

MALTE ROLF

DIE SCHÖNEN KÖRPER DES KOMMUNISMUS

SPORTPARADEN IN DER SOWJETUNION DER DREIßIGER JAHRE

„Mein Herz schlägt höher in diesem neuen sowjetischen Land, die herrlichen Fabriken, Ausdruck unserer wachsenden Macht, und die Silhouetten der stählernen Vögel im Himmel erfüllen mich mit Freude. [...] Vor kurzem auf einer Sportparade – schlug dort nicht das Herz vor Freude und Stolz? Und die neue Schönheit unserer neuen sozialistischen Heimat – [...] wie begeistert sie.“

So beschrieb der Emigrant und *smenovechovec* Nikolaj V. Ustrjalov 1935 in seinem Tagebuch seine Faszination am stalinschen Gesellschaftsexperiment. Ustrjalov zeichnete hier mit Pathos seine emotionale Rückkehr in die Sowjetunion nach und schilderte seine innere Verschmelzung mit dem großen Projekt des „Aufbaus des Sozialismus“. In der Sportparade erkannte er dabei die Quintessenz all des Neuen, das vor seinem Auge in der Sowjetunion entstand. Die Formationen der schönen, wohlgeordneten Körper waren für ihn eine Chiffre der Überlegenheit dieses neuen Zivilisationsentwurfes. Es war die Schönheit des Kommunismus, die sich ihm hier in der Choreographie des Sportumzuges offenbarte.¹

Wie Ustrjalov ging es vielen, die den Glauben an die sowjetische Realisierung von *utopia* teilten. Das Zukunftsweisende der „Traumfabrik Kommunismus“² wurde nicht nur durch soziale oder ökonomische „Errungenschaften“ manifest, sondern es fand seinen Ausdruck gerade auch in einer neuen, der „alten Welt“ überlegenen Ästhetik. Und kaum eine Kultur-

¹ NIKOLAJ V. USTRJALOV, „Služit' rodine prichoditsja kostjami ...“ Dnevnik N. V. Ustrjalova 1935-1937 gg., in: Istočnik (1998), S. 3-100, S. 10. Die „stählernen Vögel“ (*stal'nye pticy*) waren eine gängige Metapher der Zeit für sowjetische Flugzeuge, die oft auch als „stalinsche Luftflotte“ bezeichnet wurden. Im Übrigen hat der Parteistaat die Bemühungen Ustrjalovs, Teil des neuen Ganzen zu werden, nicht gewürdigt. Ustrjalov wurde 1937 verhaftet und erschossen.

² Traumfabrik Kommunismus. Die visuelle Kunst der Stalinzeit/Dream Factory Communism. The Visual Culture of the Stalin Era, hg. v. BORIS GROYS/MAX HOLLEN, Frankfurt a. Main 2003.

erscheinung bündelte diese neue Ästhetik stärker als die stalinschen Sportparaden der dreißiger Jahre. Die Körper der Sportler und vor allem der Sportlerinnen hatten Verweiskfunktion auf jene schöne neue Welt und jene schönen neuen Menschen, die hier im Entstehen begriffen waren. So schilderte es auch Michail Kol'cov zu Beginn seines *Spanischen Tagebuchs*. Auf einer Anti-Franco-Demonstration im August 1936, auf der er Abschied von Moskau nahm und sich zur Reise nach Spanien rüstete, erschien ihm gerade die „schlanken, sonnengebräunten jungen Mädchen [...] in kurzen Sportkostümen“ als symbolische Repräsentationen des strahlend hellen und „fröhlichen“ Lebens in der Sowjetunion.

Die jungen Sportlerinnen waren für Kol'cov dabei Ausdruck der Überlegenheit des stalinschen Zivilisationsprojektes.³ Und sie erschienen zugleich als erste Belege dieses Zukunftsentwurfes in der Gegenwart. Deshalb erhoben Fotografen Sportparaden zu einem ihrer privilegierten Darstellungsobjekte. Boris Ignatovič, Ivan Šagin, Arkadij Šajchet und Georgij Zelma hielten Sportumzüge auf dem Roten Platz fest, Aleksandr Rodčenko widmete den Sportparaden von 1935 und 1936 ganze Serien und die Fotografen der Provinz versuchten, es den Moskauer Meistern nachzutun.⁴ Sie standen dabei nicht alleine. Sportfeste und die *fizkul'tura*⁵ waren präsent in

³ MICHAEL KOL'COV, *Ispanskij dnevnik*, in: *Izbrannye proizvedenija*, Bd. 3, Moskva 1957, S. 9. So kontrastierte er an anderer Stelle die dunkle Nacht der kapitalistischen Welt mit dem leuchtenden Tag einer festgeschmückten Sowjetunion (ebd., S. 556-561). Der gleiche Topos auch bei LION FEUCHTWANGER, Moskau 1937. Ein Reisebericht für meine Freunde, Berlin 1993, S. 25-27.

⁴ Boris Ignatovičs *Parade auf dem Roten Platz* von 1935; Ivan Šagins *Sportparade* von 1932; Georgij Zelmás *Fizkul'tura-Demonstration, Roter Platz* aus der Mitte der 1930er Jahre, in: *Propaganda and Dreams. Photographing the 1930s in the USSR and the USA*, hg. v. LEAH BENDAVID-VAL, New York 1999, S. 81f.; Arkadij Šajchets Aufnahme aus den 1930er Jahren, in: *Das Jahrhundert Rußlands 1894-1994*, hg. v. BRIAN MOYNAHAN, München 1994, S. 156. Siehe die Fotoserie von Aleksandr Rodčenko zum Sportfest in Moskau 1936 in: *Alexander Rodchenko. Photography 1924-1954*, hg. v. ALEXANDER LAVRENTIEV, Köln 1995, S. 266-284. Vgl. auch die Aufnahmen *Sportler auf dem Roten Platz* von 1935 und *Moskauer Sieger* von 1938 in: Rodchenko, hg. v. LAVRENTIEV, S. 273 bzw. S. 255. Beispiele regionaler Pressefotografie zum Thema Sportfest: *Parad sčastlivogo stalinskogo pokolenija*, in: *Kommuna*, 8.7.1936, S. 1; *Fizkul'turnyj parad v Voroneže*, in: ebd., 8.7.1936, S. 2.

⁵ Mit *fizkul'tura* (*fizičeskaja kul'tura*) wurde in der Sowjetunion die Leibesertüchtigung bezeichnet, die als fester Bestandteil des sowjetischen Sports verstanden wurde. Der *fizkul'turnik* bezeichnet den Sportler und Turner. Die Körperertüchtigung wurde nicht als Wettkampf konzipiert, sondern als kollektive und ganzheitliche Gymnastik propagiert. Sie stand in unmittelbarem Zusammenhang mit der angestrebten allgemeinen Wehrentüchtigung, ihr kam aber ebenfalls im allgegenwärtigen Hygienediskurs und in den Visionen eines neuen sowjetischen Menschen eine zentrale Bedeutung zu. DAVID L. HOFFMANN, *Bodies of Knowledge. Physical Culture and the New Soviet Man*, in: *Language and Revolution. Making Modern Political Identities*, hg. v. IGAL HALFIN, London 2002, S. 269-286.

allen künstlerischen Medien der dreißiger Jahre. Auch die bildenden Künste und Architekturskizzen thematisierten den Sport, Wochenschauen und Filme griffen die Bilder von Sportparaden auf⁶ und Massenlieder besangen die Körperertüchtigung.⁷ Ebenso zeugt die Bedeutung, die der Sport im sowjetischen Festbetrieb in den dreißiger Jahren erlangte, von seiner privilegierten Position im offiziellen Propagandakanon. Der zweite Festtag, der in der traditionellen Dramaturgie wichtiger sowjetischer Feiern für Vergnügungen aller Art vorgesehen war, wurde immer mehr von Sportveranstaltungen dominiert.⁸ Selbst im Demonstrationsumzug am eigentlichen Festdatum marschierten die jugendlichen Sportler an exponierter Stelle und nahm die sportliche Figurenacrobatik einen zentralen Ort ein.

Ab 1939 existierte mit dem *den' fizkul'tury*, dem Tag der Körperertüchtigung, gar ein gesonderter unionsweiter Festtag.⁹ Dabei waren die Funktionäre des Parteistaats in Moskau ebenso wie in der Peripherie bereit, stundenlange Sportaufmärsche von der Tribüne aus zu verfolgen.¹⁰ Die

⁶ So die Abschlussszene in Grigorij Aleksandrovs *Cirk* von 1936, bei der sich die endgültige Aufnahme der ausländischen Zirkusakrobatin (Ljubov' Orlova) in die Sowjetgemeinschaft durch ihre Partizipation bei der Sportfestparade auf dem Roten Platz vollzieht. Ähnlich der Dokumentarfilm *Pesnja molodosti* von 1938 mit Szenen von Sportfesten. Momentaufnahmen bei VLADIMIR PAPERNYJ, *Kultura „dva“*, Moskva 1996, S. 30.

⁷ Solche Massenlieder thematisierten das „glückliche Leben“ in der Sowjetunion und besangen die *fizkul'tura*. Z. B. *Das Leben ist besser geworden* oder *Sportmarsch* von 1936, Texte bei: Von Krieg zu Krieg, von Sieg zu Sieg. Motive des sowjetischen Mythos im Massenlied der 1930er Jahre, Einführung, Texte, Übersetzungen, hg. v. KARSTEN BRÜGGEMANN, Hamburg 2002, S. 116-121.

⁸ CDNIVO (*Centr Dokumentov Novejšej Istorii Voronežskoj Oblasti*: Zentrum für Dokumente der Neuesten Geschichte des Voronežer Gebiets, Voronež), f. 1, op. 1, d. 1967, l. 1-4; CDNIVO, f. 37, op. 1, d. 363, l. 4. ALEKSANDR GAVRILOV/ANNA ZELENKO, Guljan'e. Organizacija, scenarij prazdnika, sportivnye razvlečenija, organizovannye igry i pljaski, massovaja inscenirovka, Moskva 1928; Guljan'e v Botaničeskom sadu, in: *Voronežskaja Kommuna*, 31.4.1927, S. 4; Prazdnovanie Oktjabrja v Voroneže, in: ebd., 11.11.1927, S. 2; Plan provedenija 1 Maja, in: *Kommuna*, 23.4.1929, S. 4. Zur Dramaturgie sowjetischer Feste: MALTE ROLF, *Das sowjetische Massenfest*, Hamburg 2006, S. 120-134.

⁹ GANO (*Gosudarstvennyj archiv Novosibirskoj oblasti*: Staatsarchiv des Novosibirsker Gebiets, Novosibirsk), f. 4, op. 3, d. 296, l. 65-66; GANO, f. 1020, op. 2, d. 27, l. 138. Oktjabr'skaja demonstracija v Novosibirske, in: *Sovetskaja Sibir'*, 10.11.1937, S. 2.

¹⁰ Es waren die wenigen Anlässe, zu denen sich die Führer in der Öffentlichkeit zeigten. Die, die sonst hinter den abweisenden Fassaden der Verwaltungsgebäude tätig waren, traten nun ins Rampenlicht des arrangierten Sportumzuges. MALTE ROLF, *Working Towards the Centre. Leader Cults and Spatial Politics in Pre-war Stalinism*, in: *The Leader Cult in Communist Dictatorships. Stalin and the Eastern Bloc*, hg. v. BALÁZS APOR ET AL., Basingstoke 2004, S. 141-157.

herausragende Relevanz der Sportfeste für den Stalinismus scheint somit offensichtlich.¹¹

Womit erklärt sich diese privilegierte Stellung, die der Sport in den Inszenierungen des Stalinismus und in der Sicht ihrer Beobachter hatte? Warum galten gerade die weißen Sportkostüme und die gedrillten Turnerkörper als Embleme der Zeit? Die sowjetischen Sportparaden und die Kunstwerke der schönen Körper konnten zu einer solchen Chiffre werden, da sie *imperiale* Inszenierungen des Stalinismus waren. Ihre besondere Bedeutung liegt darin, dass sie einen neuen Modus des *Reichszusammenhangs* zu kommunizieren versprachen. Im Sport ließ sich ein imperiales Skript medialisieren, das ästhetische und ethische Standards sowjetunionweit transportierte. Um den Sport als Repräsentation der Sowjetunion als imperiales Machtgefüge und den Stalinismus als imperiales Projekt soll es im Folgenden gehen.

1. Sport und Imperium

Einiges spricht dafür, bolschewistische Machtausübung als imperiale Herrschaft zu bezeichnen oder sie, genauer formuliert, als imperiales Projekt zu fassen. Denn eine Begrifflichkeit, die auf die Vorstellung eines Imperiums rekurriert, schärft den Blick für die Durchherrschaftsstrategien der bolschewistischen Machthaber. Der Begriff des Imperiums bedeutet hier eine klare Perspektivenentscheidung: Er lenkt die Aufmerksamkeit auf den Versuch eines Machtapparates und der ihn tragenden Funktionäre, unumstrittene Befehlsgewalt innerhalb eines territorialen Herrschaftszusammenhangs zu etablieren. Es ist eine auf das Machtzentrum fokussierende Perspektive, die so gewählt wird. Sie widmet sich den Normsetzungen und Standardformulierungen, die dieses Zentrum produzierte, und seinen Be-

¹¹ Das gilt im Übrigen nicht nur für den Vorkriegsstalinismus. Als im Sommer 1944 der Krieg gewonnen schien, manifestierte eine große Sportparade in Moskau die baldige Rückkehr zur Normalität. Siehe PAT SIMPSON, *Parading Myths. Imaging New Soviet Women on Fizkul'turnik's Day*, July 1944, in: *Russian Review* 63 (2004), S. 187-211. Auch nach 1945 sollte der Sport seine privilegierte Position im sowjetischen Propagandaapparat nicht verlieren. ROBERT EDELMANN, *Serious Fun. A History of Spectator Sports in the U.S.S.R.*, New York 1993, S. 149-154; CHRISTEL LANE, *The Rites of Rulers. Ritual in Industrial Society – The Soviet Case*, Cambridge 1981, S. 224-228; und allgemein zum Stellenwert und zu Funktionen der gymnastischen Massenchoreographien in den Volkdemokratien PETR ROUBAL, *Bodies in Formation. Mass Gymnastics under Communism*, Budapest 2001; DERS., *Politics of Gymnastics: Mass Gymnastic Displays under Communism in Central and Eastern Europe*, in: *Body and Society* 9 (2003), S. 1-25; DERS., *From a Didactic Project to Consumption of a Ritual. Czechoslovak Spartakiads 1955-1990*, in: *Journal of Modern European History* 3 (2006), S. 90-113.

strebungen, den eigenen Machtbereich permanent auszuweiten. In einer solchen Sicht kann man bolschewistische Herrschaft nicht nur als imperiales Projekt bezeichnen, sondern als Form des „inneren Imperialismus“ charakterisieren. Es ging darum, jene Standards und Standarten, die das Moskauer Zentrum vorgab, innerhalb des Reichs zu propagieren und durchzusetzen. Es war eine anvisierte Zwangsdurchdringung des All- und Festtags mit Symbolen, Riten und Begriffen, die der Parteistaat bereitstellte und sanktionierte; eine Entwicklung, in der das imperiale Regime seine kulturellen Normen in alle Lebenssphären zu tragen und Eindeutigkeit zu schaffen versuchte. Die Herrschaft der Bol'sheviki kann in dieser Perspektive als imperiales Projekt gedeutet werden.¹²

Um sie zur Durchsetzung zu bringen, mussten die Bol'sheviki ihre imperialen Setzungen den Untertanen kommunizieren. Sie mussten Wege finden, ihre Vorstellungen davon, wie das Reich auszusehen habe, an die Beherrschten zu vermitteln. Das imperiale Projekt der Bol'sheviki war insofern auch eine kommunikative Praxis. Und das im doppelten Sinn. Zum einen sollte die Sowjetunion als einheitlicher Kommunikationsraum hergestellt werden, in dem sich die Peripherie am Zentrum ausrichtete. Parallelwelten der Kommunikation waren in einem derartigen Modell nicht vorgesehen und nur so lange geduldet, wie dem Zentrum die Mittel fehlten, diese zu beseitigen. Kommunikation sollte dabei gleichgeschaltet, aber nicht gleichberechtigt funktionieren. Das imperiale Zentrum Moskau setzte die Standards, die auch an den Reichsrändern umgesetzt werden sollten. Das sowjetische Massenfest war eines der paradigmatischen Repräsentationen dieser kommunikativen Synchronisation. Am Jahrestag der Oktoberrevolution sollte sich die gesamte Sowjetunion in eine (zwangs-)homogenisierte Ritualgemeinschaft verwandeln und es durfte – zumindest den programmatischen Vorgaben des Regimes nach – keinen noch so randständigen Dorfflecken geben, der die Moskauer Festinszenierung nicht im Kleinen kopierte.¹³

Zum anderen ging es darum, überhaupt eine Vorstellung von der Sowjetunion als Reichszusammenhang zu schaffen. Das Imperium musste als „vorgestellte Gemeinschaft“ entworfen und die Grenzen des Dazugehörigen

¹² Ähnlich JÖRG BABEROWSKI, Stalinismus als imperiales Phänomen. Die islamischen Regionen der Sowjetunion 1920-1941, in: Stalinismus. Neue Forschungen und Konzepte, hg. v. STEFAN PLAGGENBORG, Berlin 1998, S. 113-150; JÖRG BABEROWSKI, Stalinismus und Nation. Die Sowjetunion als Vielvölkerreich 1917-1953, in: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft 54 (2006), S. 199-213. Für die Sowjetunion kann man hier auch von einem Prozess der „inneren Sowjetisierung“ sprechen, da als „sowjetisch“ bezeichnete kulturelle Standards vom Moskauer Machtzentrum innerhalb des Reichs durchgesetzt wurden. ROLF, Das sowjetische Massenfest, S. 263-278.

¹³ ROLF, Das sowjetische Massenfest, S. 257-263.

markiert werden.¹⁴ Erst in seiner Repräsentation entstand das Imperium als Wirklichkeit in den Denkhorizonten der Menschen und als größerer Referenzrahmen ihrer Kommunikation.¹⁵ Landkarten, Grenzsoldaten und Expeditionsflüge an die Ränder des Reiches waren dabei zentrale Medien, das politisch-geographische Gebilde der Sowjetunion auf der kognitiven Topographie der Untertanen zu verankern.¹⁶ Es ging dabei keinesfalls um die Inszenierung einer Gemeinschaft der Gleichen. Die Repräsentationen von „vsja strana“ – dem „ganzen Land“ – und dem es bewohnenden „Sowjetvolk“ waren hierarchisch strukturiert, die Peripherie hatte dem Zentrum in Moskau zu dienen und sich für die „Geschenke“ aus der „roten Hauptstadt“ dankbar zu zeigen. Der vom Parteistaat propagierte vorgestellte Raum war auch deshalb imperialer Natur, weil er eine klare Trennung in Machtzentrum mit Entscheidungshoheit einerseits und Provinzen, die Gefolgschaft zu leisten hatten, andererseits vornahm.¹⁷

¹⁴ Zum Begriff der *imagined community* siehe BENEDICT ANDERSON, Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts, Berlin 1998, S. 14-16.

¹⁵ Zum Repräsentationsbegriff und zur wirklichkeitskonstituierenden Dimension von Repräsentationen: PETER L. BERGER/THOMAS LUCKMANN, Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie, Frankfurt a. Main 1999, v. a. S. 79-83.; ROGER CHARTIER, Kulturgeschichte zwischen Repräsentation und Praktiken, in: Die unvollendete Vergangenheit. Geschichte und die Macht der Weltauslegung, hg. v. DEMS., Frankfurt a. Main 1992, S. 7-23; PAUL RABINOW, Repräsentationen sind soziale Tatsachen. Moderne und Postmoderne in der Anthropologie, in: Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation, hg. v. S. EBERHARD BERG/MARTIN FUCHS, Frankfurt a. Main 1989, S. 158-199; OSWALD SCHWEMMER, Die kulturelle Existenz des Menschen, Berlin 1997, v. a. S. 15-27.

¹⁶ Dazu u. a. Von Krieg zu Krieg, hg. v. BRÜGGEMANN, S. 54-60.; KATERINA CLARK, The Soviet Novel. History as Ritual, Chicago 1985, S. 127; JOHN MCCANNON, Red Arctic. Polar Exploration and the Myth of the North in the Soviet Union, 1932-1939, Oxford 1998; KAREN PETRONE, „Life has become more joyous, comrades“. Celebrations in the Time of Stalin, Bloomington 2000, S. 46-84. Beispiele bildlicher Repräsentationen von Grenzsoldaten oder Parteiführern mit Landkarten finden sich u. a. in: Agitacija za sčast'e. Sovetskoe iskusstvo stalinskoj epochi, hg. v. HUBERTUS GAßNER/EVGENIJA PETROVA/NINA ŠABALINA, Bremen 1994, S. 100 und S. 214; Traumfabrik Kommunismus, hg. v. GROYS/HOLLEN, S. 54. Eine kanonische Erzählung, die von den Rändern des Reiches berichtete, war IWAN D. PAPANIN, Das Leben auf einer Eisscholle. Tagebuch, Berlin 1947.

¹⁷ „Vsja strana“ war eine Propagandaformel aus den Zeiten des Ersten Fünfjahresplans. Zu solchen Inszenierungen der unionsweiten Zusammenarbeit: DIETMAR NEUTATZ, Die Moskauer Metro: Von den ersten Plänen bis zur Großbaustelle des Stalinismus (1897-1935), Köln 2001, S. 509-568. Zu den räumlichen Hierarchien siehe KLAUS GESTWA, Sowjetische Landschaften als Panorama von Macht und Ohnmacht. Historische Spurensuche auf den „Großbaustellen“ des Kommunismus und in dörflicher Idylle, in: Historische Anthropologie 11 (2003), S. 72-100, S. 82-85; HANS GÜNTHER, Der Sozialistische Übermensch. Maksim Gor'kij und der sowjetische Heldenmythos, Stuttgart 1993, S. 159-161, 167. Zum paternalistischen Diskurs der „Geschenke“ siehe u. a. JEFFREY BROOKS, Thank you, Comrade Stalin! Soviet Public Culture from Revolution to Cold War, Princeton 2000; LEWIS H.

Die Bedeutung des Sports im Stalinismus erklärt sich aus seinem Repräsentationspotential, das Imperium als eine solche hierarchische Einheit dar- und herzustellen. Die stalinschen Sportparaden waren imperiale Selbstbeschreibungen des Regimes und seiner Funktionsträger und zugleich ein Kommunikationsmittel, um Vorstellungen vom Reichszusammenhang auch in die peripheren Räume der Sowjetunion zu tragen. Im Folgenden soll in den Blick genommen werden, wie diese Repräsentationen aussahen und welche Vorstellungen des Imperiums dabei entworfen wurden.

Zum einen inszenierten die Sportparaden den Reichszusammenhang unmittelbar. Bei den Moskauer Sportfesten kamen die Turner aus allen Teilen der Sowjetunion zusammen und demonstrierten somit öffentlich den imperialen Kommunikationsrahmen. Die Vielfalt und Weite des Reiches konnten hier ausgespielt werden und gleichzeitig auf die Reichweite sowjetischer Standards von Körperlichkeit und Kleiderordnung verwiesen werden.¹⁸ Indem auch armenische und georgische Frauen neben usbekischen Mädchen in luftigen Sportkostümen auf dem Roten Platz turnten, wurde aber ebenso der imperiale Anspruch der Verdrängung aller traditionellen Lebensweisen zur Schau gestellt. Im Kleiderreglement der Sportparade und der knappen Hosen und engen Blusen der *fizkul'turniki* manifestierten die Bol'sheviki ihr Herrschaftsselbstverständnis: Alle traditionellen Bindungen hatten sich der imperialen Standardkultur zu beugen.¹⁹ Frauen waren im übrigen auch deshalb die Hauptprotagonisten bei den Sportparaden, weil sich an der neuen Rolle der „sowjetischen Frau“ die größtmögliche Aufstiegshöhe aus dem „rückständigen Gestern“ in das vermeintlich „glückliche Leben“ der Gegenwart demonstrieren und damit das grundlegende Narrativ der dreißiger Jahre veranschaulichen ließ.²⁰

SIEGELBAUM, „Dear comrade, you ask what we need“. Socialist paternalism and Soviet rural „notables“ in the mid-1930s, in: Stalinism. New Directions, hg. v. SHEILA FITZPATRICK, London 2000, S. 231-256.

¹⁸ Dazu ausführlicher PETRONE, Kap. 2, v. a. S. 35-39.

¹⁹ Z.B. die Aufnahmen von Ivan Šagin *Sportparade* (in: Propaganda, hg. v. BENDAVID-VAL, S. 80-82); von Georgij Petrusov *Kulturdelegation aus Armenien auf dem Roten Platz* aus den 1930er Jahren (in: Berlin – Moskau / Moskau – Berlin, 1900-1950, Ausstellungskatalog, hg. v. IRINA ANTONOWA/JÖRN MERKERT, München 1995, S. 417); und die Fotografien Aleksandr Rodčenko *Die Kolonne Georgiens, Der Tanz, Usbekisches Mädchen* (in: Rodchenko, hg. v. LAVRENTIEV, S. 276f.).

²⁰ VICTORIA E. BONNELL, Iconography of Power. Soviet Political Posters under Lenin and Stalin, Berkeley 1997, S. 104-107; MALTE ROLF, „Das Leben ist leichter geworden“. Inszenierte Lebensstile zwischen 1927 und 1939 (Voronež), in: Forum für Osteuropäische Ideen- und Zeitgeschichte 6 (2002), S. 147-175, S. 174f. Zur Inszenierung von Frauen und sowjetisch-weiblichen Verhaltensmustern in sowjetischen Festen: CHOI CHATTERJEE, Celebrating Women. Gender, Festival Culture, and Bolshevik Ideology, 1910-1939, Pittsburgh 2002.

Der Sport stellte den imperialen Zusammenhang ebenso her, indem er das Reich als Wettkampfgemeinschaft mit der Hauptarena in Moskau inszenierte. In zahlreichen Gebiets- oder Republiksspartakiaden traten Sportler jenseits ihres lokalen Kontextes im sportlichen Ringen gegeneinander an. Den Siegern wurde oftmals eine Reise nach Moskau zum zentralen Wettstreit in Aussicht gestellt.²¹ Wie in anderen Wettkampfsituationen an den Produktions- oder Kulturfronten auch sollte der Sport eine Zentrumsorientierung fördern, welche die zahlreichen lokalen und regionalen Kontexte an die imperialen der Hauptstadt zurückband.²² Den Moskaureisen der Gesandten aus den Rändern des Reiches wurde dementsprechend eine wichtige Position bei der massenmedialen Berichterstattung eingeräumt, und die zahlreichen Meistererzählungen sowjetischer Karrieristen betonten diesen Moment der ersten Moskaubegegnung – zusammen mit dem ersten Kontakt zu Stalin – als autobiographisches Schlüsselerlebnis.²³ Der Parteistaat gab sich also Mühe, den sowjetischen imperialen Imperativ des „Alle Wege führen nach Moskau“ publik zu machen. Die Sportwettkämpfe waren dafür eine herausragende Vermittlungsinstitution.

Die wichtigste Bedeutung kam dem Sport als imperiale Inszenierung jedoch in der Qualität der Repräsentation eines neuen, stalinischen Herrschaftsverständnisses zu. In den Sportparaden ließ sich wie in kaum einem zweiten Medium eine neue Vorstellung des Verhältnisses von „Führern“ und „Geführten“ ausspielen. Dies war insofern eine imperiale Inszenierung, als hier ein Modell kommuniziert werden sollte, das Gültigkeit für den gesamten Reichszusammenhang beanspruchte.

Die Sportparaden der dreißiger Jahre brachten die Ordnungsvorstellungen zum Ausdruck, die den Stalinismus kennzeichneten. Gesellschaftsmodell und Ästhetik korrespondierten in der Präferenz klarer Strukturen und Hierarchien zwischen oben und unten, vorne und hinten und der syn-

²¹ GANO, f. 61, op. 1, d. 1271, l. 5-7; GANO, f. 906, op. 1, d. 48, l. 1-10; GANO, f. 906, op. 1, d. 59, l. 20-30; GANO, f. 4, op. 33, d. 178, l. 45ob-46. Obščegorodskaja massovka, in: *Kommuna*, 1.5.1935, S. 4; Fizkul'turniki gotovjatsja k 1 Maja, in: ebd., 21.4.1936, S. 4; Pervomajskaja massovka v Parke kul'tury i otdyča, in: ebd., 4.5.1936, S. 4; Otkrytie sportivnogo sezona, in: ebd., 4.5.1936, S. 4; Fizkul'turnyj parad v Voroneže, in: ebd., 8.7.1936, S. 2.

²² CDNIVO, f. 2, op. 1, d. 2328, l. 78ob.; GANO, f. 3, op. 1, d. 355, l. 4. Die Inszenierung Moskauer Zentralität funktionierte auch umgekehrt, wenn Sportdelegationen von Moskau aus an die Ränder des Reiches geschickt wurden. So beispielsweise bei dem 1936 geplanten Massenaufstieg einer all-sowjetischen Seilschaft auf den Belucha im Altaj. GANO, f. 906, op. 1, d. 146, l. 32.

²³ Stachanov, Aleksej: Rasskaz o moej žizni, Auszüge in: *Sovetskaja Sibir'*, 15.11.1937, S. 2f.; Kak ja poznamokilas' s tovariščem Stalinym, in: *Kommuna*, 11.11.1935, S. 2; Ja videl velikogo Stalina, in: *Sovetskaja Sibir'*, 7.11.1937, S. 5; Vstreči s voždem!, in: *Kommuna*, 18.8.1938, S. 3.

chronen Bewegung aller in die eine Richtung. Als geeignetes Abbild und zugleich Kommunikationsmedium dieser strikten Synchronität erschienen in den dreißiger Jahren die Aufmärsche der *fizkul'turniki*.²⁴

2. Sport und Körperformationen

Der Stalinismus prägte eine neue Ästhetik und entwarf ein neues Ornament der Körper. Eine Gegenüberstellung von Sportbildern aus den zwanziger und dreißiger Jahren ist hier instruktiv. Sie verweist auf eine Differenz in der Repräsentation von Herrschaft und Gemeinschaft, die zugleich einen grundlegenden Paradigmenwechsel in der sowjetischen Konzeption von Macht veranschaulicht. Die Interpretationen von offiziell sanktionierten bildlichen Darstellungen des sowjetischen Parteistaats sind dabei immer auch eine Deutung der Programmatiken, die das Regime an seine Untertanen zu kommunizieren versuchte. Die Ikonographie sowjetischer Gemälde, Plakate und Poster stellten visuelle „Transmissionsriemen“ dar, die neue kulturelle Standards vermitteln und geänderte ästhetische Normen im Alltag der Menschen zur Geltung bringen sollten. Das Lesen der visuellen Sprache und symbolischen Grammatik von Bildern des sowjetischen „Propagandastaats“²⁵ erlaubt somit einen Einblick in programmatische Setzungen des Regimes, die in nicht-visuellen, schriftlichen Quellen nicht unbedingt eindeutig formuliert wurden.²⁶

²⁴ Zur Ästhetik des Stalinismus gehört deshalb auch die militärische Parade mit ihren strengen, geometrischen Figuren. Georgij Petrusovs *Soldaten der Roten Armee* von 1937 in: Russische Photographie 1840-1940, hg. v. DAVID ELLIOTT, Berlin 1993, S. 224; und Aleksandr Rodčenos *Vereidigung* von 1936 in: Rodchenko, hg. v. LAVRENTIEV, S. 273.

²⁵ PETER KENEZ, *The Birth of the Propaganda State. Soviet Methods of Mass Mobilization, 1917-1929*, Cambridge 1985. Peter Kenez betont zu Recht die besondere Bedeutung, die visuelle Propagandaformen angesichts des weitverbreiteten Analphabetentums hatten. S. 51-62 und S. 111-118. Ähnlich auch JÜRGEN WICHMANN, *Einschwörung der Massen. Erziehungsstaatliche Intentionen im Kontext der frühen sowjetischen Gesellschaft*, in: *Erziehungsstaaten. Historisch-vergleichende Analysen ihrer Denktraditionen und nationalen Gestalt*, hg. v. DIETRICH BENNER/HEINZ-ELMAR TENORTH/JÜRGEN SCHRIEWER, Weinheim 1998, S. 251-286.

²⁶ Zu maßgeblichen Studien, die sowjetisches Bildmaterial nutzen, um die politischen, kulturellen und ästhetischen Normen des Regimes zu interpretieren: BONNELL; STEFAN PLAGGENBORG, *Revolutionskultur. Menschenbilder und kulturelle Praxis in Sowjetrußland zwischen Oktoberrevolution und Stalinismus*, Köln 1996, S. 163-185; JAN PLAMPER, *The Spatial Poetics of the Personality Cult. Circles Around Stalin*, in: *The Landscape of Stalinism. Essays in the Ideology of Space*, hg. v. EVGENY DOBRENKO/ERIC NAIMAN, Seattle 2004, S. 19-43; JAN PLAMPER, *The Stalin Cult*, Ithaca 2007 [i. Dr.]; ROSALINDE SARTORTI, „Großer Führer, Lehrer, Freund und Vater“. Stalin in der Fotografie, in: *Führerbilder. Hitler, Mussolini, Roosevelt, Stalin in Fotografie und Film*, hg. v. MARTIN LOIPERDIN-



Abb. 4: Sergej M. Luppov. *Sportivnye igrы na stadione* (1927).
 © 2006, State Russian Museum, St. Petersburg

Die Gegensätzlichkeit von Körperdarstellungen zwischen Gemälden wie *Sportspiele im Stadium* von Sergej M. Luppov aus dem Jahre 1927 (Abb. 4) einerseits und *S. M. Kirov nimmt die Sportparade ab* von Aleksandr N. Samochvalov aus dem Jahre 1935 (Abb. 5) andererseits könnte nun deutlicher kaum sein. Die Sportfestchoreographie der zwanziger Jahre versuchte

GER/RUDOLF HERZ/ULRICH POHLMANN, München 1995, S. 189-209; FRITHJOF BENJAMIN SCHENK, Aleksandr Nevskij. Heiliger – Fürst – Nationalheld. Eine Erinnerungsfigur im russischen kulturellen Gedächtnis 1263-2000, Köln 2004. Anregend sind hier Arbeiten zur Bildpropaganda anderer diktatorischer Regime: Führerbilder, hg. v. LOIPERDINGER/HERZ/POHLMANN; BIRGIT SAUER, Politische Inszenierung und die Visualisierung von Macht, in: Symbole und Rituale des Politischen. Ost- und Westeuropa im Vergleich, hg. v. ANDREAS PRIBERSKY/BERTHOLD UNFRIED, Frankfurt a. Main 1999, S. 75-101; Parteiauftrag: Ein neues Deutschland. Bilder, Rituale und Symbole der frühen DDR, hg. v. DIETER VORSTEHER, München 1997. Zu einer bahnbrechenden Studie zu den „Drehbüchern der Macht“ der russländischen Zaren, bei der die Interpretation von Bildern für die Deutung von Herrschaftskonzeptionen eine zentrale Rolle spielt, siehe RICHARD WORTMANN, Scenarios of Power. Myth and Ceremony in Russian Monarchy. From Peter the Great to the Death of Nicholas I, Princeton 1995; DERS., Scenarios of Power. Myth and Ceremony in Russian Monarchy. From Alexander II to the Abdication of Nicholas II, Princeton 2000. Zu methodischen Überlegungen zur Interpretation von Bildquellen: PETER BURKE, Augenzeugenschaft, Berlin 2003; UWE POERKSEN, Weltmarkt der Bilder. Eine Philosophie der Visiotype, Stuttgart 1997.

eine Verschmelzung aller Beteiligten zu einem großen Massenkollektiv darzustellen. In der Sprache der Berichterstattung dominierten die organischen Metaphern der „*slijanie*“ – der Verschmelzung –, des Flusses, des Strömens, der Uferlosigkeit. Einem „Lavastrom“ sollten solche Veranstaltungen gleichen: In den Worten der Provinzzeitung *Voronežskaja Kommuna* hatte sich „die ganze Stadt“ in ein „Meer aus Köpfen“ verwandelt und durch das Zentrum von Voronež fluteten Tausende von Demonstranten gleich einem „menschlicher Strom“, der auf dem Platz der improvisierten Tribüne mündete, „wie die Wolga ins Kaspische Meer [fließt]“. ²⁷ Ebenso



Abb. 5: Aleksandr N. Samochvalov. *S. M. Kirov prinimaet parad fiz-kul'turnikov* (1935).

© 2006, State Russian Museum, St. Petersburg

²⁷ Plan demonstracii v den' prazdnovanija X-j godovščiny Oktjabr'skoj revoljucii 7 nojabrja, in: *Voronežskaja kommuna*, 5.11.1927, S. 4; Demonstracija tysjač, in: ebd., 10.11.1927, S. 3; Krest'jane na Oktjabr'skich toržestvach, in: ebd., 11.11.1927, S. 2; Oktjabr'skij prazdnik v Novosibirske i v Sibiri, in: *Sovetskaja Sibir'*, 10.11.1927, S. 1; Utrom 1 Maja, in: *Voronežskaja Kommuna*, 4.5.1927, S. 3; Gorod v krasnom, in: ebd., ab Nr. 255, 6.11.1927, S. 7; Demonstracija tysjač, in: ebd., 10.11.1927, S. 3.

waren Massenspiele wie Seilziehen oder Gruppentänze, zu denen sich eine große Zahl von Beteiligten in relativ ungeordneter Form auf den Sportplätzen versammelten, ein wichtiges Element sowjetischer Sportfeste der ersten nachrevolutionären Dekade.²⁸

Die Synchronisierung von Bewegung und eine körperliche Disziplinierung des Kollektivs waren kein wesentlicher Bestandteil dieser Inszenierungen. Auch bei Festdarstellungen anderer Art herrschte eine Repräsentation der potentiell uferlosen „Massenhaftigkeit“ vor: Selbst die „Kolonne“ der Festdemonstration wurde auf den Fotografien der zwanziger Jahre als lose Bewegungsformation gezeigt, die Betonung lag auf dem ungeordneten Massencharakter, nicht auf einer strengen inneren Struktur.²⁹

Ganz anders dagegen das Gemälde Samochvalovs, das er 1935 und damit kurz nach der Ermordung des Leningrader Parteiführers fertigstellte. Hier findet sich eine Abbildung des disziplinierten Volkskörpers und der klaren Trennung von „Führer“ und „Geführten“, wie sie für die Festchoreographie der dreißiger Jahre typisch war. Die aus Stein gemauerte, ständige Tribüne ist übermannshoch, der Blumenstrauß der Bewunderinnen erreicht den Leningrader Parteivorsitzenden kaum. Die Höhendifferenz zwischen dem räumlichen „Oben“ und „Unten“ korrespondiert mit den politischen Rangunterschieden. Der Führer ist im Gemälde der Bezugspunkt aller Blicke. Die Verzückung im kurzen Augenblick des Vorbeimarschierens an der Tribüne, das in den öffentlichen Erzählungen von individuellen Festerlebnissen dieser Zeit ein Schlüsselement darstellte, ist bildlich festgehalten und wird durch die strahlenden Frauenaugen in eine Darstellung der Erotik der Macht überführt. Der „Liebling der Partei“ ist

²⁸ GAVRILOV/ZELENKO; Massovoe dejstvo, scenarii, igry. Trud 1-go kollektiva massovogo dejstva OSMKS, hg. v. KOLLEKTIV MASSOVOGO DEJSTVA OSMKS, Moskva 1929.

²⁹ Oktjabr'skie dni v Voroneže, in: *Kommuna*, 11.11.1932, S. 2; NIKOLAJ I. PODVOJSKIJ/A. P. ORLINSKIJ, Massovoe dejstvo. Rukovodstvo k organizacii i provedeniju prazdnovanija desjatiletija Oktjabrja i drugich revoljucionnych prazdnikov, Moskva 1927, S. 291; Aleksandr Rodčenko: *Demonstration 1932*, abgedruckt in: Rodčenko, hg. v. LAVRENTIEV, S. 181; Evgenija Lemberg *Maikundgebung auf der Tverskaja* (1933), in: Berlin – Moskau, hg. v. ANTONOWA/MERKERT, S. 414. Zu einer ähnlich organischen Metaphorik für „Festmassen“ siehe auch FJODOR GLADKOW, Zement, in: Zement. Vollständiger Abdruck des Romans Zement von Fjodor Gladkow, hg. v. HEINER MÜLLER, Bochum 1992, S. 375–410. Siehe auch Aleksandr Gerasimovs Gemälde *V. I. Lenin auf der Tribüne* von 1930, auf dem Lenin von „den Massen“ umbrandet wird (abgebildet in: Traumfabrik Kommunismus, hg. v. GROYS/HOLLEN, S. 148). Schulemachende Abbildung einer organischen Masse beim – bewaffneten – Demonstrationsumzug war Boris Kustodiev's *Bol'sevik* von 1920 (in: Berlin – Moskau, hg. v. ANTONOWA/MERKERT, S. 110). Hier ragte der riesenhafte Revolutionär wie ein Turm aus der Brandung der Menschenmenge. Vgl. zu sowjetischen Festchoreographien in den zwanziger und dreißiger Jahren auch ROLF, Das sowjetische Massenfest, S. 156–171.

hier auch das Objekt der Begierde von schönen Frauen, welche die Arme nach ihm ausstrecken.³⁰ In der Komposition des Bildes jedoch bleibt Sergej Kirov ein unerreichbares Ziel, da die Tribünenwand die unüberbrückbare Distanz sicherstellt. Ein Bad in der Menge zu nehmen widersprach einer solchen Herrscherrepräsentation des unerreichbaren „unbewegten Bewegers“ und war daher in der festlichen Zeremonie nicht vorgesehen. Die Führer verblieben in ihrem geschützten und tabuisierten Raum, den der Gewöhnliche nie betreten durfte.³¹

Gleichzeitig repräsentiert das Gemälde die Ordnung des „Volkskörpers“. Es ist die Parade eines in höchstem Maße getrimmten „Ornaments der Masse“³², in der auf dem Bild wie in der tatsächlichen Festchoreographie genau auf den Abstand der Marschierenden, die passende „Traufhöhe“ der Köpfe und die Perfektion ihres Gleichschritts geachtet wurde.³³ Die Masse der Demonstranten ist sichtbar strukturiert; aus dem Fest als „Meer der Köpfe“ – jenem Topos der zwanziger Jahre – ist die streng reglementierte Sportparade geworden. Das Sportspiel hat sich in das Vorbeidefilieren an einem unerreichbaren Führer verwandelt.

Auch terminologisch lässt sich dieser Wandel dokumentieren: Die Bezeichnung „Spiele“ (*igry*) tritt in den dreißiger Jahren in den Hintergrund und der Begriff der „Sportparaden“ (*fizkul'turnyj parad*) wird zum adäquaten Ausdruck der Zeit. Der wohlgeordnete Volkskörper löste so die organische Masse in den offiziellen Darstellungen ab. Dieser Wechsel war ein derart grundlegender, dass diese beiden Formen dichotomisch gegenübergestellt wurden, wenn es darum ging, das Neue des Stalinismus zu visualisieren: In antireligiösen Karikaturen der dreißiger Jahre zwängte sich

³⁰ Vgl. zu Fotografien, welche die Exponiertheit der halbnackten Körper und die Erregtheit der Demonstrantinnen zum Thema der Abbildung machten, z. B. Ivan Šagins *Sportparade*; Georgij Petrusovs *Kulturdelegation aus Armenien auf dem Roten Platz* aus den 1930er Jahren in: Berlin – Moskau, hg. v. ANTONOWA/MERKERT, S. 417; die Fotografien Aleksandr Rodčenos *Die Frauenpyramide* (1936) in: Kunst und Macht, hg. v. ADES ET AL., S. 217; *Sportparade auf dem Roten Platz* (1935), *Sportler auf dem Roten Platz* (1935), *Mädchen mit Schultertüchern* (1935), *Bei der Sportparade auf dem Roten Platz* (1936), *Im Marschschritt über den Roten Platz* und *Mädchen mit Blumen* (1936) in: Rodchenko, hg. v. LAVRENTIEV, S. 154f., 266, 273, 274, 275 bzw. 284. Zur ähnlichen Inszenierung der Erotik der Macht im Nationalsozialismus und Faschismus: CHRISTOPH KÜHBERGER, *Sexualisierter Rausch in der Diktatur. Geschlecht und Masse im italienischen Faschismus und deutschen Nationalsozialismus*, in: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft 10 (2003), S. 912-922.

³¹ ROLF, *Working Towards the Centre*.

³² SIEGFRIED KRACAUER, *Das Ornament der Masse*, Frankfurt a. Main 1977.

³³ Petrones Beschreibungen der Sportparaden auf dem Roten Platz. PETRONE, S. 30-32. Die „besten Kolonnen“ – diejenigen, die sich am genauesten an die Marschordnung hielten – wurden öffentlich ausgezeichnet: CDNIVO, f. 3, op. 1, d. 2719, l. 24ob.

beispielsweise als Sinnbild der „alten Zeit“ die dichte Menschenmenge durch den Torbogen eines Klosters. Im neugebauten *Dynamo*-Stadion dagegen herrschte die streng gegliederte Ordnung der Körper beim Sportfest. Dort, so die Bildunterschrift, das „Chaos des Menschauflaufs“, hier die „gesunden Körper der Erbauer des Sozialismus“.³⁴

Zu Beginn der dreißiger Jahre vollzog sich damit in der Sportszenierung wie in der Festchoreographie allgemein die Wandlung von der unorganisierten „Rotte“ zum disziplinierten „Block“.³⁵ Die übliche Darstellung des Meetings aus der ersten nachrevolutionären Dekade war hier nun zu einem Signum der untergehenden, ungeordneten Welt der Tradition geworden. Der neue sowjetische Idealtyp von Fest und Körper zeichnete sich dagegen durch seine Organisiertheit aus. Die *fizkul'turniki* wurden zu Verkörperungen dieses neuen Formenprinzips und damit zu Trägern einer neuen Ästhetik. Der gedrillte Körper, der in seiner Durchtrainiertheit Disziplin und Wehrbereitschaft und in seiner Wohlgenährtheit Gesundheit und Wohlstand demonstrierte, wurde zur Schönheitsnorm des Stalinismus.³⁶ Dabei kam den Sportparaden die Rolle des ästhetischen Vorbilds zu. Denn eine Körpernorm, die sich in den Sportumzügen schon früh in den dreißiger Jahren beobachten ließ, entwickelte sich im Folgenden zum allgemei-

³⁴ Starij Voronež – Novyj Voronež, in: *Kommuna*, 6.11.1933, S. 3. Zu solchen negativen Konnotationen der „Masse“ (*tolpa*) in den dreißiger Jahren: ÁRPÁD VON KLIMÓ/MALTE ROLF, Rausch und Diktatur. Emotionen, Erfahrungen und Inszenierungen totalitärer Herrschaft, in: Rausch und Diktatur. Inszenierung, Mobilisierung und Kontrolle in totalitären Systemen, hg. v. DENS., Frankfurt a. Main 2006, S. 34-41.

³⁵ Auf eine solche Entwicklung „ostentativer Selbstbeherrschung“ hatte die organisierte Arbeiterbewegung in Deutschland schon im 19. Jahrhundert stolz verwiesen. WOLFGANG KASCHUBA, Von der „Rotte“ zum „Block“. Zur kulturellen Ikonographie der Demonstration im 19. Jahrhundert, in: Massenmedium Straße. Zur Kulturgeschichte der Demonstration, hg. v. BERND JÜRGEN WARNEKEN, Frankfurt a. Main 1991, S. 68-96; THOMAS LINDENBERGER, Straßenpolitik. Zur Sozialgeschichte der öffentlichen Ordnung in Berlin 1900 bis 1914, Bonn 1995, S. 333f.

³⁶ Zur eigenen neuen sowjetischen Ästhetik der 1930er Jahre: OKSANA BULGAKOWA, Der erste sowjetische Filmstar, in: *Personality Cults in Stalinism – Personenkulte im Stalinismus*, hg. v. KLAUS HELLER/JAN PLAMPER, Göttingen 2004, S. 365-389; MARGARET M. BULLITT, Toward a Marxist Theory of Aesthetics: The Development of Socialist Realism in the Soviet Union, in: *Russian Review* 35 (1976), S. 53-76; GREG CASTILLO, Peoples at an Exhibition. Soviet Architecture and the National Question, in: *South Atlantic Quarterly* 94 (1995), S. 715-746; The Landscape of Stalinism, hg. v. DOBRENKO/NAIMAN; *Socrealističeskij kanon*, hg. v. CHANS GJUNTER/EVGENIJ DOBRENKO, Sankt-Peterburg 2000; BORIS GROYS, Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion, München 1988, S. 7 und S. 39-82; DERS., Die Erfindung Rußlands, München 1995, S. 143-155; ROLF, Working Towards the Centre; RÉGINE ROBIN, Socialist Realism. An Impossible Aesthetic, Stanford 1992.

nen Standard von Festveranstaltungen.³⁷ Waren beim Festaufmarsch bis 1934 per Dekret nur die Bestarbeiter berechtigt, in hellem Baumwollhemd zu erscheinen, setzte sich die weiße Farbe der Sportparaden im Folgenden allmählich als der dominierende Ton aller Festinszenierungen durch. „Führer“ wie „Geführte“ erschienen nun in weißen Hemden und Hosen zu den Feierlichkeiten.³⁸ Der Sport hatte hier gleich einem Laboratorium für eine neue ästhetische Nomenklatur gewirkt. Es war dann auch nur folgerichtig, dass sich die Sportparade aus einem dramaturgischen und ästhetischen Experimentierfeld zu einem Kernbestandteil wichtiger offizieller Feierlichkeiten aller Art entwickelte. Sowjetische Massenfeste und die Aufmärsche der *fizkul'turniki* sahen sich im Laufe der dreißiger Jahre immer ähnlicher. Ihre choreographischen und ästhetischen Grundkompositionen waren weitgehend deckungsgleich geworden.³⁹

Die Repräsentation einer neuen Vorstellung von Gesellschaftsbeziehungen und die Propagierung eines neuen Menschenbilds in den Sportparaden stellten dabei imperiale Inszenierungen dar. Denn hier wurden Normen kommuniziert, die reichsweit zur homologen Umsetzung kommen sollten. Die sowjetische Wirklichkeit hatte sich in der ganzen Union nach den Maßgaben dieser neuen Standards auszurichten. Auch in den Bereichen der Ästhetik und der Körperformationen wird die imperiale Dimension des bolschewistischen Herrschaftsanspruchs sichtbar. Es ging um die Gleichschaltung des Reichsterritoriums nach den Setzungen des ästhetischen Regelwerks, welches das Zentrum erstellte. Wenn auch in der Provinz die Formvollendung der Inszenierung oft zu wünschen übrig ließ, so beanspruchten die „schönen Körper des Kommunismus“ als Normvorgabe auch hier Universalgültigkeit im Unionszusammenhang.⁴⁰

Gleichzeitig waren die Sportfeste auch deshalb Inszenierungen des Imperiums, da es sich um eine imperiale Selbstbeschreibung handelte. Sie stellten die rhetorischen und ikonographischen Vokabeln bereit, mit denen

³⁷ Vgl. die Fotografie *Sportparade* von Ivan Šagin von 1932 in: Propaganda, hg. v. BENDAVID-VAL, S. 82.

³⁸ Plan obščegorodskoj demonstracii v Voroneže 7 nojabrja 1936 goda, in: *Kommuna*, 5.11.1936, S. 4; Plan obščegorodskoj demonstracii v g. Voroneže, in: ebd., 4.11.1937, S. 4. Vgl. z. B. auch das Gemälde von Aleksandr Dejneka *Stachanovarbeiter* (1936) in: Berlin – Moskau, hg. v. ANTONOWA/MERKERT, S. 402. Ebenso KOL'COV, S. 9.

³⁹ GANO, f. 4, op. 3, d. 296, l. 65-66; GANO, f. 1020, op. 2, d. 27, l. 138. Oktjabr'skaja demonstracija v Novosibirskie, in: *Sovetskaja Sibir'*, 10.11.1937, S. 2.

⁴⁰ So vermitteln die Fotografien von Sportparaden in der Provinz das Bild sehr improvisierter Veranstaltungen, die zweifellos weit hinter die ästhetischen Standards der Moskauer Modellvorgabe zurückfielen. Zu Fotografien aus Novosibirsk siehe z. B. ROLF, Das sowjetische Massenfest, v. a. S. 128 und S. 197.

der Entwicklungsstand des Reiches offiziell sanktioniert zu beschreiben war. In diesem Narrativ erfolgte die Erfolgsgeschichte des „Aufbaus des Sozialismus“ entlang einer Helligkeitsskala. Man kam aus dem Dunkel der Vergangenheit und war auf dem Weg hin zur leuchtenden Zukunft. Seit Stalin 1935 das gegenwärtige Leben in der Sowjetunion als „besser“ und „fröhlicher“ bezeichnet hatte, thematisierten die Medien der Zeit permanent die verordnete Gegenwartszufriedenheit: Die Zeit der Entbehrungen und die dunklen Jahre der ersten Aufbauphase sollten vorbei sein.⁴¹ Die Sportparaden konnten zum Signum des Stalinismus werden, da sich in der Farbe Weiß – der Farbe der Sportkostüme – das neue Selbstverständnis des Regimes repräsentierte. Sie waren Propagandamittel und Selbstbeschreibung des imperialen Projekts zugleich.⁴²

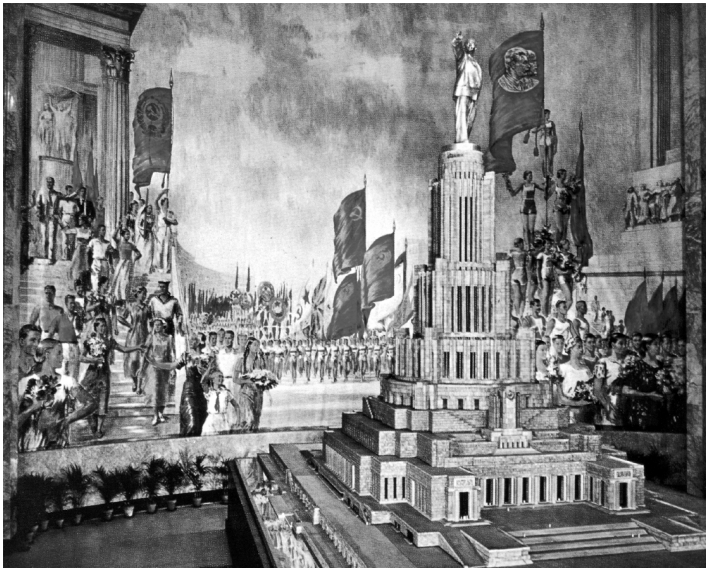


Abb. 6: Jurij Pimenov. *Fizkul'turnyj parad* (1939).
© 2006, State Russian Museum, St. Petersburg

⁴¹ Stalin verkündete auf dem Allunionskongress der Stachanovarbeiter im November 1935: „Das Leben ist besser, das Leben ist fröhlicher geworden.“ IOSIF V. STALIN, *Žit' stalo lučše, žit' stalo veselee* (1935), in: Sočinenija, hg. v. ROBERT MCNEAL, Bd. 1 (XIV), Stanford 1967, S. 89.

⁴² GANO, f. 22, op. 3, d. 602, l. 26-27. Plan obščegorodskoj demonstracii v Voroneže 7 nojabrja 1936 goda, in: *Kommuna*, 5.11.1936, S. 4; Plan obščegorodskoj demonstracii v g. Voroneže, in: ebd., 4.11.1937, S. 4. Vgl. auch das Plakat von Lazar' M. Lisickij *Moskva – stolica SSSR* (1940), www.russianposter.ru/archive.php?rid=30110278800043 (Stand: 6.9.2006).

Und selbst für die Außendarstellung des Imperiums diene die *fizkul'tura* als Emblem für den stalinschen Gesellschaftsentwurf. Als die sowjetischen Kulturfunktionäre auf der Weltausstellung in New York 1939 der Weltöffentlichkeit das Außergewöhnliche und die Überlegenheit ihrer Heimat darstellen wollten, war es die Sportparade, auf die sie als Topos zurückgriffen: Im Zentrum des sowjetischen Pavillons platzierten sie Jurij Pimenovs Gemälde *Fizkul'turnyj parad* (Abb. 6). Die Sowjetunion und das Projekt des „Aufbaus des Sozialismus“ erschienen in dieser Symbolsprache als ein gigantisches Sportfest.