

KRITISCHE MODE UND DAS RECHT DER GESCHICHTE KUNST UND SOZIALISTISCHER REALISMUS

von N.W. Woronow

In letzter Zeit ist es Mode geworden, den Sozialistischen Realismus zu attackieren. Natürlich ist das einfacher als der Versuch, sich mit ihm auseinanderzusetzen, und gewiß hat diese Kopfgeburt Stalins der Kunst, besonders der bildenden Kunst, riesigen Schaden verursacht. Andererseits vergessen wir, daß in den Jahren des Sozialistischen Realismus solche Künstler wie Muchina, Nesterow, Korin, Pimenow, S. Gerassimow, Sarjan, Faworskij u.a. lebten, arbeiteten, ausstellten und Stalinpreise erhielten. Wir wissen, daß die Situation der Kunst vergleichsweise schwer war und Schwarzweiß-Malerei vermieden werden sollte.

Was wollte die Parteilite von der Kunst? Vor allem, daß die Kunst der Parteipolitik diene, diese Politik propagandiere und agitiere. Das war der logische Schluß der Behauptung, die Kunst trage Klassencharakter. Diese These hatten allerdings nicht die Parteiideologen der dreißiger und vierziger Jahre, sondern die Produktionskünstler, Proletkultanhänger und sogenannten "Vulgärsoziologen" der zwanziger Jahre aufgestellt. Am überzeugendsten und farbigsten wurde sie von B. Arwatow vertreten. Wie das bei Stalin nicht selten vorkam, eignete er sich solche ihm nützliche Vorstellungen an, ließ den Autoren jedoch vernichten. Die Produktions- und Proletkultkünstler sowie die "Vulgärsoziologen" wurden auseinandergejagt, die These vom Klassencharakter der Kunst blieb und entwickelte sich besonders stark während der zweiten Hälfte der vierziger Jahre.

Wenn die Kunst Klassencharakter hat, so brauchen das Proletariat und seine Partei eine eigene, eine proletarische Kunst, dazu eine ausreichend klare, der Menge verständliche Kunst, der Menge, die sich in den dreißiger Jahren gerade erst an die Kultur, ja den Alphabetismus herantastete. Welcher konnte der effektivste Weg der Einwirkung bildender Kunst sein? Natürlich nicht Farbe, Rhythmus, Linie oder malerischer Raum, sondern das Sujet. Die Hauptsorge der Kritiker der dreißiger Jahre war, die Künstler zur Wahl klassenkämpferisch "richtiger" Sujets zu zwingen, Vertreter der herrschenden Klasse abzubilden, den Ruhm der Arbeit zu besingen, Enthusiasmus zu unterstützen und zu entwickeln. Die zweite Aufgabe bestand darin, die Künstler zu bewegen, ihre Sujets verständlich und vom Betrachter leicht aufnehmbar vorzutragen. Daher auch die in den dreißiger bis fünfziger Jahren vorherrschende Auslegung jener bewußten Unterhaltung zwischen Lenin und Clara Zetkin über eine Auffassung von Kunst nicht als Idee einer "Verständlichkeit", welche die Massen kultivieren, sie auf das Niveau der Schöpfer der Kunst heben müsse, sondern einer "Verständlichkeit" auf dem Niveau einer zur Staatenlenkerin berufenen Köchin.

Und so wurden Klassencharakter, Sujethaftigkeit und Verständlichkeit zu den echten Zügen des Sozialistischen Realismus. Verschiedene Künstler verstanden diese Grundlagen unterschiedlich. Der Mehrheit, den Nachfolgern der Tradition des russischen Realismus des 19. Jahrhunderts, standen diese Grundlagen sehr nahe, und sie bemühten sich redlich um ihre Umsetzung. Schon die ersten Erfahrungen bewiesen jedoch, daß nicht alles so einfach war. Die Umsetzung dieser Grundlagen verursachte vor allem den Wegfall einer ganzen Reihe von Genres und Richtungen, die erst während des Chruschtschowschen "Tauwetters" der sechziger Jahre rehabilitiert wurden. Vor allem betraf das die für die vaterländische Kunst traditionell wichtige Landschaftsmalerei. Die Künstler überwandten deren Tabuisierung allerdings sehr schnell, indem sie ihre Landschaften um eine sie durchrasende rote Lokomotive, einen Lastwagen mit Kolchos-Kraut oder einfach eine Hochspannungsleitung ergänzten, so daß die sogenannte "Industrielandschaft" entstand, die sich sehr wohl in den Rahmen des Sozialistischen Realismus einfügte. Viel komplizierter sah es mit dem Animalismus aus. Die bekannten Bildhauer und Maler Jefimow, Batagin, Frich-Char u.a. gerieten auf-grund der Abbildung von Tieren ins Kreuzfeuer der Kritik. Sie fanden verschiedene Wege der Umgehung von Parteiverboten, indem sie sich der Buchillustration widmeten (z.B. W. Watagins Illustrationen zu "Mow-gli"), der architekturbezogenen Kunst (Jefimows und Frich-Charows Brunnen mit Delphinen, Schwänen etc.).

Sehr streng nahmen es die Parteiideologen auch mit dem nackten menschlichen Körper. Aus der Kunst der vierziger Jahre verschwand er praktisch ganz. Das erste Bild mit einem Akt erschien erst nach Stalins Tod, 1954. Es handelte sich um Plastows "Frühling".

Es muß kaum daran erinnert werden, daß abstrakte Kunst als "Formalismus" gebrandmarkt wurde. Malewitsch geriet ins Gefängnis und starb kurz darauf, Tatlin beendete sein Leben als einfacher Theaterdekorateur, Rodtschenko und Stepanowa gingen in die Fotografie und die Polygrafie.

Welche Wege standen den Künstlern noch offen? Erstens natürlich der Kurs der Umsetzung der wichtigsten Forderungen des Sozialistischen Realismus, von Shdanow formuliert als die Pflicht, das Leben in seiner revolutionären Entwicklung darzustellen, was praktisch Naturalismus und ideale Linientreue bedeutete. Als non plus ultra galt die geschönte Darstellung von Parteifunktionären, gezeichnet als ideale Verkörperung allseits entwickelter Persönlichkeiten, also enthusiastisch, geschäftig, ohne physische Unzulänglichkeiten, geradezu im Kanon sakraler Kunst.

Ein klassisches Beispiel für solche Kunst ist ein Gemälde A. Gerassimows, das Stalin und Woroschilow entlang der Kremlmauer wandelnd zeigt. Außerordentlich frisch, wie mit "ausgewaschenen" Farben gemalt, nannte der Volksmund es bald "Zwei Führer nach dem Regen". In ihre Kleinwüchsigkeit kaschierenden langen Mänteln, mit glatten Gesichtern ohne Falten, jung und wohlgebaut, verkörperten sie die angebliche Rüstigkeit und Frische eines Regimes, dem nur die historisch unerhebliche Frist eines Dreivierteljahrhunderts gewährt war.

Ähnlich waren auch die Bilder W. Serows, besonders die, welche Lenin gewidmet waren, Güte, staatsmännische Weitsichtigkeit, Weisheit und Sorge ums Volk ausstrahlend. Es waren dies bei Lichte besehen neue Ikonen des Schutzheiligen Lenin, des Wunderheilers Lenin und des Propheten Lenin. Den gleichen Geist strahlen die Arbeiten D. Nalbandjans aus, des Malers der Staats- und Parteiführer.

Als gigantische ägyptische Gottheiten erstanden S. Merkurows riesige Statuen Lenins und Stalins am Moskau-Kanal, bei dessen Bau Zehntausende Strafgefangene verunglückten. Eine sakrale Kunst, erinnernd an die Kolosse von Karnak.

Die Lebensdaten Gerassimows und Serows unterschieden sich grundlegend von denen Merkurows. Letzterer war ein in Europa ausgebildeter Meister und ein ausgesprochener Zyniker. Ein Spezialist für Totenmasken von Führern, auf die er keinen Pfifferling gab. Aber er wußte genau, was das System von ihm erwartete und kam ihm gern entgegen, eine Stalin-Skulptur nicht nur zum Musterstück der Bildhauerei entwickelnd, sondern darüber hinaus eine Art heiligen Kanon schaffend, an dem sich alle anderen Bildhauer, die sich diesem Thema zuwandten, messen lassen mußten.

Gerassimow und Serow begriffen, daß es in der Malerei damit nicht getan war. I. Brodskij gab sich noch mit dem Vorsitz der wiederhergestellten Akademie der Künste in Leningrad zufrieden und entwickelte dort die Traditionen des russischen Realismus, während er für sich selbst Landschaften malte. Von Gerassimow und Serow wurde mehr verlangt. Sie dienten dem Regime blind, Druck auf alle ihre Pinselbrüder ausübend, die sie zu den "Formalisten" zählten, später ihre Unterschriften unter Arrest- und Verbannungsforderungen setzend. Sie attackierten Andersdenkende auf Kongressen und Versammlungen, beschimpften sie in der Presse, äußerten sich ungeschliffen über Kollegen im Ausland. In einem seiner Auftritte bezeichnete Gerassimow den großen französischen Bildhauer Despiau als "einen der trüben Bildhauer auf dem Weg vom Niedergang zur vollkommenen Verdorbenheit" (Archiv der Akademie der Künste der UdSSR).

Solcherlei Kunstfunktionäre geboten über den Künstlerverband sowie die Akademie der Künste und waren die eigentlichen Henker der Kunst. Nach der Stalinschen Logik führte Verrat in der Kunst logischerweise zum Verrat im Leben, zum Verrat überhaupt.

Zum Glück für die vaterländische Kultur waren derartige Funktionäre in der Minderheit. Eine zweite und zahlenmäßig die stärkste Gruppe von Künstlern glaubte ehrlich an die von Lenin verkündeten Ideen, an die "sozialistische Lebensweise". Als erste unter diesen Künstlern muß die große Bildhauerin Wera Mutschina genannte werden. Wir haben uns daran gewöhnt zu äußern, daß ihre Werke, vor allem das Dop-

pelstandbild "Arbeiter und Kolchosbäuerin" für den sowjetischen Pavillon der Weltausstellung in Paris, der Propaganda der Ideen des Sozialismus dienten. War das der Grund, daß es ihr nicht gelang, einen einzigen ihrer anderen großartigen Gedanken zu verwirklichen - weder das Tscheljuskin-Denkmal noch die Plastiken für den Kinderpark, die phantastischen Figuren für eine der neuen Moskauer Brücken, das architektonisch-plastische Monument zu Ehren der Verteidiger Sewastopols und vieles andere? All dies waren vor allem künstlerisch hochstehende Werke ohne propagandistische Ziele.

Sie hinterließ Aufsätze, Vorträge, gehalten auf Sitzungen und Konferenzen der Akademie der Künste, Briefe und Journalisten diktierte Erinnerungen. Nirgendwo spricht sie von den ideologisch-politischen Aufgaben der Kunst. Alle ihre Gedanken galten den ewigen Problemen künstlerischen Schaffens.

In diesem Licht ist besonders ihr Aufsatz über die Gruppe "Arbeiter und Kolchosbäuerin" interessant, besonders die Bemerkung zu ihrer Entstehung. Was beunruhigte die geniale Bildhauerin am meisten? Nicht die Wiedergabe der sozialen Basis des Sowjetlandes in der Plastik, sondern... der Schal!

Wie man weiß, hält die Kolchosbäuerin in ihrer zurückgeworfenen geballten Hand einen Stoffstreifen. Dieses Stück Stoff rief begründeten Widerspruch bei allen hervor, angefangen bei W.M.Molotow, dem das Modell entgegennehmenden Zweiten Mann im Staate. "Wozu soll der Schal gut sein?" fragte er, das ist doch weder eine Tänzerin noch eine Schlittschuhläuferin. Kategorischen Widerstand leisteten auch die Statiker, denn das Stahlgerüst für den Schal war schwer zu berechnen, um so mehr, als es den Schwerpunkt der Konstruktion aus der Gruppe heraus verlagerte. Murren kam auch von den Arbeitern, die den komplizierten Faltenwurf der Edelstahlbleche über Holzformen zurechthämmern mußten. Das alles zeugte nur von der ästhetischen Blindheit der Gegner des Schals. Er war es, der der Gruppe die nötige horizontale Komponente beifügte, die zielgerichtete Bewegung des Fluges erzeugte. Für die Einheit der Arbeiterklasse und der Bauern brauchte ihn niemand, nur für die Schönheit, die ästhetische Einheit des Ganzen, für die Kunst war er da.

Die Mehrheit der Künstler verriet die Ideale nicht, sondern nutzte von oben empfohlene Themen zur Umsetzung künstlerischer Ziele: Petrow-Wodkin mit seiner Erfahrung des Aufbaus von Bildern außerhalb des euklidischen Raums. Pimenow, der in seinem "Neuen Moskau" auf der statischen Leinwand den Eindruck eines sich schnell vom Betrachter weg bewegenden Automobils darstellte. M.Nesterow und P.Korin, die in die Porträtmalerei auswichen. Auf welchem Kontrast des Ausdrucks baut sich Nesterows Porträt der Muchina auf! Ruhig, konzentriert, eine volle und nicht mehr junge Frau. Die Verkörperung der Statik, der Aufmerksamkeit, der bedächtigen, vom Auge kontrollierten Geste. Und in ihrer Hand, als risse er sich in einem diagonalen Ruck los, in wirbelnder Bewegung - Boräus, der Nordwind. Eine kleine Statuette, an der die Meisterin bedächtig arbeitet. Überall Kontraste - in Bewegung und Statik, in der Farbe (weiße Statuette und dunkelblaues Kostüm der Bildhauerin mit dem Schatten einer roten Brosche), im Maßstab (großes Gesicht, solide Halbfigur der Muchina und Abbildung des Boräus).

Gleichzeitig, die Einförmigkeit der Kontraste aufbrechend, bringt der Künstler zwei Diagonalen ins Bild - die Bewegung der sich leicht nach hinten und nach rechts lehnenen Muchina wiederholt die Linie des zielgerichteten Fluges des gleichsam nach rechts flüchtenden Boräus. Die Art des Herangehens an die künstlerische Aufgabenstellung macht den Geist von Nesterows Schaffen aus. Das gleiche Kontrastproblem beschäftigte ihn in seinen vorsozialistischen Werken - in den "Philosophen" (Bulgakow und Florenskij), der "Vision des Einsiedlers Bartholomäus": Kontrast des Alters, des emotionalen Zustands, der Kleidung, von Mensch und Natur usw. Um der allseits propagierten neuen Richtung Genüge zu tun, wählte er von der neuen Macht anerkannte Helden für seine Bilder - den Akademiker Pawlow, die Bildhauerin Muchina, den Chirurgen Judin und andere. Menschen wie diese waren auch früher seine Helden, Intellektuelle, Leute von großem geistigen Potential, die neue Wege in Wissenschaft und Kunst erkundeten.

Am wenigsten Glück hatte eine Künstlergruppe, die nicht sofort begriff, um welche Sujets es dem sozialistischen Realismus ging. Begründer der sowjetischen Porzellan-Kleinplastik war der talentierte Autodidakt Isidor Frich-Char. Sein "Schaschlykbratender Usbeke", seine "Alte Stadt" oder sein "Neger unter einer Palme" gelten zu recht als Meisterwerke klassischer Porzellanplastik. Geistreiche Kompositionen, die Fähigkeit, mit wenigen Details ein Abbild zu formen, der weise Umgang mit starkleuchtenden Farben im Kontrast mit überwiegend weißer Masse waren für diesen Künstler charakteristisch. Folgende Reaktion erfuhr sein "Schaschlykbratender Usbeke" in der Zeitschrift "Literatur und Kunst" in einem Aufsatz mit

dem Titel "Zum Kampf gegen bourgeoise Tendenzen in der Bildhauerei": "Die Ideologie dieser Abbildung besteht in der reaktionären Apologese der Kleinkrämerei. In der starken Figur, der appellierend erhobenen Hand, dem runden glatten Gesicht mit den Mandelaugen schlägt sich dumpfe, leise, pflanzenähnliche Existenz nieder. Der Usbeke ist satt und überanstrengt sich nicht... Die reaktionäre Ideologie des Bildes erscheint in einer fließend räumlich stilisierten Figur... Damit kämpft Frich-Char nicht fürs Proletariat, sondern in den Reihen der Bourgeoisie. Er organisiert das Proletariat nicht zum Kampf gegen den Klassenfeind, sondern erstickt den Klassenkampf" (Literatur und Kunst, 11/12 1931).

Solche Künstler wurden einfach gebrochen. Frich-Char begann ein Relief zum Lob des durch die Kollektivierung ausgebrochenen Überflusses, aus Marmor meißelte er eine langweilige und rechtschaffene "Klassenbeste Galja", und dafür bekam er dann doch noch den Titel eines "Verdienten Künstlers des Volkes".

Diese drei Gruppen machten natürlich noch nicht die ganze Palette der vaterländischen Kunst vom Ende der zwanziger bis in die frühen achtziger Jahre aus. Einige von ihnen schafften es durch ihr Talent und die geradezu geniale Beherrschung allgemein anerkannter künstlerischer Mittel, uns ohne großen Kraftaufwand davon zu überzeugen, daß das gesamte Land, besonders seine bäuerliche Hälfte, geradezu im Paradies lebte. Angesichts der vollendeten Beherrschung der Farbe vergaßen wir die furchtbare Armut, in der das Volk darbt. Warum soll ein Traktorist nach einem Tag schwerer Arbeit auf der feuchten Erde liegend sein Abendbrot essen? Warum baden Kolchosbäuerinnen, einen schweren Tag abschüttelnd, nicht unter einer warmen Dusche, sondern in einer Pfütze? Warum hat niemand eine Wasserleitung ins Dorfbadehaus gelegt, und warum muß man aus der Schwitzkammer nackt nach Wasser an den Brunnen laufen? Warum sind diese Traktoristen, Kolchoswächter und Pferdewärterinnen in eine solch schmutzige, zerrissene und abgetragene Kleidung gehüllt? Aber wie strahlend lächelt der junge Traktorist, wie stark ist der in die Schüssel fließende Milchstrahl, wie spielt der Glanz der Sonne auf dem Wasser, welche Blumen wachsen auf den Feldern!

Sie verstehen, daß die Rede von A. Plastow ist. Weder genoß er diese Armut, noch ergötzte er sich an ihr, er beschrieb das wahrhaftige Leben, tat das aber so, daß wir den sozialen Hintergrund seiner Leinwände vergaßen und die Kornmahd mit der Hand - anstelle einer von Pferden gezogenen Maschine, die den Kolchos-Alltag erleichtern könnte, für uns wirklich zu einem Ideal der Schönheit und der Harmonie des Lebens wurde. Er verstand es, Lebenswahrheit und hohe Kunst zusammenzubringen, und zwar so, daß die Wahrheit nicht mehr ins Auge stach, sondern sie geradezu vergessen wurde angesichts der begeisterten Malerei. Das war Wahrheit und Wirklichkeit nicht im revolutionären Sinne, sondern im Gegenteil eine verschwindende, absterbende Wahrheit, Züge der russischen Mentalität, die uns an der Fortbewegung hindern, die allerdings genau deswegen besonders verständlich und nah erscheinen. Und wieder wurde das Resultat mit Mitteln der Kunst erreicht, fähig zur Verwandlung eines alltäglichen Themas in eine Erscheinung des Schönen.

Wie auch in anderen Fällen war dies kein echter, kein hundertprozentiger Sozialistischer Realismus. Darum darf auch gesagt werden, daß als dieses Beste, entstanden in den sowjetischen Jahren in der bildenden Kunst, den Forderungen des Sozialistischen Realismus nicht ent-, sondern widersprach, den Gesetzen der Kunst und nicht den Dogmen der Parteiinstruktionen für die Kunst folgte. Entgegen Stalins Standpunkt, der Inhalt bestimme die Form, wurde der Inhalt, oder eigentlich das Sujet, gewöhnlich entsprechend den Neigungen und Stimmungen des Zentralkomitees ausgewählt, die Form jedoch von den Prinzipien der Kunst geleitet - und erst dadurch geriet die Kunst zu einer wahrhaft langlebigen Erscheinung und nicht zu einer Errungenschaft des Sozialistischen Realismus.

Alles Beeindruckende, das die Bilder Nesterows, Korins, Plastows, Sarjans, die Grafiken Faworskis, Kibriks, Gontscharows, die Plastiken Andrejews, der Muchina, der Lebedewa, Matwejews enthalten - all das entstand - sagen wir nicht im Gegensatz zu, sondern außerhalb, seitlich, unter Verletzung der Grundlagen des Sozialistischen Realismus. Eine instruktive Methode war der Sozialistische Realismus nicht, konnte es nicht sein, da er dem Wesen der Kunst als individuellem Schöpferum widersprach. Seine Proklamation zeugte lediglich vom ästhetischen Analphabetismus seiner Schöpfer, später seiner Popularisierer und Adepten.

Er konnte genausowenig existieren wie ideale Architekturen "nach Vitruv" oder "nach Alberti". Kunst entstand nie und nirgends auf der Grundlage absoluter kanonischer und dogmatischer Treue. Jedes von uns

als klassisch empfundenes Kunstwerk, ob der Apoll vom Belvedere oder die Sixtinische Madonna, verraten bei näherer Betrachtung Abweichungen vom Kanon und den Gesetzen der Sujethaftigkeit, der Lebenslichkeit und den Geboten des Porträtierens, denn sie sind von Menschen geschaffen, nicht von nach einem Computerprogramm handelnden Robotern.

Ein klassisches Beispiel dafür, daß "Lebenslichkeit" nie "Echtheit der Kunst" bedeutet, ist die von Falconet durchgeführte Analyse des Standbilds Marc Aurels. Er bewies unwiderlegbar, daß, "lebensecht" betrachtet, Marc Aurel sich auf seinem Pferd nicht nur nicht bewegen, sondern auch nicht hätte halten können.

So blieb vom Sozialistischen Realismus als Richtung eine ganze Reihe Bilder und Plastiken, die das ideologisch geprüfte Sujet vereint, die Methode jedoch nicht. Selbst die lehrbuchhafte Gruppe "Arbeiter und Kolchosbäuerin" beinhaltet nicht "Lebenslichkeit", sondern eine Allegorie, ein Symbol, geschaffen unter Verletzung einer ganzen Reihe proportionaler, bewegungsdynamischer und sogar sachlicher Fragen (erinnern wir uns an eine Replik Woroschilows, der bemerkte, er habe noch nie einen Arbeiter mit einem Hammer in der linken Hand gesehen, wie das bei Muchina der Fall ist. Was für eine Wahrheit!)

Trotzdem: Was gab der Sozialistische Realismus unserer Kunst? Ganz zu Anfang wurde bemerkt, daß sich der Sozialistische Realismus als Erscheinung auf den Klassencharakter von Kunst stützte, auf das Thema der sozialistischen Revolution, auf Verständlichkeit, auf eine leichte Möglichkeit des Erfassens des Themas. Leicht und einfach läßt sich das Gewohnte erfassen, das Gesehene, die Wirklichkeit, wie Cernishevskij sich ausdrückte, "in den Formen des Lebens selbst" abgebildet. Das heißt, daß vom Künstler gefordert wurde, das Leben in gewohnter Weise, in leichterkennbaren Formen, ohne Deformation, bedingte Verzerrungen und formelle Verletzungen wiederzugeben. Für den Sozialismus war es egal, ob dies als Realismus oder als Naturalismus bezeichnet würde. Ähnlichkeit mit der Natur bezeichnete der Sozialistische Realismus ohne weiteres als Naturalismus. Um diese Ähnlichkeit zu erreichen, war ein intensives Studium nötig, mit Naturstudien, endlosem Zeichnen, mit Gipszeichnen, Ornamentzeichnen und schließlich dem Zeichnen von Lehrstücken. Und ohne Zweifel verdanken wir dem Sozialistischen Realismus, ob er nun eine Methode oder eine Richtung gewesen ist, die Erhaltung der Schule in der Kunst.

Es ist unklar, wohin die bildende Kunst sich entwickelt, aber ich nehme an, daß unabhängig vom Vorhandensein von Fotografie, Holographie und Computergrafik die Abbildung der Natur und des menschlichen Körpers auf der Fläche ein perspektivreicher Zweig künstlerischen Schaffens ist. Dafür ist die Schule nötig - als Basis, als Grundlage grafischer Kompetenz, als eine der wichtigsten Fähigkeiten des harmonisch entwickelten Menschen. Für die Erhaltung dieser Fähigkeit wird eine realistische Schule benötigt. Und diese hat der Sozialistische Realismus, wenn auch mit seinen eigenen Zielen, unter ständiger Gegenüberstellung mit dem Formalismus, dem Abstraktionismus und anderen "Ismen", erhalten. Darin besteht die -wenigstens teilweise - Sühne alles jenes die Entwicklung hemmenden und den Menschen Leid bringenden Unglücks, das er der vaterländischen Kunst zufügte.

Erschienen in:

VIA REGIA – *Blätter für internationale kulturelle Kommunikation* Heft 21/22 1995,
herausgegeben vom Europäischen Kultur- und Informationszentrum in Thüringen

Weiterverwendung nur nach ausdrücklicher Genehmigung des Herausgebers

Zur Homepage VIA REGIA: <http://www.via-regia.org>