

Kurt Junghanns

Über Neuerertum und Tradition in der Produktgestaltung bis 1933 und die Stellung des Bauhauses

Bauhaus und Produktgestaltung ist ein sehr umfangreiches Thema. Ich möchte in dem heute gegebenen Rahmen nur einige grundsätzliche Betrachtungen zur allgemeinen Entwicklung der Produktgestaltung und zur Stellung des Bauhauses in diesem Prozeß beitragen.

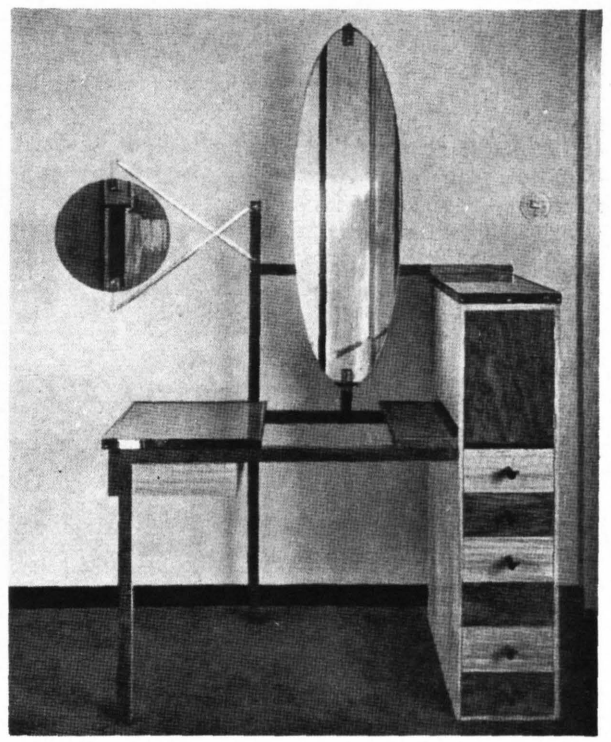
Im großen Überblick gesehen, vollzog sich die Herausbildung der modernen Produktgestaltung während der ersten drei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts, wobei es kürzere, auffallend schöpferische Zeitabschnitte gab. Der erste lag um 1900 und fiel mit dem Übergang zum Imperialismus zusammen. Er leitete die moderne Entwicklung ein. Der zweite begann mit der tiefen Erschütterung dieser Gesellschaftsordnung durch den ersten Weltkrieg und klang in den 20er Jahren aus. Beide Ereignisse beeinflussten besonders intensiv die Gedanken über das Wesen der bestehenden Gesellschaft und über die Grundlagen ihres Lebens. Sie entwerteten traditionelle Vorstellungen und künstlerische Ideen und veranlaßten die geistig-künstlerische Verarbeitung neuer charakteristisch gewordener Faktoren, wie die neue Industrie und die erstarkende Arbeiterklasse. Das Bauhaus war in einer solchen

schöpferischen Phase eines der bedeutendsten Zentren in Europa.

Es verdankt diese Stellung bekanntlich einer Reihe von Ursachen. Die wichtigste war, daß es in seiner inneren Organisation und seinem Programm absolut auf die Befreiung vom Ballast der Tradition und auf die Erziehung zu schöpferischen Taten angelegt worden war, im Sinne von Schinkel: „Überall ist man nur da wahrhaft lebendig, wo man Neues schafft; überall, wo man sich ganz sicher fühlt, hat der Zustand schon etwas Verdächtiges ...“ [1] Diesem Ziel diente die Berufung bildender Künstler für den Unterricht in den elementaren ästhetischen Funktionen von Linie, Fläche, Struktur und Komposition und ihr Einsatz als Formmeister in der praktischen Werkstattarbeit. Gropius selbst war in den ersten Jahren sehr unsicher und probierte unter dem Einfluß des Arbeitsrates für Kunst und des Expressionismus an Entwürfen für Einfamilienhäuser sehr verschiedene Architekturen aus: vom Expressionismus des Hauses Sommerfeld 1921 über kristalline Formen des Entwurfes für das Haus Kallenbach und Anlehnungen an Oud beim Haus Otte bis zum



1 Armlehnstuhl Entwurf Marcel Breuer, 1922



2 Frisiertoilette Entwurf Bauhaus, 1922/23

Haus Auerbach in Jena 1924. Denn er stand noch im Bann des schon von Behrens betriebenen Suchens nach einem zeitgemäßen Formsystem von allgemeiner Gültigkeit. 1923 hatte die Reduzierung auf das Grundverhältnis von vertikal zu horizontal das Übergewicht. Das Direktorenzimmer im Weimarer Bauhaus zeigte es in einer um-

fassenden, stark vom holländischen „Stijl“ inspirierten Anwendung. Bei Möbeln wurde es ein Konstruktionssystem und führte zu einem Gerüststil. Stuhl, Frisier- tisch, selbst ein Schreibtisch wurden in elementare Lattenkonstruktionen aufgelöst (Abb. 1-3).

Vom Konstruktiven und vom Praktischen aus gesehen war

3 Schreibtisch Entwurf Bauhaus, 1922/23





4 Kaffeekannen Entwurf Bauhaus, 1922/23

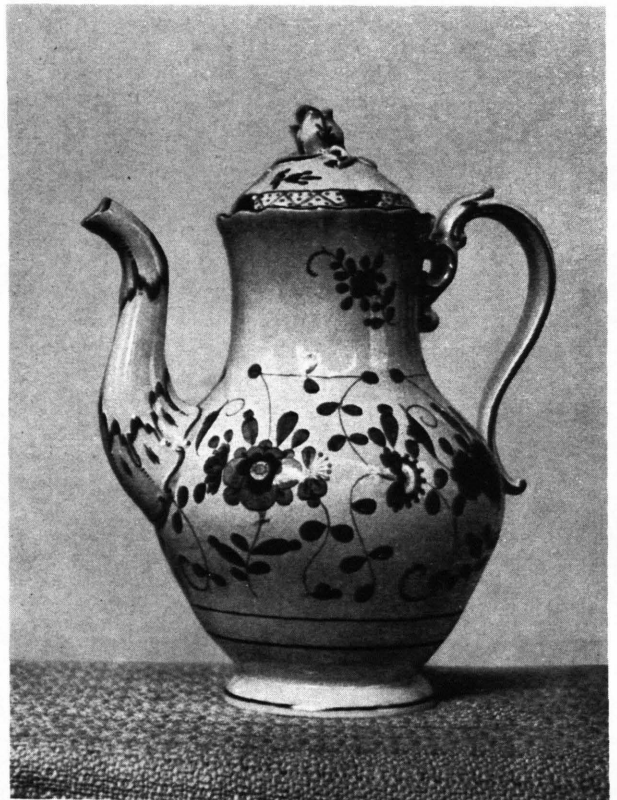
dieses Unternehmen ein Irrweg; die Menschheit hat nichts davon in ihren bleibenden Formenschatz aufgenommen. Aber eine wichtige Anregung bildete es trotzdem, denn aus diesem Geist der Elementarisierung entstanden die ersten Stahlmöbel, besonders der hinterbeinlose Stuhl, der durch Marcel Breuer zu einer bleibenden Stuhlform entwickelt worden ist.

Die Methode, die Gropius mit dem Aufbau des Bauhauses eingeschlagen hatte, entsprach durchaus der wechselseitigen Verbundenheit von Kunst und Produktgestaltung. Denn der Mensch ist bestrebt, künstlerische Aspekte in alle Erscheinungen der praktischen Arbeit hinein zu tragen. Dieses Streben war auch die Quelle des Jugendstiles gewesen und hatte die erste Welle der Befreiung von der Allmacht des historischen Formapparates bewirkt. Es war auch die Grundlage der Arbeit des Deutschen Werkbundes seit seiner Gründung 1907. Die in seinem Programm geforderte „Veredelung der gewerblichen Arbeit“ sollte im wesentlichen durch den Einfluß der Künstler auf die Produktion bewirkt werden. Darauf beruhte der spätere Erfolg und die Autorität des Werkbundes. Aber die Kunst und die Produktgestaltung im Kunstgewerbe und in der Industrie sind keine identischen Sphären der ästhetischen Beziehungen zur Wirklichkeit. Sie folgen gemeinsamen, aber auch eigenen Entwicklungsgesetzen. Der Unterschied trat 1914 auf dramatische Weise hervor, als Hermann Muthesius auf der Werkbundtagung in Köln von den Künstlern forderte, im Interesse des deutschen Exports sich auf den Gebrauch von Typen zu konzentrieren. Dagegen protestierte ein Teil der Künstler unter Führung von Henry van de Velde im Namen der Kunst und ihrer ungehinderten Entfaltung. Neben Bruno Taut zählte auch Gropius zu dieser Gruppe. Damals fielen die berühmten Worte: „Der Künstler ist seiner innersten Essenz nach glühender Individualist, freier, spontaner Schöpfer; aus freien Stücken wird er niemals einer Disziplin sich unterordnen, die ihm einen Typ, einen Kanon aufzwingt.“ [2]

Zweifellos dachte Muthesius nicht an festgelegte Typen und zwingende Verbindlichkeit, sondern im Sinne Gottfried Sempers an Grundformen für die vielfältigen Gegenstände des Gebrauchs, wie sie sich in generationenlanger

Arbeit herausbilden und fortentwickelt werden, bis sie durch Veränderung der Lebensweise oder neue Techniken entwertet werden. Denn in ihnen verkörpert sich der bewundernswerte geistige Gehalt der Form, der besonders den einfachen Produkten des alten Handwerks eigentümlich ist und seine Wirkung bis heute nicht verloren hat. Van de Velde, übrigens auch Gropius, kämpften jedoch für neue Typen, die es höchstens in Ansätzen gab und für die sie im Gegensatz zu Muthesius Abwarten und Zeit zum Wachstum forderten. So gesehen waren beide

5 Kaffeekanne mit indischem Muster
Porzellanmanufaktur Meißen, Ende 19. Jh.



Seiten im Recht. Aber die Verquickung dieser Frage mit der Haltung des Werkbundes gegenüber den bereits hochgepeitschten chauvinistischen Tendenzen durch Muthesius brachte eine solche Schärfe in die Diskussion, daß sich zwei unversöhnliche Lager bildeten und eine Spaltung damals unvermeidlich schien. Der erste Vorstoß zur Klärung des Verhältnisses von Kunst und Produktgestaltung war an der Praxis gescheitert. Seither schwelten die theoretischen Gegensätze.

Zehn Jahre später veranstaltete der Werkbund seine erste große programmatische Nachkriegsausstellung bezeichnenderweise unter dem Thema: „Die Form ohne Ornament.“ Sie wirkte am Ende der wilden Jahre expressiver Künstlerspontantität und nach den bis zu Utopien greifenden Gestaltungsprogrammen wie eine erneute Mahnung der Praxis. Das Ergebnis ist in den „Büchern der Form“ [3] unter dem gleichlautenden Titel festgehalten. Unter den darin abgebildeten Exponaten stammten etwa 6% aus dem Bauhaus; es waren zum Beispiel jene Möbel nach dem Vertikal-horizontal-Prinzip, außerdem Metallarbeiten und Keramik. Damals begeisterten die Arbeiten aus dem Bauhaus vor allem durch ihre Originalität. In ihnen kam das allgemeine Suchen jener Jahre nach neuen Formen in allen Lebensbereichen sinnfällig zum Ausdruck. Eine Reihe auf der Ausstellung gezeigter Kaffeekannen läßt den experimentellen Charakter erkennen: Neues um jeden Preis neben eigenwilligen Varianten bekannter Kannenformen (Abb. 4). Eines dieser Modelle entsprach einer wenig bekannten alten Meißner Form; dort aber war es Ergebnis langer Tradition und dadurch ausgereifter, behaglicher, fülliger und bequemer zu handhaben (Abb. 5). Die übrigen für die Ausstellung herangezogenen Künstler und Werkstätten hatten sich überwiegend der funktionellen und ästhetischen Werte gewohnter Grundformen bedient wie Adolf Schneck der Urform des englischen Klubsessels bei seinem Polsterstuhl, eine Stuttgarter Firma bei einer Kleinstfassung des seit dem 18. Jahrhundert beliebten Schreibsekretärs oder ein Berliner Metallbetrieb bei seinen schönen Türklinken (Abb. 6–8). Selbst vernickeltes tischfeines Kochgeschirr nach alten Formen war zu sehen (Abb. 9). Die meisten dieser Exponate bestätigten die grundsätzliche Richtigkeit der 1914 von Muthesius gegebenen Hinweise auf die Pflege des Typs. Die hier zutage getretene Praxis offenbarte auch, daß die in den aktivsten Künstlergruppen und auch am Bauhaus erwartete und geistig vorbereitete Revolution im Bereich der Materialien – also beim konservativsten Element des technischen Fortschritts – noch nicht eingetreten war.

Aber schon 1923 war ein Prozeß der Versachlichung in Gang gekommen. Marcel Breuer verwarf alle bisher am Bauhaus behandelten Formsysteme und orientierte sich auf die konsequent funktionelle Gestaltungsweise als Basis der erstrebten Einheit der Form. Ähnliche Gedanken vertrat Moholy-Nagy. Nicht nur am Bauhaus, sondern allgemein erreichte der Funktionalismus in der Produktgestaltung und in der Architektur einen Höhepunkt. Die Vertiefung in den überlieferten geistigen Gehalt der Form führte zu gediegenen, bleibenden Leistungen, zum Beispiel bei Stahlmöbeln, bei Anbaumöbeln, bei Gebrauchsporzellan, Glaswaren, Lampen. Das Bauhaus war daran stark beteiligt. Nur mit hoher Achtung kann man den sachlichen Ernst feststellen, mit dem Formprobleme damals in, aber auch außerhalb des Bauhauses in Angriff genommen und gelöst wurden. Wir sind heute auf manchen Gebieten, zum Beispiel dem Leuchtenbau, noch weit davon entfernt.

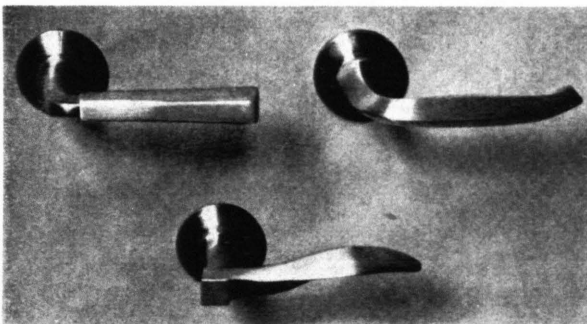


6 Polstersessel Entwurf Adolf Schneck, 1923

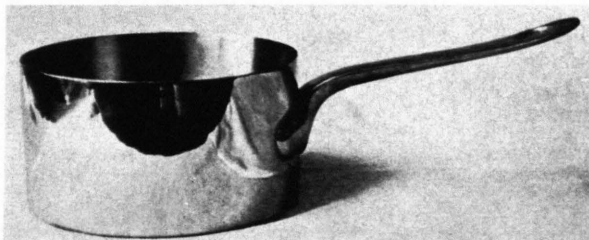


7 Schreibsekretär Entwurf Rudolf Lutz, Stuttgart, 1923

8 Türklinken Entwurf und Ausführung Groß & Beringer, Berlin, 1923



9 Kochtopf vernickelt Entwurf und Ausführung Berndorfer Metallwarenfabrik, Eßlingen





10 Tassen aus dem Zeitraum von 5000 Jahren, nach W. v. Wersin, 1931



11 Teekannen aus Korea, China, Deutschland 20. Jh. und Deutschland 19. Jh. (v. l. n. r.), nach W. v. Wersin, 1931



12 Buchtitel W. Dixel: Hausgerät, das nicht veraltet, 1938

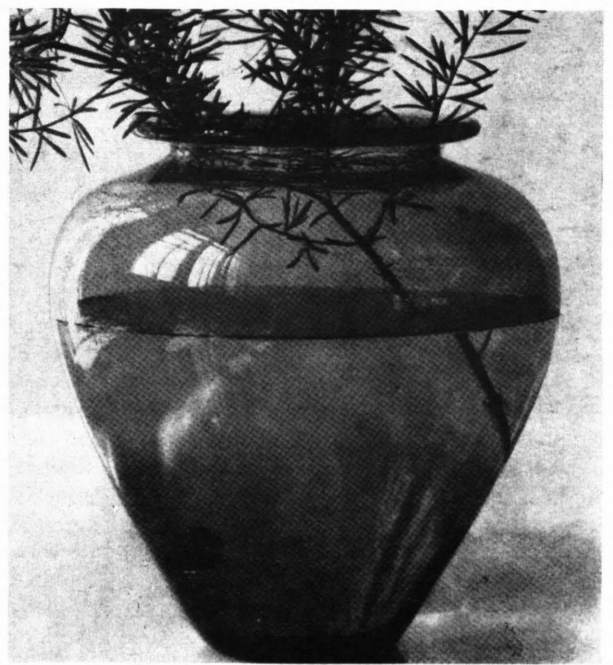
WALTER DEXEL
HAUSGERÄT
 DAS NICHT VERALTET



Werner Gräff, der 1923/24 mit Mies van der Rohe, Hilberseimer, Lissitzky und anderen die konstruktivistische Gruppe „G“ gebildet hatte, brachte noch 1933 ein sorgfältig zusammengestelltes Warenbuch heraus: „Jetzt wird Ihre Wohnung eingerichtet.“ [4] Durch den fortschrittlich eingestellten Autor gibt diese Zusammenstellung einen interessanten Einblick in den damaligen Stand der Produktgestaltung und ihre tragenden Kräfte. Individualistische exaltierte Formen waren nicht mehr berücksichtigt. Die mit Hilfe alterprobter Typen erreichbare funktionelle und künstlerische Qualität bestimmte das Bild auch bei vielen neuen Typen für Stahlstühle, Tische, Garderoben usw. Nicht ohne Wert ist auch die Herkunft der von Gräff ausgewählten Objekte. Grob gezählt ging nur die knappe Hälfte auf Künstlerentwürfe zurück, die anderen waren anonyme Firmenprodukte wie der bekannte Thonetstuhl. Rund 9% waren nach Bauhausmodellen angefertigt, darunter die bekannten Bauhaustapeten und Stahlstühle von Breuer und Mies van der Rohe. 9% ist, auch wenn die Ziffer von vielen Zufallsfaktoren beeinflusst wurde, ein hoher Anteil im Verhältnis zu der Armee von Künstlern, Produktgestaltern und Werkstätten, die in ganz Deutschland tätig waren. Die befreiende Wirkung, die das Bauhaus auf diese Kreise ausstrahlte, läßt sich



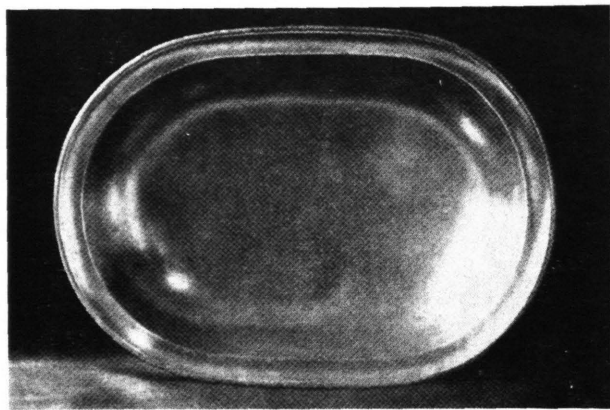
13a Germanische Urne



13b Blumenvase von 1930 nach W. Dexel



14 Feuerfeste
Jenaer Glaswaren, 1938



15a-c Zinnschüsseln des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts
nach W. Dexel

quantitativ leider überhaupt nicht erfassen. Die Vorstellungen einer durch konsequent funktionelle Gestaltung erreichbaren Einheit der Form trotz Vielfalt im einzelnen war durch die Praxis bestätigt. Gräffs Buch brachte bereits eine Nutzenanwendung. Es ging von dem Grundsatz aus, eine Wohnung nicht mehr mit den üblichen Garnituren, sondern mit Hilfe gut geformter Einzelmöbel einzurichten.

Die mit dem Funktionalismus erreichte Praxis der Produktgestaltung in Deutschland hatte die Tradition in ein neues Licht gerückt; sie hatte ihren reellen Wert erkennen lassen. Symptomatisch dafür war eine Ausstellung „Ewige Formen“, die Wolfgang von Wersin, ein Schüler Riemerschmids, 1931 zusammengebracht hatte. [5] Wersin hatte schon vor 1914 Gerät und Möbel in gediegenen einfachen Formen geschaffen und war auch auf der Ausstellung von 1924 mit reifen Schöpfungen vertreten. Jetzt gab er einen Überblick über die in aller Welt und zu allen Zeiten für bestimmte Zwecke üblichen Grundformen (Abb. 10). So stellte er Tassen aus einem Zeitraum von 5000 Jahren nebeneinander – in der Form von wunderbarer Einheitlichkeit, im Detail vor allem nach Material und Herstellungsverfahren und durch Verfeinerung der Ansprüche unterschieden. Aufschlußreich war auch eine

Reihe von Teekannen aus Korea, China und Deutschland, wo die Variationsbreite durch die Anzahl der funktionell bedingten Einzelheiten wie Henkel, Deckel und Ausguß größer ist (Abb. 11). Einige Jahre später brachte Walter Dexel ein Buch mit „Hausgerät, das nicht veraltet“ heraus (Abb. 12) [6]. Auch hier lag das Schwergewicht in der Veranschaulichung der unvergänglichen, sich immer wieder erneuernden Schönheit, die mit den Grundtypen gegeben ist (Abb. 13). Dexel verwies auch auf die ästhetische Qualität der feuerfesten Jenaer Glaswaren, deren Schöpfer sich vom einfachen Gebrauchsgeschirr aus Zinn des 18. und frühen 19. Jahrhunderts haben inspirieren lassen (Abb. 14 und 15).

Sehr aktiv war übrigens die Kunstgewerbeschule in Basel, an der Georg Schmidt, ein Bruder unseres unvergessenen Hans Schmidt, tätig war. Sie veranstaltete laufend Ausstellungen mit Entwicklungsreihen der verschiedenen Grundtypen der Gebrauchsdinge, zum Beispiel des Stuhles und des Schrankmöbels, wobei jede Variante des Typs auf ihre technischen und gesellschaftlichen Voraussetzungen hin erklärt wurde.

Die Formenentwicklung war damit auf einem sehr bemerkenswerten Punkt angelangt. Am Ende des Ringens um die Einsicht in das sogenannte Wesen der Dinge, um elementare Gestaltung, um die Einheit von Kunst und Technik, von Zweckmäßigkeit und Schönheit stand die Wiederentdeckung der Tradition, und zwar einer spezifischen Tradition der Produktgestaltung, oder wie es van de Velde ausdrückte: „Ein Stil, welcher kein Alter hat, der ist und sein wird zu allen Zeiten“ [7]. Die in diesem Bereich maßgebenden besonderen ästhetischen Beziehungen des Menschen zur Wirklichkeit waren offen zutage getreten. Offenbar war aber auch, daß diese Einsichten einer Grundtendenz des Kapitalismus widersprachen. Die Orientierung auf Dauerformen mit geringstem ästhetischen Verschleiß verträgt sich nicht mit der „Jagd nach dem Neuesten“, mit der künstlichen Steigerung des moralischen Verschleißes und der Manipulierung der Käufermassen im Interesse des kapitalistischen Konkurrenzkampfes und der Absatzsteigerung. Um diese Probleme wurde es daher bald wieder still.

Der Hauptweg vom Eklektizismus zur neuen funktionellen Form war die Beeinflussung der Produktgestaltung durch die bildende Kunst. Er wurde vor allem von den Pionieren des Neuen praktiziert und führte am Ende bis zur Erkenntnis des Wertes der Tradition für die Produktgestaltung.

Denkbar war auch der umgekehrte Weg. Versucht wurde er von Adolf Loos sowohl theoretisch als auch praktisch. Er kannte durch eine Reise in die Vereinigten Staaten das funktionell, technisch und ästhetisch Beste der Produktgestaltung um die Jahrhundertwende, darunter die gediegenen amerikanischen Büromöbel und die englischen Sanitär- und Sportgeräte. Im damaligen Österreich-Ungarn gab es die Firma Thonet, deren Stühle ohne die Hilfe von Künstlern seit 1856 Epoche machten, eine ausgezeichnete Korbmöbelindustrie, die Glashütte Lobmeyr und andere handwerkliche Luxusgewerbe, die sich trotz Konkurrenzkampf ihre alte Produktionskultur mit einer zweckmäßigen und ästhetisch vollkommenen Gestaltung erhalten hatten. Inmitten des eklektizistischen Wustes sah Loos hier die Ansätze für das Neue. Der kommende Stil war seiner Meinung nach in dieser Praxis bereits verwirklicht, das Suchen der Sezessionisten und Jugendstilkünstler, also die Hilfe der Kunst, überflüssig. Er vertraute – um einen Begriff von Alfred Kurella zu gebrauchen – auf

die „Weisheit der Praxis“, auf die Produktionstradition und die Erfahrung der Werk­tätigen selbst und betrachtete sie als die Schöpfer der kommenden Formgebung. [8] Loos befand sich damit in hoffnungslosem Gegensatz zur Wirkung der kapitalistischen Produktionsweise, er trennte willkürlich die Sphäre der Produktgestaltung von jener der Kunst. Trotzdem sind seine Gedanken und Schlußfolgerungen wichtig für die Erfassung aller Entwicklungsmomente der Produktgestaltung und damit auch der Stellung des Bauhauses. Denn es hat sich gezeigt, daß sie bereits Positionen verkörpern, die dem Sozialismus eigentümlich sind und damit den historischen Gegensatz zum Kapitalismus in die Betrachtung bringen. Eine von den Werk­tätigen getragene, auf allen Errungenschaften von Technik, Wissenschaft und Kunst beruhende Produktionskultur ist eine Voraussetzung für die künftige Lösung der umfassenden Aufgaben sozialistischer Produktgestaltung. Loos erkannte schon um die Jahrhundertwende die Bedeutung der Grundformen, ihre relative Beständigkeit und den darin gespeicherten Ideenreichtum. Folgerichtig vertrat er den Standpunkt, daß es sinnlos ist, eine erprobte alte Form beiseite zu werfen, solange nicht neue Techniken und neue Bedürfnisse es erfordern. [9] Dieser Gedanke verstieß gegen die damalige Auffassung der Modernität und die während des 19. Jahrhunderts entstandene Ächtung des Plagiats, aber er entsprach den berühmten Worten Lenins gegen das Abkehren vom wirklich Schönen, nur weil es alt ist und gegen den Kult des Neuen nur um der Neuheit willen. [10] Loos stellte schließlich als erste Überlegungen über den Einfluß der Gestaltung eines Gegenstandes auf die Dauer seines Gebrauchs an. Er forderte eine differenzierte Abstimmung des moralischen, insbesondere des ästhetischen Verschleißes, mit dem physischen Verschleiß. Dabei ging er von der Erkenntnis aus, daß dekorative Details als von der Mode abhängige Elemente kurzlebig sind und den kurzlebigen Gütern wie Kleidung, Tapeten usw. gemäß seien, während langlebigen Produkten wie Möbeln oder Gebäuden eine ästhetisch dauerhaftere, von Modeerscheinungen freie Form entsprechen sollte.

Im Kapitalismus waren diese Gedanken „ins Leere“ gesprochen. Sie entsprachen noch weniger den Interessen der freien Konkurrenz als der Hinweis auf die dauerhaften Grundformen oder Grundtypen. Tatsächlich hat sich selbst der Werkbund – zur großen Enttäuschung von Loos – für dieses Problem nicht interessiert. Vielleicht gab es im Bauhaus Diskussionen darüber. Auch in unserem sozialistischen Staat hat es bisher keine Rolle gespielt, obwohl dafür günstige ökonomische Voraussetzungen bestehen. Einige Zeit herrschte sogar die Vorstellung, daß unsere Industrie sich auf ein steigendes Bedürfnis

nach Wechsel, das heißt, auf eine Tendenz zum raschen moralischen Verschleiß einstellen sollte. Unterdessen hat das Rohstoffproblem eine neue Dimension angenommen, Materialökonomie ist zu einem zentralen volkswirtschaftlichen Problem geworden und wird zweifellos Auswirkungen bis in die ästhetischen Vorstellungen und die Produktgestaltung haben.

Erst wenn man Loos in die Betrachtung einbezieht, ist der Kreis der wesentlichen Ideen zur Produktgestaltung, die bis 1933 entwickelt worden sind, geschlossen. Erst dann wird deutlich, daß die Polarität von Kapitalismus und Sozialismus auch im Bereich der Produktgestaltung sich auswirkte, auch wenn die Beteiligten, vor allem Loos selbst, die wirklichen Gesetze der gesellschaftlichen Entwicklung nicht beherrschten und vom Übergangscharakter des Imperialismus wenig wußten. Das Bauhaus stand inmitten der Auseinandersetzungen und hat von den Widersprüchen seiner Zeit und der Dialektik der Geschichte sein Teil abbekommen. Vielleicht kann meine kurze Übersicht über die Problemgeschichte der Produktgestaltung zur Klärung und zur objektiven Bewertung dieser vielschichtigen Erscheinung beitragen.

Schließlich scheint es unerläßlich zu sein, die damalszutage getretenen spezifischen Gesetzmäßigkeiten der Formentwicklung einschließlich der Erfahrungen der Bauhausarbeit angesichts einiger Erscheinungen bei uns, vor allem im Hinblick auf die beliebte, aber undifferenzierte Forderung nach dem Modischen und der im Kunstgewerbe einreißenden Formverwilderung, auf ihre Gültigkeit für die sozialistische Gesellschaft zu überprüfen und dem offensichtlichen Streben nach einer Vertiefung des Form­erlebnisses eine sinnvolle Richtung zu geben.

Anmerkungen

- [1] *Von Wolzogen, Alfred*: Aus Schinkels Nachlaß, Bd. I. Berlin 1862, S. 210/11
- [2] *Muthesius, Hermann*: Werkbundarbeit der Zukunft. Jena 1914, S. 49/50
- [3] Die Form ohne Ornament. Werkbundaussstellung 1924. Berlin 1924
- [4] *Gräff, Werner*: Jetzt wird Ihre Wohnung eingerichtet. Potsdam 1933
- [5] *Von Wersin, Wolfgang*: Ewige Formen. In: Der Baumeister 30. Jg., 1931, S. 143–50
- [6] *Dexel, Walter*: Hausgerät, das nicht veraltet. Ravensburg 1938
- [7] Wir fingen einfach an. R. Riemerschmid zum 85. Geburtstag. Hrg. H. Thiersch. München 1953, S. 85
- [8] *Kurella, Alfred*: Das Eigene und das Fremde. Berlin/Weimar 1968, S. 238
- [9] *Loos, Adolf*: Trotzdem, 2. Aufl. Innsbruck 1931. S. 252
- [10] *Lenin, W. I.*: Über Kultur und Kunst. Berlin 1960. S. 636