zwischen Fasten und Festen. So schreibt der Theoretiker und Funktionär des Proletkult P.M. Keržencev: „Alle Kritiker und Augenzeugen sprachen begeistert von diesen Aufführungen und vertraten die Ansicht, dass damit endlich der Weg zu dem neuen, den Bedürfnissen der Massen entsprechenden Theater gefunden sei.“³³ Und der Publizist und Augenzeuge A. Holitscher bemerkt:

„Über den ethischen, den künstlerischen Wert, die historische Berechtigung solchen Schauspiels kann man seine Ansicht formen wie man mag. Packend, tollkühn, aufrüttelnd und in den innersten Fibern erschütternd war es. Unvergeßlich durch seine Unmittelbarkeit, Licht, Bewegung, durch die Idee der Masse, die es trug. /.../ Die Erneuerung, das Wiedererwachen des Kollektiv-

²⁹ Holitscher, A.: „Das Theater im revolutionären Rußland“. In: *Kunst und Volk*. Heft 4. Berlin 1924. S.24. (= Holitscher.(1924).)

³⁰ Carter, H.: *The New Spirit in the Russian Theatre 1917–1928*. London, New York, Paris 1929. S.140.

³¹ Lawton.1927.418.

³² Damit bezeichnet G. Bateson eine unkonventionelle Anwendung morphologischer oder kognitiver Muster auf bestimmte Forschungsfelder. Dieser „wissenschaftliche Mystizismus“ verknüpft das Initialinteresse („wilde Ahnungen“) und die Systematik („strenge Konkretheit“) des Forschers, das „lockere“ und „strenge“ Denken seiner Vorgehensweise. (Bateson, G.: *Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven* [1972]. Frankfurt a.M. 1994. S.115f.+132.) (= Bateson.[1972]1994.)

³³ Keržencev, P.M.: *Das schöpferische Theater* [1920]. Köln 1980. S.213. Hier wird die Reprint-Ausgabe der deutschen Übersetzung (1922) der erweiterten russischen Ausgabe (1920) zitiert. (Ders.: *Tvorčeskij teatr*. Erstausgabe: Moskva 1918. (= Keržencev. [1920]1980.)

geföhls rechtfertigt das neue russische Volksfest inmitten der bittersten Not des Landes.“³⁴

Eine andere ‘Synapse’ ist bis heute aktiv: Wenn der damalige Volksbildungskommissar A.V. Lunačarskij die Petrograder Feste als „wirklichen Verdienst“³⁵ und Šklóvsij die theatrale Selbstorganisation als echtes Symptom beschreibt, gilt dieses „Fieber“ in Fortsetzung der medizinischen Logik für eine *Virulenz von Krankheit*, ebenso sehr wie für die *Aktivierung von Heilung*. *Aus heutiger Sicht stellt diese Kräftermobilisierung für den Kulturhistoriker K. Schlögel umso mehr ein Selbstregulativ dar, als es aus einer Krise heraus, d.h. noch vor dem verbürgten Sieg der Revolution erfolgt:*

„Eine Revolution, die sich selber spielt, hat gesiegt; sie hat Kraft bewiesen für die Tathandlung und hat einen Atem, der auch noch fürs Spiel reicht. Die Revolutionierung des Theaters steht im Einklang mit der Zeit, mit dem Unwirklichwerden der überkommenen Verhältnisse und den noch nicht Wirklichkeit gewordenen neuen.“³⁶

Ein konkreter Auslöser für diese Arbeit war schließlich die Faszination vor dem Umschlagmoment der *quantitativen Kontagiosität* eines allgegenwärtigen ‘Wetterleuchtens’ von *Fest und Theater* in eine *qualitative Kontamination* von *Realität und Fiktion*: Das Aufgebot tausender echter Kämpfer und realer Kriegslogistik schildert Holitscher als

„grauenhaft, entsetzenerregend... /.../ Wir hinter unserem Fenster waren ein wenig bleich geworden. Wir wußten es genau: solche Gelegenheiten pflegte die Gegenrevolution — nicht etwa eine von Schauspielern gestellte, sondern die wirkliche /.../ abzuwarten, um unter der Decke des Theaterdonners und der Aufregung Putsche und Aktionen zu inszenieren und auch zu vollführen. Es gab hierfür Anhaltspunkte, Präzedenzfälle.“³⁷

³⁴ Holitscher.(1924).22.

³⁵ Lunačarskij, A.V.: „Pervoe maja 1918 goda“ [„Der Erste Mai 1918“] (1918). In: Ders.1981.81. (= Lunačarskij.(1918/a).1981.)

³⁶ Schlögel.1988.355.

³⁷ Holitscher.(1924).22. – Gegen mögliche Angriffe war Mazaev zufolge auch die Formation des Erster-Mai-Festzugs 1918 in Petrograd konzipiert (Kap.III.4., FN626). – Von ähnlichen Übergriffen berichtet P.M. Keržencev. In Jekaterinodar wurden am 01. Mai 1919 „vier Begebenheiten des revolutionären Kampfes des Proletariats“ aufgeführt: „Die Massenhandlung wirkte packend. Als z.B. die Beerdigung der durch die Gendarmen getöteten Arbeiter zur Darstellung kam und ein Trauermarsch ertönte, stimmte die ganze Masse entblößten Hauptes in den Gesang ein. Auch der aus dem Mittelalter so gut bekannte Zwischenfall ereignete sich: Der Schauspieler, der den Schutzmann mimte, wurde von Publikum übel zugerichtet.“ (Keržencev.[1920]1980.213f.)

Diese Befunde (Šklóvskij, Schlögel, Holitscher) formulieren vier jeweils gegenläufige Prozesse, die bislang gültige Wahrnehmungskonventionen von Theater auf eine völlig neue und radikale Weise infragestellen:

Erstens bestimmt die *latente Realität* der Konterrevolution, die meist von der Peripherie her agierte, die *akute Wirklichkeit* des Schreckens in der Revolutionsmetropole: dieser Wahrnehmungsmodus wird durch die besondere Inszenierungsform und Erlebnisweise verstärkt und lässt sich als ein 'perzeptiver Konjunktiv' bezeichnen — ein Prozess wiederholter, fortlaufender Täuschung bis zur Verwirrung von Sinn und Sinnen, der imstande ist, Unterscheidungskriterien für ästhetische oder außerästhetische Vorgänge aufzulösen, Vergewisserungen oder Vorkehrungen auszuhebeln, und der oftmals nur die paradoxe Gewissheit des Zweifels am beobachteten Geschehen zulässt. Zweitens sind *theatrale Zeichen und Verfahren* auch über den Moment hinaus imstande, *verbindliche Tatsachen* und damit einen 'situativen Indikativ' zu schaffen, d.h. aus der ästhetischen Handlung heraus eine außerästhetische Konsequenz zu etablieren — zum Teil mit körperlichen Folgen³⁸. Drittens bezieht die *Realität des Feierns* ihre Intensität und Wirkung aus der (Noch)Nicht-Realität des Sieges: *Anders als bei kalendarischen oder lebenszyklischen Festen treten Anlass (die Revolution) und Grund (ihr Erfolg) auseinander und provozieren die Frage: Was wird hier dem Augenschein nach gespielt oder gefeiert? Und welche Prozesse artikulieren sich auf den zweiten Blick oder auf längere Sicht?* Viertens vollzieht sich „irgendeine naturgewaltige Verwandlung von lebendigem in theatrales Gewebe“ (Šklóvskij) und damit auch eine Veränderung der Teilnehmer im Zuge dieser Kontaminationen, die als zutiefst „erschütternd“ (Holitscher) erlebt wird, und deren „unwirkliche Wirklichkeit“ (Schlögel) insofern mit der *Schwellenphase eines Übergangsrituals* verglichen werden kann. *Aus der oszillierenden – teils faktischen, teils fiktiven – Realität dieser Vorgänge resultiert die Frage, inwieweit eine Massenaufführung als Fest oder als Feier verläuft, oder inwieweit sie – da rituelle Praktiken dort nicht bloß vor- sondern auch durchgeführt werden – selbst als Ritual zu begreifen ist.*

Aus der wirkmächtigen „Unmittelbarkeit“ (Holitscher), die in diesen vier Gegenläufigkeiten spektakulär zutage tritt, ist für diese Arbeit zweierlei festzuhalten: *erstens handelt es sich um eine Überschreitung des Alltagsbewusstseins, d.h. einer grundlegenden Dimension, die den Gegenpart aller Feste und seit Platon den Ausgangspunkt nahezu aller Theorien und Deutungen dazu bildet*³⁹. *Weniger geläufig und umso mehr zu betonen ist zweitens, dass damit*

³⁸ „There were in these skirmishes not a few cases of maiming, because the audience-actors were so carried away that they forgot that this was only a theatrical production.“ (Orlovsky in Bradshaw.1954.25.) – Siehe dazu das Finale im STURZ (Kap.IV.2.1., FN706/715) mit der offiziellen Beförderung der Theatertruppe.

³⁹ Durkheim, É.: *Die elementaren Formen des religiösen Lebens* [1912]. Frankfurt a.M. 1981. S.514. (= Durkheim.[1912]1981.) – Pieper, J.: *Zustimmung zur Welt. Eine Theorie des Festes*. München 1963. S.67+81. (= Pieper.1963/a.) – Ders.: *Über das*