

Arbeiterkultur 1891–1933«) spannt dann den Bogen von den März- und Maifeiern des 19. Jahrhunderts bis zu den Massenaufmärschen der Eisernen Front. Er kommt zu dem Ergebnis, daß die organisierten Massenaufmärsche nicht kaschieren konnten, daß »ein revolutionärer Wille zur Verteidigung der Republik bei der Partei und vor allem der nichtorganisierten Arbeiterschaft kaum mehr vorhanden war« (S. 111). Zudem sei die SPD nicht in der Lage gewesen, beispielsweise in den in der Arbeiterjugendbewegung ansatzweise entwickelten Festformen ein Integrationsinstrument für die abseits stehende Jugend zu sehen. Für Friedemann ist schließlich die Krise der Arbeiterfestkultur am Ende der Republik im Grunde die Krise der Republik selbst (S. 111).

Der Beitrag von *Valentina Maria Stefanski* über Polen und Türken im Ruhrgebiet ist ein an den aktuellen Problemen des Ruhrgebiets orientierter Versuch, »in historischer Perspektive die Frage nach der Integrationsfähigkeit von Türken in die deutsche Gesellschaft zu beantworten« (S. 9). Ihre These lautet, daß das polnische »Milieu« sich ursprünglich nicht weniger von der Kultur des Gastlandes unterschieden habe als das türkische im Ruhrgebiet der Gegenwart, so daß sich aus dieser Perspektive eine Chance zur Integration von Minderheiten ergibt.

*Beatrix W. Bouvier, Bonn*

Harald Olbrich, *Proletarische Kunst im Werden*, Dietz Verlag, Berlin [DDR] 1986, 355 S., kart., 17,50 M.

Es ist charakteristisch für das Forschungsgebiet Arbeiterkultur, daß Untersuchungen und Veröffentlichungen sich im allgemeinen innerhalb nationaler Grenzen halten. Und es ist auch bemerkenswert, daß die Materie normalerweise im institutionellen Bereich verankert ist, so daß Ideengeschichte wie auch Rezeptionsgeschichte zu kurz kommen. Insbesondere werden Fragen der Ästhetik und des Kunsteinflusses recht selten behandelt. So ist der gegenseitige Einfluß von Arbeiterklasse, sozialistischer Ideologie und Bildender Kunst bisher relativ wenig angerührt worden.

Natürlich hat die Kunstgeschichte sich mit der relevanten Kunst beschäftigt, aber Arbeiten, die auch politische und soziale Kunst berühren, gehen entweder von der Künstlerpersönlichkeit und ihrem Schaffen aus, oder sie präsentieren sich in der Form von Stil- oder Epochen-geschichte. Als solche mögen sie national oder sogar übernational sein, aber sie befassen sich selten mit ideologisch ausgerichteter Kunst. Ja man kann wohl sagen, daß ein solcher Ansatz in der Methodik der Kunstgeschichte des Westens bislang wenig gepflegt worden ist. Sieht man »Proletarische Kunst im Werden« in diesem Zusammenhang, so erkennt man, daß sich Olbrich ein ambitioniertes Ziel gesetzt hat, nämlich aus dem Kunstschaffen Europas – West und Ost – der hundert Jahre vor dem letzten Weltkrieg diejenigen Trends und Beispiele herauszuschälen, die nicht nur soziale und politische Themen behandeln, sondern auch interpretieren und anklägerisch wirken, und besonders solche, die den Einfluß sozialistischer, ja marxistischer Ideologie demonstrieren.

Die Analyse differenziert also zwischen reiner »Arme-Leute-Malerei« und parteinehmen-der Kunst und muß deshalb die Intentionen der Künstler einschließen. Und darüber hinaus geht es Olbrich darum, die Wirkungen solcher Kunst innerhalb der Arbeiterklasse und ihrer Institutionen und Organisationen zu erfassen. Kunst in diesem Sinne ist nicht nur Mittel für den revolutionären Kampf der Arbeiterklasse nach außen, sondern auch für die Adressaten ein »Mittel zur kollektiven Selbstverständigung« (S. 6).

Das Buch macht klar, daß proletarische Kunst, von den zu Recht gewürdigten, aber quantitativ doch sehr begrenzten Aktivitäten von Arbeiterzeichnern und Arbeiterfotografen abgesehen, von außen, und zumeist von Bürgerlichen, in das Proletariat hineingebracht war. Sie war eine Kunst, deren Schöpfer, wie z. B. Courbet, darauf ausgingen, »das Volk zu instruieren« oder es zu ideologisieren.

Olbrich spannt sein Netz weit, von den Realisten des 19. Jahrhunderts bis zu den Futuristen

des 20., von den Witzblättern bis zur Agitationskunst. Und obwohl der größte Teil des Buches sich mit der Kunst der zwanziger und dreißiger Jahre unseres Jahrhunderts befaßt, geht es nicht nur um die relativ bekannte deutsche und russische Kunst. Olbrich beschreibt relevante Kunst in anderen Ländern, in Frankreich, Belgien, Ungarn und der Tschechoslowakei. Er bietet Details in bezug auf eine große Anzahl von Künstlern – das Personenverzeichnis enthält annähernd 500 Namen –, von denen viele wohl nur dem Spezialisten, der sich mit der modernen Kunst der einzelnen Länder befaßt, bekannt sind.

Das bringt m. E. methodologische Probleme mit sich. Die Argumentation bezieht sich notwendigerweise auf die Bildsprache der interpretierten Künstler und auf ihre Werke. Verglichen mit der Fülle des zitierten Materials sind die 32 Bildbeilagen und die 33 Abbildungen im Text und (sehr klein) auf den inneren Umschlagseiten doch etwas unzureichend. So ist der wohl bedeutende ungarische Maler Derkovits (1894–1934), der an vielen Stellen erwähnt wird, nicht bei den Reproduktionen zu finden. Und auch die ausführlich diskutierte nach-revolutionäre russische Kunst ist nur mit drei Bildern vertreten.

Das Fehlen entsprechender Bilder macht sich dort besonders fühlbar, wo Olbrich sich mit Fragen von Stil und Form befaßt und wo er die ideologische Verankerung der letzteren behandelt. So schreibt er über den erwähnten Derkovits (wie auch über Otto Nagel, dessen Werk reproduziert ist), daß »der klassenbewußte und kämpferische Zugriff auf Realität mit einer hohen, letztlich »programmatisch« zu verstehenden Anspannung der Form« verbunden sei (S. 231), ohne daß der Leser diese These anhand von Abbildungen verifizieren kann. Es ist überhaupt die Betonung von Stil und Form und nicht nur Inhalt der Kunst, die Olbrichs Buch besondere Bedeutung gibt. Sie läßt ihn die potentiell revolutionäre Wirkung expressionistischer Kunst erkennen – auch wenn diese sich nur im Pathos der Darstellung und in der Betonung des Geistigen von Kunst und Künstler ausdrückt –, um so mehr natürlich, wenn der Linksexpressionismus, wie schon vor 1914 und erst recht 1918/19, radikale Veränderungen erstrebt und ausdrückt.

Entscheidend für das Werden einer proletarischen Kunst waren in der Sicht des Verfassers wohl die Oktober-Revolution und die Verbreitung der marxistisch-leninistischen Ideologie. Die Diskussion der Kunst der Zeit zwischen den zwei Weltkriegen, die den größten Teil des Buches einnimmt, behandelt deshalb nicht nur die künstlerische Produktion, sondern auch die entsprechenden Theorien und Kontroversen über die Rolle der Kunst.

Die linke politische Kunst Deutschlands ist hier von großer Bedeutung. Dada, die Arbeiten von Grosz, Dix, Felixmüller, Schlichter u. a. aus der unmittelbaren Nachkriegszeit und die Debatten über die Rolle des politischen Künstlers sind wohl relativ bekannt, weniger die engagierte Kunst der letzten Jahre der Republik. In einer Zeit der Verschärfung der politischen Gegensätze und der Zuspitzung des Kampfes finden wir auf künstlerischem Gebiet die ASSO (Assoziation revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands) als eine fast im parteilichen Rahmen operierende und sich oft mit der politischen Agitation beschäftigende Gruppe von Künstlern. Olbrich zeigt sie als der Arbeiterschaft nahe und sich zum Teil aus ihr rekrutierende Gruppe, die nicht nur »Werke von polemischer, kraftvoll-kämpferischer und solidarischer Behauptung des Klassenanspruchs«, sondern auch »Schilderungen proletarischer Individualität« schuf. Die große Bedeutung kommunistischer Künstler in der Weimarer Zeit sollte jedoch nicht die Behandlung der Kunst im sozialdemokratischen Kulturbereich – von der Würdigung von Baluschek und Kollwitz abgesehen – so ganz in den Hintergrund treten lassen.

Eine Analyse der politisch engagierten und ideologisch motivierten Kunst muß sich letzten Endes mit ihrer populären Wirkung befassen. Es ist ein besonderes Verdienst Olbrichs, daß er sich nicht nur mit der »reinen« Kunst beschäftigt, sondern daß er sein Augenmerk auch auf die politische Grafik, Illustrationen und Karikaturen in Zeitschriften und Zeitungen und Agitationskunst im allgemeinen lenkt. Auch Wandschmuck, Dioramen und Lebende Bilder werden erwähnt, aber nicht im Detail untersucht.

Auf diesem Gebiet haben wir schon einige quantitative Analysen, und man muß hoffen, daß die weitere Erforschung proletarischer Kunst sich mehr mit quantitativen Fragen befassen wird.

Olbrich definiert »Proletarische Kunst« in bezug auf Sujet und Form und die Erkenntnis und die Intention der Künstler. Das schließt eine weite Reihe von Kunst und Künstlern ein, von Picasso (Guernica) zum russischen sozialistischen Realismus, von El Lissitzkys Konstruktionen zum unbekanntem Photomonteur. Die relative Weite von Stil und Form, die Olbrich in der proletarischen Kunst findet, geht Hand in Hand mit einer Breite des Sujets (siehe S. 217–235), so daß das Kunstwerk ein Produkt von Kunsttradition, Kampferfahrung und Aneignung des Marxismus–Leninismus ist. Das Buch endet mit der Anwendung solcher Faktoren auf den antifaschistischen Kampf der dreißiger Jahre. Es wäre interessant, eine ähnliche und ebenso weitgreifende und detaillierte Analyse der Kunst seit 1945 zu haben.

*W. L. Guttsman, Norwich*

Sozialdemokratische Reichstagsabgeordnete und Reichstagskandidaten 1898–1918. Biographisch-statistisches Handbuch. Bearb. von Wilhelm Heinz Schröder (= Handbücher zur Geschichte des Parlamentarismus und der politischen Parteien, Bd. 2), Droste Verlag, Düsseldorf 1986, 355 S., Ln., 78 DM.

Die Erarbeitung von biographischen Handbüchern ist eine entsagungsvolle Tätigkeit, die zeitraubende Recherchen erfordert und dennoch nicht immer von Erfolg gekrönt wird, weil auch der fleißigste Sammler und Forscher an quellenbedingte Informationsgrenzen stößt. Dies gilt namentlich bei Repräsentanten aus den Reihen der Arbeiterbewegung. Ihr »Funktionärsdasein« ließ ihnen wenig Zeit für autobiographische Reflexionen, zumal sie ihre individuellen Lebenswege meistens hinter einem kollektiven und solidarischen Rollenverständnis verbargen. Zur mangelnden Entwicklung eines privaten Bewußtseins kommen gerade für die Vertreter der deutschen Arbeiterbewegung die Kontinuitätsbrüche der deutschen Geschichte hinzu und die durch diese verursachten Quellenverluste. So sind, worauf Schröder in seiner fundierten Einleitung mit Nachdruck hinweist, in der NS-Zeit »wesentliche Quellenbestände mit biographischem Gehalt« vernichtet worden: entweder »durch die Organisationen bzw. durch die betroffenen Personen als Eigenschutzmaßnahme selbst oder durch die Nationalsozialisten oder auch durch Kriegseinwirkungen« (S. 49). Da zudem in der Bundesrepublik die kollektive Lebenslauforschung noch in den Kinderschuhen steckt und sich an dem in Frankreich oder England erreichten Standard nicht messen lassen kann, war der rund fünfzehnjährige Forschungsweg, der zu diesem Handbuch führte, besonders beschwerlich.

Das Ergebnis sind die Kurzbiographien von 700 sozialdemokratischen Reichstagskandidaten, die sich nachweislich bei einer der Haupt-, Stich-, Nach- oder Ersatzwahlen zum Reichstag zwischen Juni 1898 und November 1918 um einen Parlamentssitz bewarben. Für den Beginn mit dem Erhebungsjahr 1898, das keine Zäsur in der SPD-Geschichte markiert, sprechen quellenbezogene Argumente (vor allem der Hinweis auf vorerst nicht auffüllbare Informationslücken für die sozialdemokratischen Kandidaturen bei den vorangegangenen Reichstagswahlen), während das Jahr 1918 als Endjahr des Untersuchungszeitraums durch die am Übergang vom Kaiserreich zur Republik eingetretenen Veränderungen im Verfassungs- und Wahlrecht gerechtfertigt ist. Inhaltlich bedeutsam ist die Entscheidung des Bearbeiters, sich auf »die ›harten‹ Fakten der individuellen Lebensläufe« zu beschränken und alle Informationen, die »Persönlichkeitsmerkmale, politisches Verhalten, ideologische Standpunkte etc. betreffen«, nicht zu berücksichtigen (S. 63). Das führt, wie Schröder selbst betont, zu optischen Verzerrungen, weil mancher »Hinterbänkler« im Laufe seines Lebens eine Vielzahl von Posten in Partei und Gewerkschaften wahrnahm und deshalb in seiner