

bewaffneten Widerstands bestand auch dort die Möglichkeit, den Beschwerdeweg, nämlich durch gerichtliche Klage, zu beschreiten.

Die unterschiedlichen Forschungsansätze, die in diesem Band versammelt sind, dokumentieren nicht nur die Vielfalt der Aspekte bei der Betrachtung der Ausgangsbedingungen, der Gründe und Anlässe, der Widerstandsformen und der politischen Wirkungen des bäuerlichen Widerstands. Sie zeigen auch, daß mit Erfolg vergleichende Geschichtsforschung betrieben werden kann, wenn an einer Aufteilung der Forschung an Historiker in verschiedenen politischen Lagern nicht entschlossen festgehalten wird. Insofern liegt hier ein instruktives Buch vor, dessen einzelne Beiträge viele weiterführende Ansätze bieten und dessen Orientierungscharakter grundlegend ist.

Marburg a. d. Lahn

Hans-Joachim Kraschewski

Peter Drews: Die slawische Avantgarde und der Westen. Die Programme der russischen, polnischen und tschechischen literarischen Avantgarde und ihr europäischer Kontext. (Forum Slavicum, Bd. 55.) Wilhelm Fink Verlag. München 1983. 320 S.

Nicht die künstlerische Praxis, sondern die Versuche der Selbsterklärung der slawischen literarischen Avantgarde hat Peter Drews sich zum Forschungsgegenstand gemacht. Sein Erkenntnisinteresse zielt auf die Frage nach der Ernsthaftigkeit und Glaubwürdigkeit der Poeten, die zu Beginn des 20. Jhs. in ihrem burlesken enfant-terrible-Habitus die Öffentlichkeit beunruhigten. Weiter untersucht D., ob die slawische Avantgarde eine Strömung nach westlichem Vorbild ist. — Ein in beiden Zielsetzungen wichtiger slawistischer Beitrag.

Der einleitende Forschungsbericht zeigt einerseits die Kontroverse innerhalb der allgemeinen Avantgarde-Theorie auf, deren Angelpunkt der Streit über die revolutionäre, politisch-soziale Funktion dieser Kunst ist, zum anderen das Desiderat einer Darstellung der slawischen Avantgarde im Überblick; erste größere Versuche leisteten bereits P. Winczer (1974) und E. Bojtár (1977).

„Avantgarde“, ursprünglich ein Terminus aus dem militärischen Milieu mit der Bedeutung „Vorhut“, wurde im literarischen Bereich zuerst von E. Pasquier (16. Jh.) gegenüber den Dichtern der Pléiade verwendet. Heute gilt der Name als Oberbegriff für alle extremen Richtungen in der Kunst. Diese „Vorhut“-Funktion sowohl im künstlerischen als auch im sozial-zukunftsorientierten Sinne bestimmt D.s Definition der Avantgarde. Folglich läßt er als Programme dieser literarischen Bewegung solche gelten, „die von dem Willen getragen sind, mit Hilfe neuer künstlerischer Formen (was auch das Aufbrechen und die andersartige Verwendung bisheriger Formen beinhalten kann) eine neue Kunst und mit Hilfe dieser Kunst wiederum eine neue Gesellschaft eines neuen Menschen zu schaffen“ (S. 14 f.). In der Frage der Periodisierung nimmt D. — in Anlehnung an M. Szabolcsi — den Zeitraum von 1905 (Entstehung des italienischen Futurismus, der Richtung der Fauves und der „Brücke“) bis Anfang der 30er Jahre an.

In chronologischer Reihung referiert D. zunächst die theoretischen Äußerungen (Aufsätze, Artikel, programmatische Gedichte), die er gemäß seiner Definitionsentscheidung als Programme der russischen, polnischen und tschechischen Avantgarde akzeptiert (S. 19—102) und überprüft anschließend die möglichen Befruchtungsinstanzen: 1. die ideellen Wegbereiter der westeuropäischen Avantgarde in ihrem unmittelbaren Einfluß auf die osteuropäische literarische Kunst-

konzeption. Ausgewählt wurde die Rezeption von F. Nietzsche, H. Bergson und W. Whitman; 2. die westeuropäische moderne Malerei; 3. die westeuropäische literarische Praxis der Moderne, konzentriert auf den italienischen Futurismus, den deutschen Expressionismus und Dadaismus und die französische Avantgarde.

Aufschlußreich ist die Untersuchung der Wechselbeziehung der slawischen Avantgarde untereinander, die eigentlich nicht stattfand. Von echter, wenn auch einseitiger literarischer Vermittlung kann man nur zwischen Rußland und Polen sprechen. Eine Schlüsselfunktion nimmt die 1923 in Warschau erschienene Anthologie „Nowa poezja rosyjska (Neue russische Poesie)“ ein, in der 22 Autoren vorgestellt werden, die meisten von Mitgliedern des Skamander übersetzt. Skamander und die polnischen Futuristen (B. Jasiński und St. Młodożeniec brachten aus Rußland die Kenntnis des Ego-Futurismus mit) waren die wichtigsten Vermittler der russischen Avantgarde in Polen. Die Ideologie der Oktoberrevolution hatte den größten Einfluß auf „Awangarda“, die in ihr einen „Punkt wyjścia (Ausgangspunkt)“ (T. Peiper nach D., S. 221) für eine neue Gesellschaft und folglich zur Formulierung neuer Aufgaben für die Kunst sah.

In einem abschließenden, zugleich zusammenfassenden Kapitel gibt D. einen anderen, sehr einsichtigen und brauchbaren Kategorisierungs- und Übersichtsrahmen für die russische, polnische und tschechische Avantgarde. Je nach inhaltlichen Hauptmerkmalen der einzelnen Gruppen werden drei Hauptströmungen unterschieden: 1. die expressionistische, dem Symbolismus sehr nahestehende Tendenz. Sie propagiert die Kunst, die nach unverrückbaren Wahrheiten sucht. Zu ihr gehören der russische Ego-Futurismus (Igor'-Severjanin, Ignat'ev u. a.), der polnische Expressionismus (Przybyszewski, Hulewicz, Stur) um die Zeitschrift „Zdrój“, der Kreis um O. Theer der tschechischen „Generation von 1914“ und die „Literární skupina“ (Götz, Wolker u. a.); 2. Die vitalistische Tendenz, die eine Kunst will, welche das Diesseits betont, die Existenz der Dinge an sich, nicht so sehr die Art dieser Existenz. Zu ihr gehören der Akmeismus (Gumilev, Gorodeckij, Mandel'stam u. a.) in Rußland, der „Skamander“ (Tuwim u. a.) in Polen, in Böhmen der Kreis um St. Neumann und die Brüder J. und K. Čapek innerhalb der „Generation von 1914“; 3. die kubistische Tendenz, die D. gemäß seiner Definition als die eigentliche Avantgarde bezeichnet. Sie vertritt eine Kunst, die die Realität aktiv umgestalten will. Die Kunst soll mit zur Bewußtseinsänderung der Menschen beitragen, sie so auf ihre zukünftigen Aufgaben vorbereiten und zur Lösung der Probleme ihrer Zeit befähigen. Zu dieser Tendenz gehören der russische Kubo-Futurismus (bes. Gebr. Burljuk, Kručnych, Chlebnikov, Majakovskij, Matjušin), Lef (Aseev, Tret'jakov u. a.), Konstruktivismus (Zelinskij, Čičerin, Malevič, Erenburg), „Obériu“ (bes. Vvedenskij, Charms), der polnische Futurismus (Stern, Wat, Jasiński, Czyżewski u. a.) und „Awangarda“ (Peiper, Przyboś, Kurek, Brzekowski u. a.), der tschechische Poetismus (bes. Teige). Hilfreich ist die Befragung dieser drei Hauptströmungen nach ihrem jeweiligen Verständnis des Menschen, der Aufgabe der Kunst, der künstlerischen Form, nach ihrem prägenden Kulturraum und den sie unterscheidenden und verbindenden Kriterien.

Der Wille nach Befreiung war das Grundprinzip sowohl der weltanschaulichen als auch der kunstästhetischen Bestrebungen zu Beginn unseres Jahrhunderts; ein fordernd proklamierter und aktiv praktizierter Wille — ein seltenes Phänomen in Osteuropa. Nur dieses enorme Emanzipationsbedürfnis kann ernsthaft und im besonderen Maße für Osteuropa als Ursache für den

Antagonismus gegenüber Publikum und Tradition, als augenfälligstes Signum der Bewegung gelten. Wie D.s Arbeit zeigt, wurzelt die slawische Avantgarde jedoch — trotz ihrer kategorischen Abgrenzungsversuche — im slawischen Symbolismus, und zwar in erster Linie in formalästhetischer Hinsicht, während die besonders durch die Whitman- und Bergson-Rezeption geförderte Diesseitsbezogenheit und das Entgrenzen aus statischen Zeit- und Raumdimensionen symbolistische Weltanschauung überholt.

Von ausschlaggebender Initialzündung für die slawische Avantgarde, gerade auch für die literarische, war die westeuropäische Malerei seit Cézanne, die besonders in Rußland und Böhmen in bedeutenden Ausstellungen vorgestellt wurde. Der direkte Einfluß der westeuropäischen literarischen Praxis war sekundär — abgesehen von der Apollinaire-Rezeption in Böhmen. Besonders in Rußland vollzog sich eine zunehmende Besinnung auf Eigenständigkeit und Unabhängigkeit vom ausländischen Vorbild (s. Larionov, Chlebnikov). D. kommt zu dem Schluß, daß westeuropäische Ideen zwar initiiierend wirkten, vorwiegend jedoch nur paradigmatisch und nach eigenen Aussagebedürfnissen modifiziert angeeignet wurden. Das politisch-soziale Engagement der nach D. „eigentlichen Avantgarde“ scheint dem Vf. ebenfalls mehr auf Übernahme marxistischer Schlagworte, denn auf theoretischer Grundkenntnis der Lehre zu beruhen. Als letztlich tragisch gescheitert sieht D. die slawische literarische Avantgarde, denn ihr Wille zur Veränderung des gesellschaftlichen status quo wurde von der Masse nicht angenommen, konnte von ihr nicht verstanden werden, da der intellektuelle Anspruch der literarischen Avantgarde (nur der politisch unabhängigen) zu hoch war.

Tübingen

Christa Marx

Musik des Ostens. 9. Symposium: „Fragen des Orgelbaus im östlichen Mitteleuropa.“ Sammelbände im Auftrag des J. G. Herder-Forschungsrates hrsg. von Hubert Unverricht. Verlag Bärenreiter. Kassel, Basel, London 1983. 239 S., 31 Abb. a. Taf.

Der neunte Sammelband der Serie „Musik des Ostens“ ist ein Tagungsbericht. Dieser enthält 12 Referate, die vom 27. bis 29. September 1979 in Marburg/Lahn während eines Symposiums gehalten wurden, das „Fragen des Orgelbaus im östlichen Mitteleuropa“ gewidmet war. Die im Tagungsthema angegebene regionale Spezifizierung wurde freilich nicht als einengend, räumlich begrenzend angenommen, denn Ausführungen über Ungarn oder Niederösterreich wurden ebenso in das Programm aufgenommen wie die Beschreibung böhmischer Einflüsse auf Orgelwerke am Mittelrhein. Ausgangspunkt war die Fragestellung, inwieweit sich „Regionalstile im europäischen Orgelbau“ seit dem 14. Jh. haben herausbilden können, in Abhängigkeit von den jeweiligen Funktionen dieses Instrumentes, der Architektur, der konfessionellen, wirtschaftlichen und handwerklichen Entwicklung. Diese bleibt offen, zumal das Einleitungsreferat von Rudolf Reuter aus Münster/Westfalen hierzu keinen neuen, insbesondere das östliche Mitteleuropa betreffenden Aspekt beizutragen vermochte. Wenn dieser Autor einleitend gar meint feststellen zu können, Guillaume de Machaut habe die Orgel wohl erstmalig als „Königin der Instrumente“ titulierte (S. 9), so ist korrigierend darauf aufmerksam zu machen, daß der spätmittelalterliche Dichter-Musiker diesem Instrument die Dignität