

Für internationalen Sozialismus und Arbeiterdemokratie!

Leo Trotzki



Kunst und Sozialismus

Reihe marxistischer Klassiker

Internationale Sozialisten

Leo Trotzki

Kunst und Sozialismus



Inhalt:

Proletarische Kultur und proletarische Kunst	2
Parteipolitik in der Kunst	19
Kunst und Revolution	26
Für eine freie revolutionäre Kunst	32
Die formale Schule der Dichtung und der Marxismus	37
Der Kampf um eine kultivierte Sprache	49
Kultur und Sozialismus	53
Über schöne Literatur und Politik der RKP	60



Proletarische Kultur und proletarische Kunst

Aus: Literatur und Revolution, 1924, Berlin 1968, Seite 157 ff.

Was ist proletarische Kultur, und ist sie denkbar? - Die Kulturwege des Bürgertums und des Proletariats. - Die Diktatur des Proletariats, die Kultur und der Kulturismus. - Was ist proletarische Wissenschaft? - Die Arbeiterdichter und die Arbeiterklasse. Die Deklaration der "Schmiede". - Der Kosmismus. - Demjan Bjedy.

Jede herrschende Klasse schafft ihre eigene Kultur und infolgedessen auch ihre eigene Kunst. Die Geschichte kennt die Kulturen der Sklavenzeit des Ostens und des klassischen Altertums, die feudale Kultur des europäischen Mittelalters und die bürgerliche Kultur, von der die Welt heute beherrscht wird. Daraus ergibt sich wie von selbst, daß auch das Proletariat seine eigene Kultur und seine eigene Kunst schaffen muß.

Die Frage ist jedoch bei weitem nicht so einfach, wie es auf den ersten Blick erscheinen mag. Die Gesellschaft, in der die Sklavenbesitzer die führende Rolle spielten, bestand während vieler, sehr vieler Jahrhunderte. Genauso auch der Feudalismus. Die bürgerliche Kultur, auch wenn man ihren Anfang erst in die Zeit ihrer ersten stürmischen und offenen Entfaltung - d.h. in die Renaissance - verlegt, besteht auch bereits fünf Jahrhunderte, wobei sie ihre Blütezeit erst im XIX. Jahrhundert, eigentlich sogar erst in seiner zweiten Hälfte, erreicht. Die Bildung einer neuen Kultur um die herrschende Klasse herum erfordert - wie die Geschichte lehrt - eine lange Zeit und erreicht ihre Vollendung in einer Epoche, die dem politischen Untergang der betreffenden Klasse vorhergeht.

Wird denn das Proletariat einfach Zeit genug haben zur Schaffung einer "proletarischen Kultur"? Im Gegensatz zu dem Regime der Sklavenbesitzer, der Feudalen und der Bourgeoisie betrachtet das Proletariat seine Diktatur nur als kurzfristete Übergangsperiode. Wenn wir allzu optimistischen Ansichten über den Übergang zum Sozialismus entgegentreten wollen, so erinnern wir daran, daß die Dauer der sozialen Revolution, im Weltmaßstab gemessen, nicht Monate, sondern Jahre und Jahrzehnte - doch Jahrzehnte und nicht etwa Jahrhunderte oder sogar Jahrtausende betragen wird. Kann das Proletariat in dieser Frist eine neue Kultur schaffen? Diesbezügliche Zweifel sind um so mehr berechtigt, als die Jahre der sozialen Revolution Jahre erbitterten Bürgerkrieges und Klassenkampfes sein werden, in denen die Zerstörungen einen weit größeren Platz einnehmen werden, als irgendeine neue Bautätigkeit. Auf jeden Fall wird die Hauptenergie des Proletariats selbst auf die Eroberung der Macht, ihre Erhaltung, Befestigung und Ausnutzung, zur Linderung der Hauptnöte und zur Anwendung in weiteren Kämpfen gerichtet sein. Doch gerade in diesem revolutionären Zeitalter, das jeder planmäßigen Kulturarbeit so enge Grenzen anweist, wird das Proletariat die höchste Spannkraft und den vollkommensten Ausdruck seines Klassenwesens erreichen. Und umgekehrt: je vollkommener die neue Gesellschaftsordnung vor politischen und militäri-

schen Erschütterungen bewahrt sein wird, je günstiger die Umstände für kulturelle Neuschöpfungen sein werden, um so mehr wird sich das Proletariat in der sozialistischen Gemeinschaft auflösen, um so mehr von seinen charakteristischen Klasseigentümlichkeiten sich freimachen und somit mehr und mehr aufhören, Proletariat zu sein. Mit anderen Worten: in der Epoche der Diktatur kann man vom Aufbau einer neuen Kultur, d.h. von einem Aufbau im größten historischen Maßstabe, gar nicht reden; der aber mit nichts in der Geschichte zu vergleichende kulturelle Aufbau, der anheben wird, wenn die eisernen Fesseln der Diktatur nicht mehr notwendig sein werden, wird einen eigentlichen Klassencharakter nicht mehr besitzen. Daraus wäre die allgemeine Folgerung zu ziehen, daß eine proletarische Kultur nicht nur nicht existiert, sondern auch nicht existieren wird, und man hätte wirklich keinen Grund, das zu bedauern: das Proletariat ergreift die Macht, um eben ein für allemal den Klassenkulturen ein Ende zu machen und einer Menschheitskultur den Weg zu bahnen. Das vergessen wir bisweilen.

Das formlose Gerede über eine proletarische Kultur nach der Analogie - und Antithese mit der Bourgeoisie - entspringt dem außerordentlich unkritischen Vergleich des historischen Schicksals des Proletariats und der Bourgeoisie. Die flache, rein liberale Methode der formalen geschichtlichen Analogien hat nichts mit Marxismus zu tun. Es gibt keine materielle Analogie in den Kreisbahnen der Bourgeoisie und derjenigen der Arbeiterklasse.

Die Entwicklung der bürgerlichen Kultur setzte einige Jahrhunderte, bevor die Bourgeoisie durch eine Reihe von Revolutionen die Staatsgewalt an sich gerissen hatte, ein. Als die Bourgeoisie noch der halb rechtlose dritte Stand war, spielte sie bereits eine immer größer werdende Rolle auf allen Gebieten des kulturellen Aufstiegs. Das läßt sich besonders deutlich an der Architektur feststellen und verfolgen. Nicht auf einmal, nicht im Taumel religiöser Ekstase wurden die gotischen Kathedralen gebaut. Die Konstruktion des Kölner Doms, seine Architektur und seine Skulptur resümieren sämtlich die Bauerfahrungen der Menschheit von den Vorrichtungen des Höhlenbewohners an, wobei alle Elemente dieser Erfahrungen auf den neuen Stil hinauslaufen, der die Kultur der Zeit, d.h. im Endresultat ihre soziale Struktur und Technik, wiedergibt. Die alte Zunft und Gildenbourgeoisie der Frühzeit war die tatsächliche Schöpferin der Gotik. Gestärkt und weiterentwickelt, d.h. nachdem sie reicher geworden, beginnt die Bourgeoisie, die bewußt und aktiv durch die Gotik gegangen war, ihren eigentlichen Stil zu schaffen, und diesmal nicht mehr für Kirchen, sondern für ihre eigenen Häuser - Paläste. Sie stürzt sich auf die Errungenschaften der Gotik, macht Anleihen bei der Antike, hauptsächlich bei der römischen Architektur, nutzt die maurische aus und unterstellt das alles den Verhältnissen und Bedürfnissen des neuen Stadtlebens; so schafft sie die Renaissance (Italien am Ende des ersten Viertels des XV. Jahrhunderts). Fachleute können nachrechnen (und tun es auch), welche Elemente die Renaissance der Antike und welche der Gotik entnommen hat und welche Seite das Übergewicht hat. Jedenfalls aber beginnt die Renaissance nicht vor dem Augenblick, als eine neue Gesellschaftsklasse, die kulturell bereits übersättigt ist, sich stark genug fühlt, um dem Joch der gotischen Bogengänge zu enttrinnen, die Gotik und alles, was ihr vorausging, als Material zu betrachten und die technischen Elemente der Vergangenheit für ihre eigenen künstlerischen Bauzwecke nutzbar zu machen. Das trifft auch für alle anderen Kunstzweige zu, mit dem Unterschied nur, daß die "freien» Künste infolge ihrer größeren Elastizität, d.h. infolge ihrer größeren

Unabhängigkeit von einem Zwecknutzen und vom Material, die Dialektik der Überwindung und der Aufeinanderfolge der Stile nicht mit so zwingender Überzeugungskraft kundtun.

Zwischen der Renaissance und der Reformation, die für die Bourgeoisie neue, günstigere Bedingungen der geistigen und politischen Existenz in der feudalen Gesellschaft schaffen sollte, und der Revolution, die die Macht in die Hände der Bourgeoisie gelegt hat (in Frankreich), vergehen drei, vier Jahrhunderte der Entwicklung der materiellen und geistigen Kräfte des Bürgertums. Die Epoche der großen Französischen Revolution und der sich aus ihr ergebenden Kriege senkt vorübergehend das materielle Niveau der Kultur. Aber danach befestigt sich die bürgerliche Ordnung als die "natürliche" und "ewige", ...

Wir sehen also, daß der grundlegende Prozeß der Akkumulation von Elementen der bürgerlichen Kultur und deren Kristallisation zu einem Stil von den sozialen Eigenschaften der Bourgeoisie als besitzender, ausbeutender Klasse von vornherein bestimmt wird: Die Bourgeoisie hatte sich nicht nur materiell innerhalb der feudalen Gesellschaft entwickelt, sich mit ihr mehrfach und vielgestaltig verschlungen und den Reichtum an sich gerissen, sondern sie lockte auch die Intellektuellen zu sich herüber und schuf somit kulturelle Stützpunkte (Schulen, Universitäten, Akademien, Zeitungen und Zeitschriften), noch viel früher, als sie an der Spitze des dritten Standes die Macht im Staate offen an sich gerissen hat. Es genüge hier die Erinnerung an die deutsche Bourgeoisie, die mit ihrer unvergleichlichen technischen, philosophischen, wissenschaftlichen und künstlerischen Kultur bis zum November 1918 die Macht in den Händen der feudal-bürokratischen Kaste gelassen hatte und sich erst dann entschloß oder vielmehr sich gezwungen sah, die Macht unmittelbar zu übernehmen, als die materiellen Grundlagen der deutschen Kultur schier in Scherben lagen.

Man könnte hier erwidern: die Kunst der Sklavenzeit brauchte Jahrtausende zum Entstehen, die bürgerliche Kunst Jahrhunderte; warum sollen für die proletarische Kunst nicht Jahrzehnte ausreichen? Die technischen Grundlagen des Lebens sind jetzt ganz anderer Art, und daher ist auch das Tempo ein anderes. Dieses scheinbar so überzeugende Argument geht in Wirklichkeit an dem Wesen der Sache vorbei.

Es ist unzweifelhaft, daß in der Entwicklung der neuen Gesellschaft ein Moment eintreten wird, wo die Wirtschaft, die Kulturarbeit und die Kunst die höchste Bewegungsfreiheit in ihrer Vorwärtsentwicklung erlangen werden. Von dem Tempo dieser Zeit können wir heute nur träumen. In einer Gesellschaft, die die verblödende, quälende Sorge ums tägliche Brot abgestreift hat, in der die öffentlichen Restaurants für alle - nach Wahl - gute, gesunde und schmackhafte Speisen zubereiten; in der öffentliche Waschanstalten gute Wäsche gut waschen - für alle; in der die Kinder - alle Kinder - satt, gesund und fröhlich sind - und die grundlegenden Elemente der Wissenschaft und der Kunst genauso aufnehmen wie Eiweiß, Luft und Sonnenlicht, wo die Elektrizität und das Radium nicht so primitiv wie heute, sondern wie ein unerschöpflicher Quell zentralisierter Energie, der dem Druck eines Knopfes gehorcht, arbeiten; wo es keine überflüssigen "Mäuler" gibt; wo der befreite Egoismus des Menschen - eine ungeheuerliche Kraft! - ganz auf die Erkenntnis, Änderung und Besserung des Weltalls gerichtet ist - in einer solchen Gesellschaft wird die Dynamik der kulturellen Entwicklung natürlich mit nichts je Dagewesenem zu vergleichen sein. Aber das kann erst nach einem langen und schwierigen Übergang kommen, und dieser Übergang liegt noch ganz vor uns. Wir aber

sprechen gerade von der Zeit des Übergangs.

Aber ist denn unsere heutige Zeit nicht dynamisch? Ja, im höchsten Maße. Aber ihre Dynamik konzentriert sich auf Politik. Sowohl der Krieg als auch die Revolution sind dynamisch, aber das sind sie in hohem Maße auf Kosten der Technik und der Kultur. Freilich, der Krieg hat eine lange Reihe technischer Erfindungen hervorgerufen. Aber die ebenso von ihm erzeugte allgemeine Knappheit hat die praktische Verwendung dieser Erfindungen, wo sie das tägliche Leben revolutionieren könnten, für lange hinausgeschoben. Das bezieht sich auf das Radium, die Flugtechnik und auch manche chemische Erfindungen. Die Revolution schafft ihrerseits die Vorbedingungen zu einer neuen Gesellschaft. Aber sie bedient sich dabei der Methoden der alten Gesellschaft, des Klassenkampfes, der Gewalt, der Vernichtung, der Zerstörung. Würde nicht eine proletarische Revolution kommen, die Menschheit müßte in den eigenen Widersprüchen ersticken. Ein Umsturz rettet die Gesellschaft und die Kultur, aber mit Mitteln der grausamsten Chirurgie. Alle aktiven Kräfte konzentrieren sich in der Politik, im revolutionären Kampf - alles andere wird in den Hintergrund gedrängt, und was im Wege steht - wird erbarungslos zertreten. In diesem Prozeß gibt es natürlich teilweise Fluten und Ebben: Der Kriegskommunismus wird von der Neuen Ökonomischen Politik abgelöst, die ihrerseits wieder verschiedene Stadien durchzumachen hat. Aber im Grunde genommen ist die Diktatur des Proletariats keine kulturell-produktive Organisation einer neuen Gesellschaft, sondern eine revolutionäre Kampfesordnung zur Erkämpfung dieser Gesellschaft. Das darf man nicht vergessen. Der Geschichtsschreiber der Zukunft wird wahrscheinlich den Höhepunkt der alten Gesellschaft auf den 2. August 1914 legen, als die aus dem Häuschen geratene Bourgeoisie die ganze Welt im Blut und Feuer des imperialistischen Krieges ertränkte. Den Beginn der neuen Menschheitsgeschichte wird man wahrscheinlich im 7. November 1917 erblicken. Vermutlich werden die geschichtlichen Etappen der Entwicklung der Menschheit, so darf man annehmen - wie folgt festgesetzt werden: die prähistorische Geschichte des Unmenschen; die Antike, die sich auf Sklaventum stützte; das Mittelalter - auf Fronarbeit; der Kapitalismus mit der Ausbeutung der Lohnarbeit und schließlich die sozialistische Gesellschaft mit ihrem hoffentlich schmerzlosen Übergang zur gewaltlosen Kommune. Auf jeden Fall werden die zwanzig, dreißig bis fünfzig Jahre, die die proletarische Weltrevolution dauern wird, in die Geschichte wohl als der schwerste Übergang von einer Ordnungsform zur andern, keineswegs aber als selbständige Epoche proletarischer Kultur aufgenommen werden.

Jetzt, in den Jahren der Atempause, können bei uns in der Sowjetrepublik darüber Illusionen entstehen. Die Fragen des Kulturismus sind bei uns auf die Tagesordnung gestellt. Wenn man in Gedanken den Faden unserer heutigen Sorgen um die Zukunft viele Jahre lang fortspinnt, kann man wohl auch zu einer proletarischen Kultur gelangen. In Wirklichkeit aber steht unser Kulturismus, mag er noch so wichtig und lebensfähig sein, noch ganz im Zeichen der europäischen und der Weltrevolution. Wir sind immer noch Soldaten im Marschieren. Jetzt haben wir bloß einen Rasttag. Da heißt es, das Hemd waschen, die Haare kämmen und vor allen Dingen das Gewehr reinigen und ölen. Unsere ganze augenblickliche wirtschaftlich-kulturelle Betätigung ist nichts weiter als ein gewisses Sich-in-Ordnung-Bringen zwischen zwei Schlachten und zwischen zwei Feldzügen. Die entscheidendsten Kämpfe liegen noch vor uns, und vielleicht gar nicht mehr so sehr weit. Unser Zeitalter ist kein Zeitalter einer neuen Kultur, sondern

höchstens die Vorstufe zu ihr. Wir müssen in erster Linie die Hauptelemente der alten Kultur staatlich so erfassen, daß wir der neuen Kultur den Weg bahnen können.

Dies wird besonders klar, wenn wir die Aufgabe, wie es sich auch geziemt, in ihrem internationalen Umfang betrachten. Das Proletariat war und blieb die besitzlose Klasse. Schon dadurch allein sind seiner Teilnahme an jenen Elementen der bürgerlichen Kultur, die auf alle Zeiten in das Inventar der Menschheit einging, von vornherein recht enge Schranken gesetzt. In gewissem Sinne könnte man ja freilich behaupten, daß auch das Proletariat, wenigstens das europäische, seine Reformationszeit hatte, vorwiegend in der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts, als es, noch nicht die Macht im Staate beanspruchend, sich dennoch Lebensbedingungen eroberte, die rechtlich für seine Entwicklung in der bürgerlichen Gesellschaft bedeutend günstiger waren. Aber erstens bewilligte die Geschichte der Arbeiterklasse für ihre "Reformation" (Parlamentarismus und soziale Reformen), die sich hauptsächlich mit der Zeit der II. Internationale deckt, ebenso viele Jahre, wie sie der Bourgeoisie für die bürgerliche Reformation Jahrhunderte geschenkt hatte. Zweitens wurde das Proletariat in dieser Vorbereitungsperiode keineswegs zur reichen Klasse, häufte nicht materielle Macht in seinen Händen - im Gegenteil, vom sozial-kulturellen Standpunkt aus gesehen, wird das Proletariat immer ärmer. Die Bourgeoisie war zur Macht gelangt im Vollbesitz der ganzen Kultur ihrer Zeit; das Proletariat aber gelangt zur Macht bloß im Vollbesitz des Bewußtseins der dringenden Notwendigkeit, sich dieser Kultur zu bemächtigen. Die Aufgabe des Proletariats, das die Macht erobert hat, besteht vor allem darin, den ganzen Kulturapparat, der früher nicht ihm diente - die Industrie, die Schulen, die Verlage, die Presse, die Theater usw. -, jetzt an sich zu reißen und sich dadurch offene Wege zur Kultur zu bahnen.

Bei uns in Rußland wird diese Aufgabe durch die Armut unserer ganzen Kulturtradition und die materiellen Verheerungen infolge der Ereignisse des letzten Jahrzehnts noch erschwert. Nach der Eroberung der Macht und nach sechs Jahren Kampf um ihre Erhaltung und ihren Ausbau ist unser Proletariat gezwungen, alle seine Kräfte auf die Herbeiführung der elementarsten materiellen Vorbedingungen für die Existenz und auf die eigene Aneignung des Abc der Kultur - des Alphabets im wahrsten und unzweideutigsten Sinne des Wortes - zu verwenden. Nicht umsonst haben wir uns die Aufgabe gestellt, bis zum zehnjährigen Jubiläum der Sowjetmacht das Analphabetentum ganz verschwinden zu lassen.

Es mag vielleicht sein, daß jemand mir erwidert, daß ich den Begriff der proletarischen Kultur zu weit fasse. Eine volle, entfaltete Kultur des Proletariats wird es in der Tat nie geben, immerhin aber wird die Arbeiterklasse, bevor sie sich in der kommunistischen Gesellschaft aufgelöst haben wird, der Kultur ihren Stempel aufdrücken. Derartige Erwiderungen muß man vor allem als ernste Abweichungen von der Position der proletarischen Kultur verzeichnen. Zweifellos wird das Proletariat in der Zeit der Diktatur auf die Kultur einen Einfluß ausüben. Aber von da aus ist es noch ziemlich weit bis zur proletarischen Kultur, wenn man diese als ein entfaltetes und innerlich harmonisches System von Kenntnissen und Fähigkeiten auf allen Gebieten des materiellen und geistigen Schaffens betrachtet. Allein der Umstand, daß Hunderte von Millionen von Menschen zum erstenmal die Kunst des Lesens und Schreibens und die vier Grundrechenarten erlernen werden, wird an sich zu einem neuen Kulturfaktor werden, und zwar zu einem ungemein großen und wichtigen. Die neue Kultur wird ja ihrem Wesen nach

keine aristokratische sein, für eine privilegierte Minderheit bestimmt, sondern wird eine allgemeine, Massen-, Gemeinschaftskunst. Die Quantität wird auch hier in Qualität umschlagen: Zugleich mit dem Wachstum des Massencharakters der Kultur wird sich auch ihr Niveau heben und ihr ganzes Gesicht verändern. Aber dieser Übergang wird sich erst in einer ganzen Reihe historischer Etappen vollziehen. Mit seinem Fortschreiten wird auch das Klassenband des Proletariats schwächer werden und auf diese Weise auch der Boden für eine proletarische Kultur schwinden.

Aber die Spitzen der Klasse? Ihre geistige Vorhut? Darf man nicht behaupten, daß in diesem, wenn auch engen Kreise sich jetzt schon die Entwicklung der proletarischen Kultur vollzieht? Haben wir denn nicht in Rußland eine Sozialistische Akademie? "Rote" Professoren? (Das "Institut der Roten Professur" ist eine Art Akademie in Moskau, in der kommunistische Studenten zu proletarischen oder "roten" Professoren ausgebildet werden. Anm. d. Übers.) Mit einer derartigen, sehr abstrakten Stellung der Frage versündigen sich manche. Die Sache wird hier so aufgefaßt, als könnte man sich die proletarische Kultur im Laboratorium ausdenken. In Wirklichkeit aber wird das Grundgewebe der Kultur auf der Grundlage der wechselseitigen Beziehungen und der gegenseitigen Beeinflussung der Intelligenz einer Klasse und der Klasse selbst herausgebildet. Die bürgerliche Kultur - die technische, die politische, die philosophische und künstlerische - wurde in der Wechselwirkung zwischen der Bourgeoisie und deren Erfindern, Führern, Denkern und Dichtern geboren. Der Leser schuf den Schriftsteller, der Schriftsteller den Leser. In unvergleichlich höherem Maße gilt dasselbe in bezug auf das Proletariat, denn seine Ökonomie, Politik und Kultur können nur auf der schöpferischen Selbständigkeit der Massen aufgebaut werden. Die Hauptaufgabe der proletarischen Intelligenz für die nächsten Jahre ist aber nicht die Abstraktion einer neuen Kultur - da selbst das Fundament für eine solche noch fehlt -, sondern konkreter Kulturismus, d.h. eine systematische, planmäßige und, natürlich, kritische Aneignung der allernotwendigsten Elemente der bereits vorhandenen Kultur durch die zurückgebliebenen Massen. Es läßt sich keine Klassenkultur hinter dem Rücken einer Klasse errichten. Um sie aber gemeinsam mit der Klasse aufzubauen, in engster Anlehnung an ihren allgemeinen geschichtlichen Aufstieg, müßte man ... den Sozialismus aufrichten, wenn auch vorläufig nur in groben Zügen. Auf dem Wege dahin aber werden sich die Klassenzüge der Gesellschaft nicht etwa verstärken, sondern im Gegenteil - vermischen, schwinden, im genauen Verhältnis zu den Erfolgen der Revolution. Der befreiende Sinn der Diktatur des Proletariats liegt ja eben darin, daß sie ein kurzes - vorübergehendes - Mittel zur Säuberung des Weges und Grundlegung der Ecksteine der neuen klassenlosen Gesellschaft und einer auf Solidarität gegründeten Kultur darstellt.

Um den Gedanken von der "Kulturperiode" in der Entwicklung der Arbeiterklasse konkreter zu erläutern, wollen wir die geschichtliche Aufeinanderfolge nicht der Klassen, sondern der Generationen betrachten. Ihre Nachfolgerschaft findet ihren Ausdruck darin, daß jede von ihnen - bei der Entwicklung und nicht beim Niedergang der Gesellschaft - ihren Beitrag den früheren Kulturanhäufungen angliedert. Aber bevor eine neue Generation soweit ist, macht sie eine Lehrzeit durch: Sie eignet sich die bestehende Kultur an und verarbeitet sie in ihrer eigenen Art, die mehr oder weniger verschieden ist von der Art der älteren Generation. Dieses Aneignen ist noch nicht Schöpfung, ist noch durchaus nicht Erzeugung neuer Kulturwerte, sondern lediglich die Vorbedingung dafür. Das

Gesagte kann innerhalb gewisser Grenzen auch auf die zur historischen Schöpferkraft aufsteigenden werktätigen Massen angewandt werden. Es müßte nur hinzugefügt werden, daß das Proletariat, bevor es aus dem Stadium der kulturellen Lehrjahre herausgewachsen sein wird, bereits aufhören wird, Proletariat zu sein. Es sei hier noch einmal daran erinnert, daß die bürgerliche Oberschicht des dritten Standes ihre kulturelle Lehrzeit unter dem Dach der feudalen Gesellschaft durchgemacht hat; schon im Schoße dieser Gesellschaft hatte sie in kultureller Hinsicht eine höhere Stufe als die alten herrschenden Stände erreicht und war zur Triebkraft der Kultur geworden, viel eher als sie zur Macht gelangte.

Mit dem Proletariat überhaupt und dem russischen speziell verhält es sich gerade umgekehrt: es ist gezwungen, die Macht eher zu ergreifen, bevor es sich die Grundelemente der bürgerlichen Kultur angeeignet hat; es ist gezwungen, die bürgerliche Gesellschaft durch revolutionäre Gewalt gerade deshalb zu stürzen, weil diese Gesellschaft ihm den Weg zur Kultur versperrt. Die Arbeiterklasse ist bestrebt, ihren Staatsapparat zu einer mächtigen Saugpumpe zur Stillung des Kulturhungers der Volksmassen zu machen. Das ist eine Arbeit von ungeheurer historischer Tragweite. Aber das kann man noch lange nicht als Schaffung einer besonderen proletarischen Kultur bezeichnen, wenn man nicht leichtfertig mit Worten spielen will. Unter den Bezeichnungen proletarische Kultur, proletarische Kunst usw. meint man in drei Fällen von zehn unkritisch die Kultur und die Kunst der kommenden kommunistischen Gesellschaft, in zwei von zehn Fällen - die Tatsache des Besitzergreifens einzelner Elemente der vorproletarischen Kultur durch einige Gruppen des Proletariats und schließlich, in den letzten fünf Fällen - eine solche Verwirrung von Worten und Begriffen, daß man überhaupt nicht mehr klug daraus werden kann.

Hier ein frisches Beispiel - eins aus Hunderten - eines solchen offenbar unkritischen Gebrauchs des Terminus "proletarische Kultur": »Die ökonomische Basis und das ihr entsprechende System des Überbaus« - schreibt Genosse Sisow - »bildet die Kulturcharakteristik des Zeitalters (feudal, bürgerlich, proletarisch).« ("Gorn" Buch 8, Artikel "Das Proletariat und die Wissenschaft", Seite 90.) Auf diese Weise wird hier das Zeitalter der proletarischen Kultur der bürgerlichen Kulturepoche gleichgesetzt. Aber was hier als proletarisches Zeitalter bezeichnet wird, ist nur ein kurzer Übergang von einem sozialkulturellen System zu einem andern: vom Kapitalismus zum Sozialismus. Der Errichtung des bürgerlichen Regimes ist auch eine besondere Übergangszeit vorausgegangen, aber im Gegensatz zu der bürgerlichen Revolution, die sich bemühte - und zwar nicht ohne Erfolg -, die Herrschaft der Bourgeoisie zu verewigen, sieht die proletarische Revolution ihr Ziel in der Liquidierung der Existenz des Proletariats als Klasse, und zwar in möglichst kurzer Zeit. Die Dauer dieser Zeitspanne hängt unmittelbar von den Erfolgen der Revolution ab. Ist es denn nicht haarträubend, wenn man dies vergißt und die proletarische Kulturepoche in eine Reihe mit der feudalen und der bürgerlichen stellt?

Aber wenn dem so ist, dann haben wir ja auch keine proletarische Wissenschaft? Dürfen wir denn etwa nicht behaupten, daß die Theorie des historischen Materialismus und die Marxsche Kritik der politischen Ökonomie unschätzbare wissenschaftliche Elemente der proletarischen Wissenschaft sind?

Gewiß, die Bedeutung des historischen Materialismus und der Mehrwerttheorie ist unermesslich groß, sowohl für die Ausrüstung des Proletariats als Klasse wie auch für die

Wissenschaft überhaupt. In dem "Kommunistischen Manifest" steckt allein mehr Wissenschaft als in ganzen Büchereien geschichtlicher und historisch-philosophischer Kompilationen, Spekulationen und Verwässerungen der Herren Professoren. Darf man aber trotzdem sagen, daß der Marxismus ein Produkt der proletarischen Kultur ist? Darf man denn behaupten, daß wir uns tatsächlich bereits des Marxismus bedienen - nicht nur zur Lösung kampfpolitischer, sondern auch allgemein wissenschaftlicher Probleme?

Marx und Engels entstammen den Reihen der kleinbürgerlichen Demokratie und wurden natürlich in deren Kultur und nicht einer proletarischen Kultur erzogen. Hätte es keine Arbeiterklasse mit ihren Streiks, ihren Kämpfen, ihren Leiden und Aufständen gegeben, dann hätten wir natürlicherweise auch keinen wissenschaftlichen Kommunismus, denn dann wäre ja kein geschichtliches Bedürfnis für ihn vorhanden. Aber seine Theorie bildete sich ganz auf der Grundlage der bürgerlichen wissenschaftlichen und politischen Kultur, obwohl sie dieser auch den Kampf auf Leben und Tod angesagt hatte. Der verallgemeinernde Gedanke der bürgerlichen Demokratie erhebt sich in ihren ehrlichsten, weitsichtigsten und mutigsten Vertretern - unter den Hieben der kapitalistischen Widersprüche - bis zur genialen Selbstverleugnung, die mit dem ganzen von der Entwicklung der bürgerlichen Wissenschaft vorbereiteten Arsenal der Kritik ausgerüstet ist. Das ist die Entstehung des Marxismus.

Das Proletariat fand seine Methode im Marxismus nicht auf einmal und bis auf den heutigen Tag bei weitem noch nicht ganz. Diese Methode dient gegenwärtig hauptsächlich und fast ausschließlich politischen Zielen. Die breite erkenntnismäßige Anwendung und methodologische Entwicklung des dialektischen Marxismus liegt ganz in der Zukunft. Erst in der sozialistischen Gesellschaft wird der Marxismus aus einem einseitigen Werkzeug des politischen Kampfes zur Methode wissenschaftlicher Schöpfung, zum wichtigsten Element und Instrument der geistigen Kultur.

Daß die gesamte Wissenschaft mehr oder weniger die Tendenz der herrschenden Klasse widerspiegelt, unterliegt keinem Zweifel. Je enger sich die Wissenschaft an die aktiven Aufgaben der Naturbewältigung anschließt (Physik, Chemie, Naturwissenschaften überhaupt), um so klassenloser, allgemein menschlicher wird ihre Leistung. Je tiefer die Wissenschaft mit der sozialen Mechanik der Ausbeutung (Nationalökonomie) verbunden ist oder je abstrakter sie die ganze menschliche Erfahrung verallgemeinert (Psychologie, aber nicht als Experimentalpsychologie und physiologische Psychologie, sondern im sogenannten "philosophischen" Sinne), um so mehr ist sie der Klassenhabsucht der Bourgeoisie unterstellt und um so verschwindender sind ihre Beiträge zur Gesamtsumme des menschlichen Wissens. In den experimentellen Wissenschaften gibt es wiederum verschiedene Grade an wissenschaftlicher Gewissenhaftigkeit und Objektivität, ganz im Verhältnis zum Ausmaß der Verallgemeinerungen. In der Regel richten sich die bürgerlichen Tendenzen am freiesten in den hehren Sphären der methodologischen Philosophie der "Weltanschauung" ein. Es bedarf daher einer Reinigung des wissenschaftlichen Gebäudes von unten bis oben oder, noch besser, von oben bis unten, denn der Anfang muß mit den oberen Stockwerken gemacht werden.

Es wäre jedoch naiv, anzunehmen, daß das Proletariat die von der Bourgeoisie geerbte Wissenschaft kritisch umarbeiten muß, bevor es sie für den sozialistischen Aufbau verwendet. Das wäre ja fast dasselbe, als wollte man mit den utopistischen Moralisten sagen: das Proletariat müsse, bevor es an den Aufbau einer neuen Gesellschaft herange-

hen könne, sich auf die Höhe der kommunistischen Moral erheben. In Wirklichkeit aber wird das Proletariat sowohl die Kunst als auch die Wissenschaft radikal umbauen, aber erst nachdem es, wenn auch nur im Rohbau, die neue Gesellschaft aufgebaut haben wird.

Aber geraten wir da nicht in einen *circulus vitiosus*? Wie soll man eine neue Gesellschaft aufbauen mit Hilfe der alten Wissenschaft und der alten Moral? Hier muß man eben ein wenig Dialektik ins Feld führen, dieselbe Dialektik, die man jetzt so verschwenderisch bei uns sowohl in die lyrische Poesie als auch in die Kanzleigeschäfte, in die Suppe und in den Brei steckt. Gewisse Stützpunkte, gewisse wissenschaftliche Methoden, die das Bewußtsein von dem geistigen Joch der Bourgeoisie befreien, sind für die proletarische Avantgarde schon zur Aufnahme der Arbeit durchaus notwendig: Sie hat sie teils bereits erobert, teils ist sie dabei, sie zu erobern. Seine grundlegende Methode hat das Proletariat bereits in vielen Kämpfen und unter den verschiedensten Verhältnissen erprobt. Aber von hier aus ist es noch sehr weit bis zu einer proletarischen Wissenschaft. Die revolutionäre Klasse stellt ihre Kämpfe wirklich nicht ein etwa deshalb, weil ihre Partei noch nicht entschieden hat, ob sie die Hypothese der Elektronen und Ionen, die psychoanalytische Theorie Freuds, die Homogenität der Biologen, die neuen mathematischen Offenbarungen der Relativitätstheorie und anderes mehr ablehnen oder annehmen soll. Gewiß, nach der Eroberung der Macht verfügt das Proletariat über bedeutend größere Möglichkeiten, die Wissenschaft zu erobern und zu revidieren. Aber auch hier ist die Sache bedeutend leichter gesagt als getan. Das Proletariat verschiebt seinen sozialistischen Aufbau keineswegs bis zur Zeit, wo seine neuen Gelehrten, von denen manche jetzt noch in kurzen Höschen herumlaufen, sämtliche Instrumente und Kanäle des Erkennens und Wissens nachgesehen und gereinigt haben werden. Das Proletariat bedient sich auf verschiedenen Gebieten seines kulturellen Schaffens der Methoden und Ergebnisse der heutigen Wissenschaft und nimmt notgedrungen den in ihnen enthaltenen Prozentsatz reaktionärer Beimischung mit in Kauf, wobei es alles offenbar Unnötige, Falsche und Reaktionäre abstreift. Das praktische Resultat wird sich im großen und ganzen rechtfertigen, da die der sozialistischen Kontrolle unterstellte Praxis allmählich auch die Theorie, ihre Methoden und Schlußfolgerungen einer Auslese und Kontrolle unterworfen wird. Inzwischen werden auch die Gelehrten heranwachsen, die unter den neuen Verhältnissen erzogen werden. Auf jeden Fall wird das Proletariat seinen sozialistischen Aufbau bis zu einer ziemlich bedeutenden Höhe, d.h. bis zur wirklichen materiellen Sicherung und kulturellen Sättigung der Gesellschaft steigern müssen, bis eine gründliche von oben bis unten gehende Generalreinigung der Wissenschaft durchgeführt werden kann. Damit will ich keineswegs etwas gegen jene marxistische kritische Arbeit gesagt haben, die jetzt schon auf verschiedenen Gebieten in Zirkeln oder Seminaren geleistet wird. Diese Arbeit ist notwendig und nutzbringend. Sie muß in jeder Weise vertieft und erweitert werden. Aber man muß auch das marxistische Augenmaß bei der Abschätzung des heutigen spezifischen Gewichts derartiger Experimente und Versuche im allgemeinen Maßstabe unserer historischen Arbeit nicht verlieren.

Wird denn durch das Gesagte die Möglichkeit des Auftretens von hervorragenden Wissenschaftlern, Erfindern, Dramatikern und Dichtern aus den Reihen des Proletariats schon in der Zeit der revolutionären Diktatur ausgeschlossen? Nein, nicht im geringsten. Aber es wäre gar zu leichtfertig, wollte man den eventuell sehr wichtigen Errungenschaften einzelner Abkömmlinge aus dem Arbeiterkreise den Namen proletarischer Kultur

beilegen. Man darf nicht den Begriff der proletarischen Kultur in das Kleingeld des individuellen Tagesgebrauchs einwechseln und die Fortschritte der Kultur einer Klasse nach den proletarischen Pässen der einzelnen Erfinder oder Dichter bestimmen. Die Kultur ist die organische Gesamtheit des Wissens und Könnens, die die ganze Gesellschaft oder aber zumindest eine herrschende Klasse charakterisiert. Sie umfaßt und durchdringt alle Gebiete des menschlichen Schaffens und verleiht ihnen die Einheit des Systems. Individuelle Leistungen ragen aus diesem Niveau heraus und heben es nach und nach.

Besteht denn eine derartige organische Wechselbeziehung zwischen unserer proletarischen Poesie und dem kulturellen Schaffen der Arbeiterklasse im allgemeinen? Es ist vollkommen klar, daß man diese Frage verneinen muß. Einzelne Arbeiter oder Gruppen werden der Kunst teilhaftig, die von den Intellektuellen der Bourgeoisie geschaffen worden ist, und bedienen sich vorläufig noch ganz eklektisch ihrer Technik. Aber doch nur, um der eigenen, inneren, proletarischen Welt Ausdruck zu geben? Das ist es ja eben, daß dem keineswegs so ist. Dem Schaffen der proletarischen Dichter fehlt das Organische, das nur die innere Bindung der Literatur mit der Entwicklung der Kultur im allgemeinen mit sich bringt. Das sind literarische Werke begabter oder talentierter Proletarier, aber keineswegs proletarische Literatur. Aber vielleicht ist das eine ihrer Urquellen?

Natürlich werden in der Arbeit der heutigen Generationen viele Keime, Anfänge und Ursprünge gefunden werden, von denen ein späterer fleißiger und geschäftiger Nachkomme Linien ziehen wird zu den verschiedenen Sektoren der zukünftigen Kultur, genauso wie die heutigen Kunsthistoriker eine Linie ziehen von den Kirchenmysterien zum Ibsenschen Theater oder von der Mönchsmalerei zum Impressionismus und Kubismus. In der Kunst geht genauso wie in der Natur nichts verloren, aber alles ist mit allem verbunden. Aber faktisch, konkret, im Leben entwickelt sich das heutige Schaffen der Dichter, die aus den Reihen des Proletariats hervorgegangen sind, noch lange nicht auf der Ebene, auf der sich der Prozeß der Vorbereitungen der Grundlagen für die künftige sozialistische Kultur vollzieht: ein Prozeß, durch den die Massen in Bewegung kommen.

Genosse Dubowskoj hat die Gruppe der proletarischen Dichter sehr gekränkt und scheint sie auch ziemlich gegen sich aufgebracht zu haben, dadurch daß er einen Artikel veröffentlichte, in dem er neben - meiner Meinung nach - sehr anfechtbaren Gedanken auch eine Reihe von Wahrheiten ausgesprochen hat, die wohl etwas bitter schmecken, im Grunde genommen aber unbestreitbar sind ('Prawda' vom 10. Februar 1922). Das Ergebnis der Betrachtungen des Genossen Dubowskoj geht dahin, daß die proletarische Poesie nicht in der Gruppe "Schmiede", sondern in den Wandzeitungen der Betriebe mit ihren ungenannten Autoren zu suchen sei. In dieser Schlußfolgerung steckt ein wahrer Gedanke, der allerdings etwas paradox geäußert ist. Mit demselben Recht könnte man behaupten, daß die proletarischen Goethes und Shakespeares augenblicklich irgendwo barfuß in der Schule der ersten Stufe herumlaufen. Unzweifelhaft ist die Dichtkunst der Fabrikdichter bedeutend organischer im Sinne ihres Zusammenhanges mit dem Leben, den Leiden und den Interessen der Arbeitermassen. Dennoch ist es keine proletarische Literatur, sondern lediglich der schriftliche Ausdruck des molekularen Prozesses des Kultur- aufstiegs des Proletariats. Wir haben schon eben erklärt, daß dies keineswegs dasselbe ist. Die Arbeiterkorrespondenten aller Zeitungen, die Lokaldichter, die Ankläger erfüllen eine große Kulturaufgabe, indem sie den Boden lockern und ihn für die kommende Saat

aufnahmefähig machen; aber die vollwertige kulturelle und künstlerische Saat wird schon - zum Glück - sozialistisch und nicht "proletarisch" sein.

Der Genosse Pletnew entwickelt in einem interessanten Artikel über die "Wege der proletarischen Poesie" den Gedanken, daß die Werke der proletarischen Dichter, ganz unabhängig von ihrem künstlerischen Wert, allein durch ihre unmittelbare Verbindung mit dem Leben der Klasse bedeutend sind. An Hand von Beispielen proletarischer Kunstwerke weist Genosse Pletnew ziemlich überzeugend die Veränderungen in der Stimmung der Arbeiterdichter nach im Zusammenhang mit dem allgemeinen Gang des Lebens und der Kämpfe des Proletariats. Damit beweist Genosse Pletnew unzweifelhaft, daß die Produkte der proletarischen Dichtung - nicht alle allerdings, aber doch viele - wichtige kulturhistorische Dokumente sind. Aber dies bedeutet noch nicht, daß sie künstlerische Dokumente darstellen. *»Mögen diese Gedichte schwach, der Form nach veraltet und sogar unkünstlerisch sein«*, sagt Genosse Pletnew in seiner Charakteristik eines Arbeiterdichters, der sich von religiösen Gebetsstimmungen zu kämpferisch-revolutionären erhoben hat, *»aber wird durch sie nicht der Entwicklungsweg des proletarischen Dichters markiert?«* Zweifellos: selbst farblose und schwache, sprachlich unbeholfene Gedichte können den Weg des politischen Wachstums eines Dichters und einer Klasse markieren und dadurch eine unermeßliche kultursymptomatische Bedeutung haben. Aber schwache Gedichte und um so mehr solche, die das Analphabetentum des Verfassers verraten, bilden noch keine proletarische Dichtung, denn sie sind überhaupt keine Dichtkunst. Es ist bezeichnend, daß Genosse Pletnew selbst, indem er die politische Evolution der Arbeiterdichter parallel mit dem revolutionären Wachstum der Klasse verfolgt, ganz richtig bei den proletarischen Dichtern der letzten Jahre, besonders seit Beginn der Neuen Ökonomischen Politik, eine Entfremdung von der Arbeiterklasse feststellt. *»Die Krise der proletarischen Poesie«*, bei gleichzeitiger Neigung zu formalen Aufgaben und zum ... Spießbürgertum, die Pletnew durch die ungenügende Vorbildung der Dichter und das ungenügend ihnen entgegengebrachte Interesse der Partei zu erklären versucht, *»führte dahin, daß die Dichter dem kolossalen Druck der bürgerlichen Ideologie nicht standhalten konnten und nachgaben oder nachgeben«*.

Diese Erklärung ist offenkundig ungenügend. Was ist das für ein kolossaler Druck der bürgerlichen Ideologie bei uns? Man soll nicht übertreiben. Und wollen wir doch keinen Streit darüber beginnen, ob die Partei für die proletarische Dichtung mehr hätte tun können oder nicht. Dadurch wird die Frage der mangelnden Abwehrkraft dieser Poesie selbst keineswegs erschöpft, genauso wie ihr Mangel an Kraft nicht durch wilde "klassenmäßige" Gesten (etwa im Stile des Manifestes der "Schmiede") ersetzt werden kann. Der Kern der Sache ist darin zu suchen, daß in der vorrevolutionären Zeit und in der ersten Periode der Revolution die proletarischen Dichter das Versemachen nicht als Kunst, die ihren eigenen Gesetzen unterworfen ist, betrieben, sondern als eines der Mittel, entweder über ihr hartes Los zu klagen oder ihre revolutionären Stimmungen zu betonen. Die Einstellung zu der Poesie als einer Kunst, die Meisterschaft erfordert, fanden die proletarischen Dichter erst in den letzten Jahren, als die Spannung des Bürgerkriegs nachgelassen hatte. Und da gerade stellte es sich heraus, daß auf dem Gebiete der Kunst das Proletariat noch kein Kulturmilieu geschaffen hatte, während die bürgerliche Intelligenz ein solches Milieu - ein gutes oder schlechtes - hat. Nicht das ist das Wesentliche, daß die Partei oder ihre Oberschicht *»ungenügend geholfen«* hätte, sondern das,

daß die Unterschicht ungenügend vorbereitet ist; die Kunst erfordert aber, genau wie die Wissenschaft, eine Vorbereitung. Über eine eigene politische Kultur verfügt unser Proletariat in einem Maße, das ausreicht, ihm seine Diktatur aufrechtzuerhalten - eine künstlerische Kultur aber besitzt es nicht. Solange die proletarischen Dichter in den allgemeinen Kampfesreihen mitmarschierten, behielten ihre Gedichte, wie bereits gesagt, die Bedeutung revolutionärer Dokumente. Als sich aber vor diesen Dichtern die Fragen der Meisterschaft und der Kunst erhoben, begannen sie sich freiwillig und unfreiwillig nach einem andern Milieu umzuschauen. Es liegt hier also nicht ein einfaches Versehen, sondern eine tiefere geschichtliche Bedingtheit vor. Damit ist allerdings durchaus nicht gesagt, daß alle von der Krisenwelle erfaßten Arbeiterdichter dem Proletariat verloren gehen müssen. Wir wollen hoffen, daß wenigstens manche von ihnen in dieser Krise erstarken werden. Aber auch das will nicht besagen, daß schon die heutigen Gruppen der Arbeiterdichter berufen sind, unerschütterliche Grundlagen einer neuen großen Dichtkunst zu statuieren. Danach sieht es nicht aus. Allem Anschein nach wird diese Aufgabe erst von den zukünftigen Generationen, die durch ihre eigene Krise hindurchgegangen sein werden, gelöst werden können, denn die geistig-kulturellen Schwankungen und Fehler sowie die Unsicherheit der Gruppen und Kreise, deren Ursprung in der mangelnden kulturellen Reife der Klasse liegt, werden lange noch nicht aufhören.

Allein schon das Studium der Literaturtechnik ist eine notwendige und keineswegs kurze Stufe. Am krassesten merkt man die Technik jenen an, die sie nicht beherrschen. Von sehr vielen jungen proletarischen Dichtern kann man getrost behaupten, daß nicht sie die Technik beherrschen, sondern die Technik sie beherrscht. Für einige, die begabteren, ist das nur eine Wachstumskrankheit. Diejenigen aber, die die Technik nicht bewältigen können, werden immer als "unnatürlich", epigonenhaft und sogar manieriert erscheinen. Es wäre jedoch ein Wahnsinn, wollte man daraus die Folgerung ziehen, daß die Arbeit die Technik der bürgerlichen Kunst nicht brauche. Trotzdem neigen sehr viele zu dieser Annahme. »Mag die Kunst ungeformt sein,« - meinen sie - »wenn es nur Heimatklänge sind.« Das ist verlogen, ist Lüge. Eine »verschrumpelte« Kunst ist keine Kunst und kann infolgedessen von den Werktätigen nicht gebraucht werden. So eine Stellungnahme, die eigentlich eine große Portion Verachtung der Massen in sich birgt, ist sehr bezeichnend für die besondere Sorte von Politikastern, die ein organisches Mißtrauen zu der Kraft der Klasse hegen und ihr schmeichelnd lobhudeln, wenn »alles in Ordnung ist«. Mit den Demagogen wiederholen die Formel der scheinbar proletarischen Simplifizierung auch die aufrichtigen Einfaltspinsel. Das ist aber kein Marxismus mehr, sondern reaktionäre völkische Ideologie, die ein klein wenig "proletarisch" frisiert ist. Die Kunst für das Proletariat darf nicht zweiter Sorte sein. Man muß lernen, wenn auch die »Lehrzeit« - notgedrungen beim Feind - nicht ganz ungefährlich ist. Man muß lernen, und die Bedeutung der proletkultischen Organisationen muß speziell nicht danach bemessen werden, wie schnell sie eine neue Literatur schaffen, sondern danach, in wie hohem Maße sie zur Hebung des literarischen Niveaus der Klasse beitragen, angefangen von ihren Oberschichten.

Dadurch eben sind solche Ausdrücke wie "proletarische Kultur" und "proletarische Literatur" gefährlich, daß sie die Zukunft der Kultur fiktiv in den engen Rahmen des Heute hineinzwängen, die Perspektiven verfälschen, die Proportionen stören, die Maßstäbe verrenken und den sehr gefährlichen Dünkel kleiner Kreise kultivieren.

Aber wenn wir auf den Terminus "proletarische Kultur" verzichten, was machen wir dann mit dem... "Proletkult"? Wir wollen vereinbaren, daß "Proletkult" soviel bedeutet wie proletarisches Kulturschaffen, d.h. den zähen Kampf um die Erhöhung des kulturellen Niveaus der Arbeiterklasse. Wahrlich, die Bedeutung des Proletkults wird durch diese Definition nicht um das geringste vermindert.

In ihrer bereits erwähnten Programmklärung behaupten die proletarischen Dichter der "Schmiede": »*Der Stil ist die Klasse*« und daß sozial fremde Schriftsteller deshalb den künstlerischen Stil schaffen können, der der Natur des Proletariats entsprechen würde. Daraus ergibt sich gewissermaßen von selbst, daß gerade die Gruppe "Schmiede", die der Zusammensetzung und Tendenz nach proletarisch ist, die proletarische Kunst schaffe.

»*Der Stil - ist die Klasse.*« Aber der Stil kommt keineswegs zusammen mit der Klasse zur Welt. Die Klasse findet ihren Stil auf außerordentlich verschlungenen Wegen. Wie einfach wäre es, wenn ein Schriftsteller, nur weil er ein seiner Klasse ergebener Proletarier ist, sich an der Straßenecke aufstellen und verkünden könnte: »Ich bin der Stil des Proletariats!«

»*Der Stil ist die Klasse*«, und zwar nicht nur in der Kunst, sondern vor allen Dingen in der Politik. Die Politik aber ist das einzige Gebiet, auf dem das Proletariat tatsächlich seinen eigenen Stil geschaffen hat. Aber wie? Keineswegs durch einen einfachen Syllogismus: jede Klasse hat ihren Stil; das Proletariat ist eine Klasse; es beauftragt diese oder jene proletarische Gruppe, einen eigenen proletarischen Stil zu formulieren. Mitnichten! Der Weg war bedeutend komplizierter. Die Herausbildung der proletarischen Politik führte durch wirtschaftliche Streiks, durch den Kampf um das Koalitionsrecht, durch die englischen und französischen Utopisten, durch die Beteiligung der Arbeiter an revolutionären Kämpfen unter Führung der bürgerlichen Demokratie, durch das "Kommunistische Manifest", durch die Bildung der Sozialdemokratie, die jedoch durch den Gang der Ereignisse dem "Stil" der anderen Klassen unterlag, durch die Spaltung der Sozialdemokratie und durch die Aussonderung der Kommunisten, durch den Kampf der Kommunisten für die Einheitsfront und durch eine Reihe anderer Etappen, die noch bevorstehen. Die gesamte Energie des Proletariats, die ihm nach Deckung der elementarsten Lebensbedürfnisse noch übrig bleibt, wurde und wird für die Herausbildung dieses proletarischen »Stils« verbraucht. Während der geschichtliche Aufstieg der Bourgeoisie sich verhältnismäßig auf allen Gebieten der gesellschaftlichen Existenz gleichmäßig vollzog - sie bereicherte sich, organisierte sich, bildete sich philosophisch und ästhetisch und sammelte Herrschererfahrungen -, erhält der ganze Prozeß der Selbstbestimmung beim Proletariat, als entrechtete Klasse, einen stark einseitigen revolutionär-politischen Charakter, der seinen höchsten Ausdruck in der Kommunistischen Partei erreicht.

Wollten wir den künstlerischen Aufstieg des Proletariats mit seinem politischen vergleichen, so müßten wir sagen, daß auf dem Gebiete der Künste wir uns augenblicklich etwa auf einer Stufe befinden, als die ersten, noch hilflosen Bewegungen der Massen in Berührung kamen mit den Versuchen der Intellektuellen und auch einiger vereinzelter Arbeiter, utopische Systeme aufzustellen. Von ganzem Herzen wünschen wir, daß es den Dichtern der "Schmiede" gelingen möge, ihren Beitrag zur Literatur der Zukunft zu liefern, die, wenn auch nicht proletarisch, so doch sozialistisch sein wird. Doch wäre es im jetzigen höchst primitiven Stadium des Prozesses ein unverzeihlicher Irrtum, wollte

man der "Schmiede" ein Monopol auf den Ausdruck »proletarischer Stil« einräumen. Die "Schmiede" entfaltet ihre Tätigkeit - in bezug auf das Proletariat - prinzipiell in derselben Richtung wie "Lef" und der "Kreis" und andere Gruppen, die bestrebt sind, die Revolution künstlerisch zu fassen; und offen gesagt wissen wir nicht, welcher der Beiträge sich als schwerwiegender erweisen wird. An vielen proletarischen Dichtern macht sich der Einfluß des Futurismus z.B. entschieden bemerkbar. Der talentierte Kasin saugt in sich Elemente futuristischer Technik auf. Besymenski wäre ohne Majakowski undenkbar. Besymenski bedeutet aber eine Hoffnung.

Die Deklaration der "Schmiede" schildert in außerordentlich düsteren und scharf anklägender Zügen die jetzige Lage der Kunst: *»Die Nep als Etappe der Revolution befand sich in der Umkreisung einer Kunst, die an das Kunststreben der Gorillas erinnert. Für all das werden Gelder bewilligt ... Es gibt keine Belinskis (Belinski - russischer Publizist und Kritiker aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, gilt als "Klassiker" seiner Art. Anm. d. Übers.). Über die Wüste der Kunst senkt sich die Dämmerung. Aber wir erheben unsere Stimmen und erheben die rote Fahne« usw. und anderes mehr. Von der proletarischen Kunst wird in außerordentlich gehobenen, ja hochtrabenden Tönen geredet, zum Teil als von der Kunst der Zukunft, zum Teil als von der Gegenwartskunst: »Die Klasse als Monolith ... schafft ihre Kunst nach ihrem Bilde. Ihre eigene Sprache, die vielklängige, farbenreiche, gestaltenreiche, fördert durch ihre Einfachheit, Klarheit und Exaktheit die Macht eines grandiosen Stils.«* Aber wenn dem so ist, woher kommt denn die Wüste der Kunst und warum senkt sich die Abenddämmerung über sie? Dieser offensichtliche Widerspruch kann nur so verstanden werden, daß die Verfasser der Deklaration der protegierten Sowjetkunst, d.h. der in Dämmerung gehüllten Wüste, die proletarische Kunst *»der großen Leinwand, des großen Stils«* gegenüberstellen, die jedoch nicht die gebührende Anerkennung genießt, da *»die Belinskis fehlen«* und ihr Platz eingenommen wird von *»gewissen Genossen unter den Publizisten aus unseren Reihen, die gewohnt sind, mit der Wagendeichsel zu dirigieren«*.

Obwohl ich ein wenig Gefahr laufe, dem Orden der Wagendeichsel angereicht zu werden, muß ich jedoch sagen, daß die Deklaration der "Schmiede" nicht vom Geiste der Klassenerlösung getragen ist, sondern vom Dünkel eines Privatzyklus. Die "Schmiede" spricht von sich wie von der ausschließlichen Trägerin der revolutionären Kunst, genauso, in denselben Wendungen, wie es bei den Futuristen, Imaginisten, Serapionsbrüdern gang und gäbe ist. Wo bleibt sie, Genossen, diese »Kunst der großen Leinwand, des großen Stils, die Monumentalkunst«? Wo ist sie, wo? Wie wir auch die Schöpfung der einzelnen Dichter proletarischer Herkunft bewerten mögen (und hierbei bedarf es natürlich einer aufmerksamen, streng individualisierenden kritischen Arbeit) - es gibt keine proletarische Kunst. Es geht nicht an, mit großen Worten zu spielen. Es ist nicht wahr, daß es einen proletarischen Stil und zwar einen großen Monumentalstil gibt. Wo ist er? Worin steckt er? Die Proletarierdichter machen eine Lehrzeit durch, ihre Beeinflussung durch andere Schulen, vor allem die futuristische, läßt sich, wie gesagt, genau nachweisen, selbst ohne zu den mikroskopischen Methoden der formalen Schule Zuflucht nehmen zu müssen. Das soll kein Vorwurf sein, ist keine Sünde. Aber der monumentale proletarische Stil wird dennoch durch Proklamationen allein nicht geschaffen.

»Es gibt keine Belinskis«, klagen unsere Verfasser. Wenn wir den juristischen Beweis erbringen müßten, daß die Schöpfung der "Schmiede" getränkt ist von Stimmungen einer

abgeschirmten kleinen Intellektuellenwelt, eines Zirkels, einer kleinen Schule, so hätten wir diesen Indizienbeweis in der deprimierten Formel: »Es gibt keine Belinskis« gefunden. Belinski wird natürlich hier nicht als Person zitiert, sondern als Repräsentant der Dynastie der russischen Kritiker, Inspiratoren und Lenker der alten Literatur. Aber es will unseren Freunden aus der "Schmiede" nicht in den Kopf, daß diese Dynastie just in dem Moment eingegangen ist, als die proletarische Masse auf den Plan getreten ist. Plechanow war in gewisser und zwar sehr wesentlicher Hinsicht der marxistische Belinski, der letzte Vertreter dieser edlen publizistischen Idee. Die Belinskis schlugen mit Hilfe der Literatur Luftlöcher in die damalige Öffentlichkeit - und darin bestand ihre geschichtliche Rolle. Die literarische Kritik ersetzte die Politik und bereitete sie vor. Aber das, was bei Belinski und den späteren Vertretern der radikalpublizistischen Kritik andeutungsweise gesagt wurde, nahm in unserer Zeit Fleisch und Blut des Oktoberumsturzes an, wurde zur sowjetischen Realität. Wenn die großen russischen Kritiker: Belinski, Tschernyschewski, Dobrolubow, Pissarew, Michajlowski und Plechanow, jeder in seiner Art, die gesellschaftlichen Inspiratoren der Literatur und noch mehr die literarischen Inspiratoren der entstehenden Gesellschaft waren - so ist denn jetzt unsere ganze Gesellschaft, unser öffentliches Leben mit seiner Politik, der Presse, den Versammlungen und Institutionen nicht hinreichend in der Lage, ihre eigenen Wege zu deuten? Unser ganzes öffentliches Leben haben wir unter einen Scheinwerfer genommen, sämtliche Etappen unseres Kampfes sind vom Schein des Marxismus beleuchtet. Jede Institution wird kritisch von allen Seiten abgeklopft.

Wenn man unter diesen Umständen nach den Belinskis jammert, so zeigt man damit - o weh und ach! - eine Intellektuellen - und Zirkel-Weltfremdheit, ganz im Stil (keineswegs aber Monumentalstil!) irgendeines tugendsamen links-volkstümelernden Iwanow-Rasumnik. »Es gibt keine Belinskis«, aber Belinski war ja eigentlich nicht Literaturkritiker, sondern der gesellschaftliche Führer seiner Epoche. Könnte man den leibhaftigen Belinski in unsere Zeit versetzen, so wäre er wahrscheinlich - auch dies wollen wir vor der "Schmiede" nicht verhehlen - Mitglied des ... Politbüro des Zentralkomitees der KPR. Und am Ende hätte er sogar ungestüm von der Wagendeichsel Gebrauch gemacht. Klagte er ja, daß er seiner Natur nach als Schakal heulen sollte, jedoch melodische Töne von sich geben müsse ...

Es ist keineswegs ein Zufall, daß die Dichtkunst der Privatirkel in ihrem Bestreben, die Isoliertheit zu überwinden, in die süßliche Romantik des "Kosmismus" verfällt. Der Gedanke ist hierbei ungefähr der, daß man die ganze Welt als gewisse Einheit und sich selbst als deren aktiven Teil empfindet mit der Perspektive, des weiteren nicht allein dieser Erde, sondern den ganzen Kosmos zu beherrschen. All das ist natürlich sehr herrlich und fürchterlich großzügig. Wir waren bisher Menschlein aus Kursk und Kaluga, vor kurzem eroberten wir erst ganz Rußland - nun marschieren wir zur Weltrevolution. Aber sollen wir uns an den Grenzen des »Planetarischen« aufhalten? Wir wollen lieber gleich um das Faß des Weltalls den Reifen des Proletarischen schlagen. Was wäre einfacher als das? Sieben auf einen Schlag ...

Der "Kosmismus" erscheint oder kann erscheinen als außerordentlich kühn, stark, revolutionär, proletarisch. Aber in Wirklichkeit stecken im "Kosmismus" Elemente geradezu einer Fahnenflucht vor den komplizierten und für die Kunst beschwerlichen irdischen Angelegenheiten in die Sternenregionen. Dadurch offenbart der "Kosmismus"

ganz unerwartet seine Verwandtschaft mit dem Mystizismus, denn es ist eine ziemlich verwickelte Aufgabe, das Sternenreich in die künstlerische Weltempfindung einzubeziehen, und zwar nicht allein anschaulich, sondern auf dem Wege des Willens; dies ist jedenfalls, sogar unabhängig vom Grad der Beherrschung der Astronomie, eine nicht absolut unaufschiebbare Aufgabe ... Es stellt sich folgendes heraus: nicht deshalb werden die Dichter zu Kosmisten, weil die Bevölkerung der Milchstraße sie anruft und von ihnen Antwort erfleht, sondern weil die irdischen Fragen, die sich so schwer der künstlerischen Arbeit erschließen, den Versuch rechtfertigen, den Sprung ins jenseits zu wagen. Es genügt jedoch noch lange nicht, sich einen Kosmisten zu nennen. Um Sterne vom Himmel herunterholen zu können, um so mehr als es im Weltraum mehr Raum zwischen den Sternen als Sterne selbst gibt. Und es ist zu befürchten, daß diese Tendenz, die Lücken der Weltanschauung und des künstlerischen Schaffens mit der subtilen Materie des Sternenraumes zu verstopfen, diesen oder jenen "Kosmisten" zu der allerfeinsten Materie führen wird - nämlich zu dem Heiligen Geist, in dem ohnehin schon so viele poetische liebe Leichen ruhen.

Die Fangeisen und Schlingen, die vor den proletarischen Dichtern lagern, sind um so gefährlicher, als diese Dichter durchwegs jung und einige von ihnen kaum aus den Jünglingsjahren heraus sind. Zur Dichtkunst hatte sie in den meisten Fällen die siegreiche Revolution erweckt. Aber sie kamen zu ihr als noch unfertige Menschen - es trug sie auf den Flügeln der Elementargewalt, des Orkans, des Sturms... Aber von diesem primitiven Rausch hatten ja schließlich auch ganz bürgerliche Dichter genügend genippt, um dann einem reaktionär-mystischen und allerlei anderem Katzenjammer zu verfallen. Die wirklichen Schwierigkeiten und wahren Prüfungen begannen erst dann, als der Rhythmus der Revolution langsamer und die objektiven Perspektiven nebelhafter wurden, so daß man nicht mehr einfach übersprudelnd und begeistert Blasen treibend mit den Wellen mitschwimmen konnte, sondern es notwendig wurde, tiefer zu schürfen und die Situation abzuschätzen. Und gerade hier stellte sich die Versuchung ein: Mit vollem Anlauf in den Kosmos hinein! Aber die Erde? Wie für die Mystiker kann sie auch für die Kosmisten plötzlich zum Sprungbrett werden.

Die revolutionären Dichter unserer Zeit müssen erst abgehärtet sein - und zwar ist hier die moralische Abhärtung mehr als anderswo von der geistigen untrennbar. Sie brauchen eine stabile, elastische, von Tatsachen gesättigte, tätige Weltanschauung und ein damit verbundenes künstlerisches Weltgefühl. Um den Zeitabschnitt, in dem wir leben, wirklich zu erfassen und nicht nur zeitungsgemäß zu verstehen, muß man die Vergangenheit der Menschheit, ihr Leben, ihre Kämpfe, Taten, Hoffnungen, Niederlagen und Erfolge kennen. Astronomie und Kosmogonie sind eine gute Sache, aber vor allem muß man die Geschichte der Menschheit und ihr heutiges Leben mit seinen mannigfachen Gesetzen und in seiner bildhaften und persönlichen Konkretheit kennen.

Es ist interessant, festzustellen, daß die Verfasser der abstrakten Formeln der proletarischen Poesie gewöhnlich blind an einem Dichter vorbeigehen, der mehr als irgendein anderer das Recht auf den Namen des Dichters des revolutionären Rußland besitzt. Die Bestimmung seiner Tendenz und seiner sozialen Herkunft erfordert keine komplizierten kritischen Methoden: Demjan ist ganz da - aus einem Guß! Das ist kein Dichter, der sich der Revolution genähert, sich zu ihr herabgelassen und sie anerkannt hätte: Er ist ein Bolschewist politischer Waffengattung. Und darin liegt die außergewöhnliche Kraft

Demjans. Die Revolution ist ihm nicht Material für seine Schöpfung, sondern die höchste Instanz, die ihn selbst auf seinen Posten gestellt hat. Sein Schaffen ist eine Tat des öffentlichen Dienstes, und zwar nicht nur letzten Endes, wie alle Kunst überhaupt, sondern auch subjektiv, im Bewußtsein des Dichters selbst. Und so war er von den ersten Tagen seines historischen Dienstes an.

Er wuchs in die Partei hinein, wuchs mit ihr, ging durch die verschiedenen Stadien ihrer Entwicklung, lernte mit der Klasse des Proletariats tagaus, tagein denken und fühlen und diese Welt der Gedanken und Gefühle der Masse in konzentrierter Form von Gedichten zurückgeben, die heiter wie ein Lied oder verwegen wie Gassenhauer, zornig oder aufrufend sind. In seinem Zorn und in seinem Haß ist nichts Dilettantisches: Er haßt mit dem wohltemperierten Haß der revolutionärsten Partei der Welt. Er hat viele Sachen von großer Kraft und vollendeter Meisterschaft geschrieben, aber auch viel Zeitungsmaterial, für den Alltag, zweiter Sorte. Demjan schafft ja nicht nur dann, wenn Apollo ihn zum heiligen Opfer ruft, sondern tagaus, tagein, wenn ihn die Ereignisse und ... das Zentralkomitee der KPR. rufen. Aber sein Schaffen als Ganzes ist eine noch nie dagewesene, in ihrer Art einzig dastehende Erscheinung. Und die Dichterlein der verschiedenen Schulchen, die rasch dabei sind, sich auf Demjans Kosten lustig zu machen - er sei halt nur ein Zeitungsfeuilletonist -, sollen nur in ihrem Gedächtnis nachgraben und einen zweiten Dichter finden, der mit seinen Gedichten so unmittelbar und wirkungsvoll auf die Massen gewirkt hätte, und auf welche Massen! - auf viele Millionen Arbeiter, Bauern und Rotarmisten - und wann? - in der größten aller Epochen. [Der Dichter Demjan Bjedny wurde wegen der Verdienste seiner Werke im Bürgerkrieg von der Sowjetregierung mit dem Orden des Roten Banners ausgezeichnet. Anm. d. Übers.]

Nach neuen Formen hat Demjan nicht gesucht. Er benutzt sogar die ausgesucht alten, kanonisierten Formen. Aber sie feiern bei ihm ihre Auferstehung als unvergleichlicher Übertragungsmechanismus der bolschewistischen Ideenwelt. Demjan hat keine Schule geschaffen und wird auch nie eine schaffen; ihn selbst hatte die große Schule, die den Namen KPR. trägt, für die Nöte einer großen Zeit, die nicht wiederkehren wird, geschaffen. Sieht man von jeder metaphysischen Deutung der proletarischen Poesie ab und behandelt die Frage unter dem Gesichtswinkel, was das Proletariat liest, was es braucht, durch was es in Spannung versetzt und zur Tat angeregt wird, was sein kulturelles Niveau hebt und dadurch den Boden für eine neue Kunst vorbereitet, so ist das Schaffen Demjan Bjednys unbedingt eine proletarische, und es ist Volksliteratur, die dem wachgewordenen Volke lebensnotwendig ist. Wenn das keine "wahre" Poesie ist, so ist es etwas weit Größeres.

Einer, der in der Geschichte nicht der Letzte ist - Ferdinand Lassalle -, schrieb einmal an Marx und Engels nach London: *»Wie gerne hätte ich das, was ich weiß, ungeschrieben gelassen, um nur einen Teil dessen, was ich kann, zu verwirklichen.«* Demjan könnte im Sinne dieser Worte von sich selber sagen: *»Ich überlasse es gerne andern, in neuen und komplizierten Formen über die Revolution zu schreiben, und fahre fort, in alten Formen für die Revolution zu schreiben.«*



Parteipolitik in der Kunst

Aus: Literatur und Revolution, 1924, Berlin 1968, Seite 182 ff.

Gewisse marxistische Literaten haben sich ausgesprochen pogromistische Methoden den Futuristen, Serapionsbrüdern und überhaupt allen literarischen Mitläufern der Revolution gegenüber angeeignet, allen zusammen und jedem einzelnen gegenüber. Besonders wird die Hetze gegen Pilnjak Mode, worin sich sogar die Futuristen üben. Es ist unzweifelhaft, daß manche Eigentümlichkeiten Pilnjaks dazu angetan sind, Ärger zu erregen: er geht allzu leicht über die großen Fragen hinweg, zu viel Koketterie, zu viel selbstgemachter Lyrismus. Aber Pilnjak hat ausgezeichnet einen Ausschnitt der bäuerlichen Revolution in der Provinz gezeigt, hat einen Hamstererzug geschildert - wir erblicken sie dank Pilnjak unvergleichlich greller, greifbarer als vordem. Und Wsewolod Iwanow? Haben wir denn nach seinen "Partisanen", dem "Panzerzug" und dem "Blauen Sand" mit all ihren Konstruktionssünden, dem abgehackten Stil, ja einer gewissen Kitschigkeit - haben wir Rußland in seiner unermeßlichen Weite, ethnographischen Vielfältigkeit, Rückständigkeit, in seinem Schwung nicht noch besser erkannt, noch besser erfüllt? Vielleicht kann diese gestaltende Erkenntnis ersetzt werden durch futuristische Übertreibungen oder das eintönige Besingen von Transmissionsriemen oder Zeitungsartikelchen, die tagein, tagaus die gleichen dreihundert Worte verschieden kombinieren. Streichen Sie in Gedanken Pilnjak und Wsewolod Iwanow aus unserem Alltagsleben, und wir sind um ein Jota ärmer ...

Die Organisatoren des Feldzuges gegen die literarischen Mitläufer - eines Feldzuges, der unbekümmert um die Perspektiven und Proportionen geführt wird, haben auch den Genossen Woronski zur Zielscheibe gemacht, den Redakteur der Zeitschrift 'Krasnaja Nowj' (Rotes Neuland) und den Leiter des Verlages "Kreis". Ihm wird Mitwisserschaft und fast Mittäterschaft in die Schuhe geschoben. Wir meinen, daß Genosse Woronski im Auftrag der Partei eine bedeutende literarisch-kulturelle Arbeit leistet und daß es wahrhaftig leichter ist, in einem Artikelchen von der Vogelperspektive aus kommunistische Kunst zu dekretieren, als an der mühseligen Vorbereitung einer solchen Kunst teilzunehmen.

Formal setzen unsere Kritiker die Linie fort, die einstmals (1908) von den Sammelbüchern 'Raspad' (Zerfall) eingeschlagen wurde. Man muß jedoch den Unterschied der historischen Situation und eine gewisse Verschiebung im Kräfteverhältnis, die seitdem stattgefunden hat, verstehen und bewerten! Damals waren wir eine geschlagene und illegale Partei. Die Revolution befand sich im Rückzug: die Konterrevolution, sowohl die Stolypinsche wie die anarcho-mystische, marschierte auf der ganzen Linie vor. In der Partei selbst spielten die Intellektuellen noch eine unverhältnismäßig große Rolle, wobei die Intellektuellengruppen der verschiedenen Parteischattierungen so etwas wie kommunizierende Röhren darstellten. Unter diesen Umständen erforderte der geistige Selbstschutz eine wahnwitzige Abwehr gegen die literarischen Stimmungen des Katzenjammers.

Momentan findet ein ganz anderer Prozeß, im Grunde genommen ein Prozeß entgegengesetzter Art statt. Das Gesetz der sozialen Gravitation (zu Gunsten der herrschenden Klasse), das letzten Endes die Linie der intellektuellen Schaffungskraft bestimmt, wirkt gegenwärtig zu unseren Gunsten. Dementsprechend muß man die Kunstpolitik anzupas-

sen verstehen.

Es ist nicht wahr, daß die Revolutionskunst allein von den Arbeitern geschaffen werden kann. Eben deshalb, weil die Revolution eine Arbeiterrevolution ist, macht sie - ich will mich nicht wiederholen - viel zuwenig Arbeiterkräfte für die Kunst frei. In der Epoche der Französischen Revolution wurden die größten Werke, die direkt oder indirekt die Revolution widerspiegelten, nicht von französischen Künstlern geschaffen, sondern von deutschen, englischen usw. Diejenige nationale Bourgeoisie, die unmittelbar den Umsturz vollzog, konnte nicht genügend Kräfte freimachen, um ihn zu reproduzieren und zu besiegeln. Um so mehr ist dies beim Proletariat der Fall, das wohl über eine politische, aber nur über eine geringe künstlerische Kultur verfügt. Die Intellektuellenschicht verfügt außer über alle Vorzüge ihrer formalen Qualifikation auch noch über das fragwürdige Privileg der passiven politischen Position, der sich mehr oder weniger Feindseligkeit oder Sympathie für den Oktoberumsturz beimengt. Was Wunder, daß diese beschauliche Intelligenz auf dem Gebiete der künstlerischen Wiedergabe der Revolution mehr geben konnte und mehr gibt - wenn auch mit einer gewissen Verzerrung - als das Proletariat, das die Revolution gemacht hat. Wir kennen wohl die politische Beschränktheit, die schwankende Haltung und die Unzuverlässigkeit der Mitläufer. Wenn wir aber Pilnjak mit seinem "Kahlen Jahr", die Serapionsbrüder mit Wsewolod Iwanow, Tichonow und Polonskaja, Majakowski und Jessenin streichen - was bleibt dann übrig, außer den noch uneingelösten Wechseln auf eine noch kommende proletarische Literatur? Um so mehr, da auch Demjan Bjedny (Kommunistischer Dichter, bekannt besonders durch seine politischen Satiren und Fabeln.), den man weder zu den Mitläufern zählen darf, noch in der Revolutionspoesie messen kann, zu der proletarischen Literatur im Geiste des Manifestes der "Schmiede" nicht gerechnet werden kann. Was bleibt dann übrig? ...

Die Partei nimmt also, ganz im Widerspruch zu ihrer Natur, auf dem Gebiete der Kunst eine rein eklektische Stellung ein? Dieses Argument, das so schlagend zu sein scheint, ist in Wirklichkeit außerordentlich naiv. Die marxistische Methode gibt die Möglichkeit, die Entwicklungsbedingungen der neuen Kunst zu beurteilen, alle ihre Veränderungen zu verfolgen und durch kritische Verfolgung der Wege die fortschrittlichsten zu fördern - aber auch nicht mehr. Ihre Wege muß die Kunst auf eigenen Füßen zurücklegen. Die Methoden des Marxismus sind nicht Methoden der Kunst. Die Partei ist Führerin des Proletariats, aber nicht des historischen Prozesses. Es gibt Gebiete, wo die Partei unmittelbar und gebieterisch leitet. Es gibt Gebiete, wo sie kontrolliert und fördert. Es gibt Gebiete, wo sie nur fördert. Es gibt schließlich Gebiete, wo sie sich nur orientiert. Das Gebiet der Kunst ist nicht das Feld, wo die Partei zu kommandieren berufen ist. Sie kann und soll schützen, fördern und nur indirekt leiten. Sie kann und soll, bedingt, Kredit ihres Vertrauens den verschiedenen künstlerischen Gruppierungen gewähren, die aufrichtig bestrebt sind, der Revolution näher zu kommen, um ihre künstlerische Gestaltung zu fördern. Jedenfalls kann die Partei nicht den Standpunkt eines Literaturzirkels einnehmen, der gegen andere Literaturzirkel kämpft oder mit ihnen einfach konkurriert. Die Partei kann es nicht tun und wird es nicht tun. Die Partei steht auf dem Wachtposten der geschichtlichen Interessen der Klasse in ihrer Gesamtheit. Indem sie bewußt und schrittweise die Voraussetzungen für die neue Kultur und somit auch die neue Kunst vorbereitet, behandelt sie die literarischen Weggenossen und Mitläufer nicht als Konkur-

renten der Arbeiterschriftsteller, sondern als Helfer der Arbeiterklasse, wirkliche oder mögliche Helfer im Aufbauwerk von allergrößten Dimensionen. Die Partei versteht das Episodenhafte der literarischen Gruppen der Übergangsperiode und wertet sie nicht vom Standpunkt der individuellen Klassenzeugnisse der Herren Literaten, sondern vom Standpunkte des Platzes, den diese Gruppen in der Vorbereitung der sozialistischen Kultur einnehmen oder einnehmen können. Wenn sich der Platz der betreffenden Gruppe momentan noch nicht bestimmen läßt, so kann die Partei als Partei wohlwollend und aufmerksam ... abwarten. Die einzelnen Kritiker oder einfachen Leser können ihre Sympathien im vorhinein dieser oder jener Gruppierung schenken. Die Partei als Ganzes, die die historischen Interessen der Klasse wahr, muß objektiv und weise sein. Ihre Vorsicht kann nicht anders als doppelseitig sein: wenn die Partei ihren Programmstempel der "Schmiede" nur deshalb nicht aufdrückt, weil dort Arbeiter schreiben, so stößt sie von vornherein keine einzige literarische Gruppe von sich, sei dies auch eine Intellektuellengruppe, sobald diese bestrebt ist, der Revolution entgegenzukommen und an der Festigung eines ihrer Bindeglieder - ein Bindeglied ist stets eine schwache Stelle! - mitzuarbeiten: der Bindeglieder zwischen Stadt und Land, zwischen der Partei und den Parteilosen, zwischen den Intellektuellen und den Arbeitern.

Bedeutet jedoch eine derartige Politik nicht, daß eine Flanke der Partei seitens der Kunst unverteidigt bleiben wird? Eine solche Behauptung wäre eine starke Übertreibung: die Partei wehrt die giftigen, zersetzenden Tendenzen der Kunst ab, indem sie sich von politischen Kriterien leiten läßt. Richtig ist aber auch, daß die Flanke der Kunst weniger verteidigt ist als die Front der Politik. Aber verhält es sich denn nicht genauso mit der Wissenschaft? Was werden die Metaphysiker der rein proletarischen Wissenschaft über die Relativitätstheorie sagen? Läßt sie sich mit dem Materialismus in Einklang bringen oder nicht? Ist diese Frage entschieden? Wo? Wann? Und durch wen? Daß die Arbeiten des Petrograder Physiologen Pawlow sich ganz auf der Linie des Materialismus bewegen, leuchtet auch dem Laien ein. Aber was soll man über die psychoanalytische Theorie von Freud sagen? Ist sie vereinbar mit dem Materialismus, wie es z.B. Genosse Radek glaubt (und ich ebenfalls), oder steht sie ihm feindselig gegenüber? Dieselbe Frage ist zu stellen in bezug auf die neuen Theorien der Atomlehre usw. Es wäre ausgezeichnet, wenn sich ein Gelehrter gefunden hätte, der imstande wäre, diese neuen Verallgemeinerungen methodologisch zu fassen und sie mit der dialektisch-materialistischen Weltauffassung in Übereinstimmung zu bringen; damit hätte er ein gegenseitiges Kriterium der neuen Theorien geliefert und die dialektische Methode vertieft. Aber ich befürchte sehr, daß diese Arbeit nicht in Form von Zeitungs- und Zeitschriftenartikeln, sondern als wissenschaftlich philosophisches standard work, wie "Der Ursprung der Arten" oder das "Kapital", nicht heute und nicht morgen geschrieben werden wird, oder richtiger gesagt: wenn dieses Buch heute geschrieben werden sollte, so würde es Gefahr laufen, unaufgeschnitten zu bleiben bis zum Anbruch des Tages, wo das Proletariat die Waffen aus der Hand wird legen können.

Aber auch der Kulturismus, d.h. Aneignung der Grundelemente der vorproletarischen Kultur, setzt ja Kritik, Auswahl, Klassenkriterium voraus? Und ob! Aber dieses Kriterium ist politischer Natur und nicht abstrakt kultureller Art. Das politische Kriterium fällt mit dem kulturellen nur in dem weiten Sinne zusammen, daß die Revolution die Bedingungen der neuen Kultur vorbereitet. Aber dies bedeutet keineswegs, daß eine solche

Übereinstimmung in jedem einzelnen Falle gesichert ist. Wenn die Revolution berechtigt ist, nötigenfalls Brücken und Kunstdenkmäler zu zerstören, so wird sie um so weniger davor Halt machen, auf eine beliebige Kunstrichtung die Hand zu legen, die bei sonstigen formalen Errungenschaften droht, Elemente der Zersetzung in das revolutionäre Milieu zu tragen oder die inneren Kräfte der Revolution: das Proletariat, die Bauernschaft, die Intellektuellen einander feindlich gegenüberzustellen. Unser Kriterium ist ein ausgesprochen politisches, gebieterisches und intolerantes Kriterium. Aber gerade deshalb muß es deutlich die Grenzen seines Aktionsbereiches zeichnen. Um noch deutlicher zu sein, will ich sagen: unter einer wachsam revolutionären Zensur kann eine weitgehende und elastische Kunstpolitik getrieben werden, der die Giftspritze der Literatenzirkel fremd ist.

Es ist vollkommen klar, daß auch auf dem Gebiete der Kunst die Partei nicht einen einzigen Tag dem liberalen Prinzip: *laissez faire, laissez passer* (die Dinge ihrem freien Lauf überlassen) fröhnen darf. Die ganze Frage besteht nur darin, in welchem Punkte die Einmischung beginnen soll und wo ihre Grenzen sind; in welchen Fällen, worin die Partei die Wahl treffen muß. Und diese Frage ist gar nicht so einfach, wie es die Theoretiker der "Lef", die Verkünder der proletarischen Literatur und die Hetzkumpane glauben möchten.

Die Ziele, Aufgaben und Methoden der Arbeiterklasse sind in der Wirtschaft unvergleichlich konkreter, bestimmter und theoretisch mehr ausgearbeitet als in der Kunst. Dessen ungeachtet hat die Partei nach dem kurzen Versuch des Aufbaus der Wirtschaft nach zentralistischen Methoden sich genötigt gesehen, das parallele Bestehen der verschiedenen und selbst sich gegenseitig bekämpfenden Wirtschaftstypen zuzulassen; wir haben gleichzeitig die in Trusts organisierte Staatsindustrie, sowohl Betriebe von lokaler Bedeutung, verpachtete und konzessionierte Betriebe, Privateigentum und Genossenschaften, die individuelle Bauernwirtschaft, die Werkstätte des Heimarbeiters, Kollektivwerkstätten usw. Der Grundkurs des Staates steuert auf die zentralisierte sozialistische Wirtschaft hin. Aber diese allgemeine Tendenz schließt in sich die betreffende Periode einer weitgehenden Unterstützung der Bauernwirtschaft und der Heimarbeit ein. Ohne diese wird der Kurs auf eine sozialistische Großindustrie zur unlebendigen Abstraktion.

Die Sowjetrepublik ist eine Union der Arbeiter, Bauern und ihrer Abstammung nach kleinbürgerlichen Intellektuellen, unter Leitung der Kommunistischen Partei. Aus dieser sozialen Kombination soll bei Hebung der Technik und Kultur sich in einer Reihe von Etappen die kommunistische Gesellschaft entwickeln. Es ist klar, daß die Bauernschaft und die Intellektuellen zum Kommunismus auf andern Wegen gelangen werden als die Arbeiter. Ihre Wege werden nicht ohne Widerspiegelung in der Literatur bleiben. Derjenige Teil der Intellektuellen, der sein Geschick nicht ungeteilt an das Proletariat geknüpft hat, d.h. der nichtkommunistische Teil der Intellektuellen, also die überwiegende Majorität, sucht wegen Mangel oder richtiger wegen der außerordentlichen Schwäche der bürgerlichen Stütze einen Stützpunkt in der Bauernschaft. Einstweilen trägt dieser Prozeß einen rein vorbereitenden, mehr symbolischen Charakter und drückt sich in der Idealisierung des revolutionären Geistes des Muschiks (im nachhinein) aus. Diese eigentümliche, neue Narodnikitendenz ist für alle Mitläufer charakteristisch. Später, mit dem Wachstum der Schulen und der Leser auf dem Lande, kann die Verbindung dieser Kunst mit dem

Bauerntum organischer werden. Zugleich wird die Bauernschaft ihre eigene schöpferische Intelligenz produzieren. Die bäuerliche Methode ist - in der Wirtschaft, in der Politik, in der Kunst - primitiver, beschränkter, egoistischer als die proletarische. Aber diese bäuerliche Methode, diese andere Art der Behandlung existiert, und zwar ist das eine Tatsache. Wenn der Künstler, der das Leben anpackt unter bäuerlichem und meistens unter bäuerlich-intellektuellem Gesichtswinkel, getragen ist vom Gedanken der Notwendigkeit und der Lebensfähigkeit des Bündnisses zwischen den Arbeitern und den Bauern, so wird sein Werk unter den sonst notwendigen Bedingungen historisch fortschrittlich sein. Er wird durch Methoden des künstlerischen Schaffens die notwendige historische Kollaboration des Landes mit der Stadt befestigen. Das Vorwärtsschreiten des Bauerntums dem Sozialismus entgegen bildet einen tiefen, inhaltsreichen, vielgestaltigen und farbenreichen Prozeß, und wir haben allen Grund zu glauben, daß die künstlerische Schöpfung, die unmittelbar von diesem Prozeß ausgelöst wird, der Kunst wertvolle Kapitel hinzufügen wird. Hingegen ist jene Methode, die das organische, seit Jahrhunderten geheiligte, einheitliche, "nationale", Dorf der nicht-bodenständigen Stadt entgegengesetzt, historisch reaktionär. Die Kunst, die sich daraus ergibt, ist dem Proletariat feindlich, mit der Entwicklung unvereinbar und der Entartung geweiht. Es ist anzunehmen, daß sie auch in formaler Hinsicht nichts geben kann außer Wiederholungen und Erinnerungen.

Der Dichter Klujew (Moderner Dichter, der aus dem Bauerntum stammt. Anm. d. Übers.), die Imaginisten, die Serapionsbrüder, Pilnjak, sogar die Futuristen wie Chlebnikow, Krutschenyh und Kamenski haben einen muschikistischen Unterton, die einen mehr, die andern weniger bewußt; bei den einen ist es ein organischer, bei den andern im Grunde genommen ein bürgerlicher Unterton, in eine muschikistische Sprache übertragen. Das Verhältnis zum Proletariat ist am wenigsten zwiespältig bei den Futuristen. Die Serapionsbrüder, die Imaginisten und Pilnjak weisen hie und da die Tendenz zur Opposition gegen das Proletariat auf, wenigstens bis vor kurzem taten sie es noch. Alle diese Gruppen widerspiegeln in sehr gebrochener Gestalt die Mentalität des Dorfes aus der Zeit der Zwangserfassung des Getreides. In jenen Jahren hatten die Intellektuellen Zuflucht vor dem Hunger in den Dörfern gesucht und sammelten dort ihre Eindrücke. In ihrer Kunstleistung haben sie dafür ein ziemlich zweideutiges Fazit gezogen. Aber dieses Fazit darf nicht anders betrachtet werden als in der Umrahmung der Periode, die mit dem Kronstädter Aufstand beschlossen wird. Momentan findet in der Bauernschaft ein bedeutender Umschwung statt. Er wirkt sich bei den Intellektuellen aus und kann sich, ja muß sich sogar in den Schöpfungen der "muschikierenden" Mitläufer offenbaren. Dies ist zum Teil jetzt schon der Fall. In diesen Gruppierungen werden unter Einfluß der sozialen Erschütterungen innere Kämpfe, Spaltungen, neue Bildungen stattfinden. All das muß sehr aufmerksam und kritisch verfolgt werden. Die Partei, die, wie wir hoffen, nicht ohne einen gewissen Grund auf ihre geistige Führerrolle Anspruch erhebt, hat kein Recht, an dieser Frage mit billigen Redensarten vorüberzugehen.

Aber kann denn nicht eine rein proletarische Kunst großen Maßstabes auch die Fortbewegung des Bauerntums zum Sozialismus hin beleuchten und nähren? Natürlich »kann« sie es, ebenso wie die staatliche Elektrizitätsstation mit ihrer Energie die Bauernhütte, den Stall, die Mühle beleuchten und nähren "kann". Man braucht nur diese Elektrizitätsstation und von ihr aus eine Leitung nach dem Dorfe zu haben. Dann wird, nebenbei

bemerkt, auch die Gefahr des Antagonismus zwischen der Industrie und der Landwirtschaft fortfallen. Aber wir haben ja noch keine Leitung, es fehlt noch die Elektrizitätsstation selbst, es fehlt die proletarische Kunst. Die Kunst mit proletarischer Orientierung einschließlich der Gruppierungen der Arbeiterdichter und kommunistischen Futuristen hat es zur künstlerischen Gestaltung der Probleme von Stadt und Land nicht viel weiter gebracht als, sagen wir, die Sowjetindustrie zur Bewältigung der universalen Wirtschaftsaufgaben.

Aber selbst wenn wir das Bauerntum beiseite lassen - doch wie soll man es beiseite lassen? -, so wird sich herausstellen, daß es sich auch mit dem Proletariat, der Grundklasse der Sowjetgesellschaft, nicht ganz so einfach verhält, wie es auf den Seiten der Zeitschrift 'Lef', erscheinen will. Wenn die Futuristen dafür sind, daß man die alte individualistische Literatur über Bord wirft, und zwar nicht allein deshalb, weil sie formal veraltet sei, sondern auch weil - ein Argument für uns Arme! - sie der kollektivistischen Natur des Proletariats widerspricht, so legen sie ein ziemlich mangelhaftes Verständnis für die dialektische Natur des Gegensatzes von Individualismus und Kollektivismus an den Tag. Es gibt keine abstrakte Wahrheit. Individualismus ist Individualismus. Aus lauter Individualismus hatte sich ein Teil der vorrevolutionären Intellektuellen in die Mystik gestürzt, ein anderer Teil plätscherte in der chaotisch-futuristischen Linie und kam, als er von der Revolution erfaßt wurde - zu seiner Ehre sei es gesagt -, dem Proletariat näher. Wenn aber diese letzteren den individualistischen bitteren Nachgeschmack in ihrem Munde auf das Proletariat übertragen, so kann man sie nicht ganz des Egozentrismus, d.h. eines extremen Individualismus freisprechen. Das ganze Unglück ist nur, daß dem einfachen Proletarier diese Eigenart ganz abgeht. Die proletarische Individualität hat sich in ihrer Masse nicht genügend formiert und differenziert. Der wertvollste Inhalt des kulturellen Aufstieges, an dessen Schwelle wir jetzt stehen, wird namentlich die Steigerung der objektiven Qualifikation und des subjektiven Selbstbewußtseins der Persönlichkeit sein. Es wäre naiv, zu behaupten, daß die bürgerlich-künstlerische Literatur imstande sein würde, eine Bresche zu schlagen in die Klassensolidarität. Das, was dem Arbeiter Shakespeare, Goethe, Puschkin oder Dostojewski geben werden, ist vor allem eine komplizierte Vorstellung über die menschliche Persönlichkeit, ihre Leidenschaften und Empfindungen; er wird dann tiefer und feiner ihre physischen Kräfte, die Rolle des Unbewußten usw. verstehen. Das Ergebnis wird eine innere Bereicherung sein. Gorki in seiner ersten Periode war von einem romantisch-lumpenproletarischen Individualismus durchdrungen. Indessen nährte er den Frühlingsgeist der Revolution des Proletariats vor 1905, denn er förderte das Erwachen der Persönlichkeit in jener Klasse, wo die einmal geweckte Persönlichkeit Verbindung sucht mit der andern geweckten Individualität. Das Proletariat bedarf der künstlerischen Nahrung und Erziehung, aber man darf nicht glauben, daß das Proletariat eine Tonmasse sei, aus der die Künstler, die toten und noch lebenden, nach ihrem Abbild kneten und modeln.

Das Proletariat, das geistig und folglich auch künstlerisch sehr empfänglich ist, ist ästhetisch noch nicht erzogen. Man darf wohl kaum annehmen, daß es einfach dort anfangen kann, wo die bürgerliche Intelligenz vor Ausbruch der Katastrophe stehengeblieben war. Wie das Individuum in seiner Entwicklung aus dem Keime, biologisch und psychologisch, die Geschichte seiner Gattung und zum Teil des ganzen Tierlebens wiederholt, so muß, bis zu einem gewissen Grade, die neue Klasse, die in ihrer überwie-

genden Majorität erst vor kurzem das fast prähistorische Sein verlassen hat, am eigenen Leibe die ganze Geschichte der künstlerischen Kultur wiederholen. Sie kann nicht den Aufbau der Kultur neuen Stils in Angriff nehmen, bevor sie die Elemente der alten Kulturen in sich aufgenommen und assimiliert hat. Dies bedeutet keinesfalls die Notwendigkeit, daß langsam und systematisch, von Stufe zu Stufe die ganze vergangene Geschichte der Kunst durchgemacht werde. Der Prozeß der Aneignung und Verarbeitung hat, soweit es sich nicht um das biologische Individuum, sondern um eine soziale Klasse handelt, einen viel freieren und bewußteren Charakter. Es gibt aber keine Vorwärtsbewegung für die neue Masse ohne Rückschau auf die wichtigsten Grenzpfähle der Vergangenheit.

Der linke Flügel der alten Kunst, dem die Revolution den sozialen Boden entzogen hat mit einer Entschiedenheit, wie sie in der Geschichte noch nicht vorkam, sieht sich gezwungen, im Kampfe um die Erhaltung der Stetigkeit der künstlerischen Kultur eine Stütze zu suchen im Proletariat oder wenigstens in der sich rings um das Proletariat bildenden neuen Gesellschaftssphäre. Andererseits sehen wir, wie das Proletariat, das die Lage der herrschenden Klasse genießt, überhaupt nach Kunst strebt und ihrer teilhaftig zu werden beginnt, indem es für sie eine Basis von noch nie dagewesener Wucht vorbereitet. In diesem Sinne trifft es zu, daß die Wandzeitungen der Betriebe eine höchst notwendige, wenn auch noch recht entfernte Voraussetzung der kommenden neuen Literatur darstellen. Aber niemand wird natürlich sagen: auf alles übrige verzichten wir, solange das Proletariat sich von den Wandzeitungen nicht zur selbständigen künstlerischen Meisterschaft emporgeschwungen haben wird. Auch das Proletariat braucht eine Stetigkeit der schöpferischen Tradition. Es verwirklicht sie momentan viel mehr indirekt als direkt über die bürgerliche schöpferische Intelligenz, die mehr oder weniger mit ihm sympathisiert oder unter seinen Fittichen Zuflucht sucht und die das Proletariat zum Teil duldet, zum anderen Teil unterstützt, zum dritten halb adoptiert und zum vierten ganz assimiliert.

Durch diese Kompliziertheit des Prozesses, seine innere Vielgestaltigkeit, wird eben die Kunstpolitik der Kommunistischen Partei bestimmt. Diese Politik läßt sich nicht auf eine Formel zurückführen, die kürzer wäre als ein Spatzenschnabel. Aber das braucht man ja auch gar nicht.

□

Kunst und Revolution

Leserbrief an den New Yorker 'Partisan Revue' - Juli 1939

Sie haben mir liebenswürdigerweise vorgeschlagen, meine Meinung über die aktuelle Situation der Kunst zu äußern. Ich tue das nicht ohne Zögern. Seit meinem Buch Literatur und Revolution (1923) habe ich mich nicht mehr mit den Problemen künstlerischen Schaffens befaßt und habe auch nur gelegentlich die jüngsten Entwicklungen auf diesem Gebiet verfolgen können. Ich habe daher keineswegs im Sinn, eine erschöpfende Antwort zu geben. Dieser Brief setzt sich das Ziel, die Frage richtig zu stellen.

Ganz allgemein gesagt, drückt der Mensch in der Kunst sein Verlangen nach einem harmonischen und erfüllten Leben aus, d.h. den kostbarsten Gütern, deren ihn die Klassengesellschaft beraubt. Deswegen enthält jedes echte Kunstwerk immer einen Protest gegen die Wirklichkeit, sei er nun bewußt oder unbewußt, aktiv oder passiv, optimistisch oder pessimistisch. Jede neue künstlerische Richtung hat mit einer Rebellion eingesetzt. Die bürgerliche Gesellschaft zeigte gerade darin während langer Perioden der Geschichte ihre Stärke, daß sie es durch die Verbindung von Unterdrückung und Ermunterung, von Boykott und Schmeichelei verstand, jede "rebellierende" künstlerische Bewegung zu kontrollieren, zu assimilieren und auf das Niveau der offiziellen "Anerkennung" zu heben. Aber jede "Anerkennung" dieser Art bedeutete letztlich das Herannahen ihrer Agonie. In diesem Augenblick erhob sich dann vom linken Flügel der legalisierten Schule her oder von unten, d.h. aus den Reihen einer neuen Generation der schöpferischen Bohème, eine neue rebellierende Bewegung, die dann ihrerseits nach einer bestimmten Zeit die Stufen der Akademie emporstieg.

Diesen Weg gingen Klassizismus, Romantik, Realismus, Naturalismus, Symbolismus, Expressionismus, Dekadenz. Gleichwohl blieb die Koalition von Kunst und Bourgeoisie nur so lange wenn nicht glücklich, so doch beständig, wie die bürgerliche Gesellschaft im Aufsteigen begriffen war und das politische und moralische Regime der 'Demokratie' aufrechtzuerhalten vermochte. Das gelang ihr, indem sie nicht nur den Künstlern die Zügel locker ließ und sie auf jegliche Weise verwöhnte, sondern auch, indem sie den Spitzen der Arbeiterklasse besondere Privilegien gewährte und die Bürokratie der Gewerkschaften und Arbeiterparteien beschwichtigte und zügelte. Historisch gesehen, liegen alle diese Erscheinungen auf derselben Ebene.

Der Niedergang der bürgerlichen Gesellschaft bedeutet eine unerträgliche Verschärfung der gesellschaftlichen Widersprüche. Sie verwandeln sich zwangsläufig in individuelle Widersprüche und machen dadurch die Forderung nach einer befreienden Kunst noch brennender. Der dahinsiechende Kapitalismus ist jedoch absolut unfähig, den künstlerischen Richtungen, die unserer Epoche irgendwie entsprechen, die minimalsten Voraussetzungen für ihre Entfaltung zu garantieren. Er ist in abergläubischer Furcht vor jedem neuen Wort befangen, denn es stellt sich für ihn nicht die Frage nach einzelnen Korrekturen und Reformen, sondern die Frage nach Leben oder Tod. Die unterdrückten Massen leben ihr eigenes Leben, und die Bohème ist eine zu schmale Basis: deswegen zeigen die neuen künstlerischen Richtungen immer krampfhaftere Züge, zwischen Hoffnung und Verzweiflung schwankend. Die künstlerischen Schulen der letzten Jahrzehnte, Kubismus, Futurismus, Dadaismus, Surrealismus, lösen einander ab, ohne

sich voll zu entfalten. Die Kunst, die den komplexesten, empfindlichsten und verwundbarsten Teil der Kultur darstellt, leidet ganz besonders unter dem Niedergang und Zerfall der bürgerlichen Gesellschaft.

Aus dieser Sackgasse mit den Mitteln der Kunst einen Ausweg zu finden, ist nicht möglich. Die ganze Kultur befindet sich in einer Krise, von der ökonomischen Basis bis zu den höchsten ideologischen Schichten. Die Kunst kann weder der Krise entkommen noch sich von ihr lossagen. Sie kann nicht nur sich selbst retten. Sie wird zwangsläufig verfallen - wie die griechische Kunst unter den Ruinen der Sklavenhalterkultur verfiel -, falls die gegenwärtige Gesellschaft sich nicht zu verändern vermag. Dieses Problem hat einen unbedingt revolutionären Charakter. Aus diesem Grund wird die Funktion der Kunst in unserer Epoche durch ihr Verhältnis zur Revolution bestimmt.

Aber gerade auf diesem Wege hat die Geschichte den Künstlern eine kolossale Falle gestellt. Eine ganze Generation der "linken" Intelligenz hat während der letzten zehn oder fünfzehn Jahre ihre Augen nach Osten gewandt und ihr Schicksal mehr oder weniger eng, wenn nicht mit dem revolutionären Proletariat, so wenigstens mit der siegreichen Revolution verknüpft. Das ist nicht dasselbe. In der siegreichen Revolution gibt es nicht nur die Revolution, sondern auch jene neue privilegierte Schicht, die sich auf ihren Schultern erhoben hat. In Wirklichkeit hat die "linke" Intelligenz versucht, ihren Herrn zu wechseln. Hat sie dabei viel gewonnen?

Die Oktoberrevolution hat der sowjetischen Kunst in allen Bereichen einen wunderbaren Aufschwung geschenkt. Die bürokratische Reaktion hat dagegen das künstlerische Schaffen mit ihrer totalitären Hand erstickt. Das ist nicht erstaunlich. Die Kunst ist im Grunde eine Nervenfunktion und verlangt vollständige Aufrichtigkeit. Selbst die höfische Kunst der absoluten Monarchie beruhte auf Idealisierung und nicht auf Verfälschung. Die offizielle Kunst der Sowjetunion - und es gibt dort keine andere - ähnelt der totalitären Justiz, d.h. sie beruht auf Lug und Trug. Ziel der Justiz wie der Kunst ist die Verehrung des "Führers", die künstliche Erschaffung eines heroischen Mythos. Die Geschichte der Menschheit hat noch nichts gesehen, was dem an Reichweite und Schamlosigkeit gleichkäme. Einige Beispiele werden nicht überflüssig sein.

Der bekannte russische Schriftsteller Vsevolod Ivanow hat 1938 sein Schweigen gebrochen, um begeistert seine Solidarität mit der Justiz Vysinskis zu verkünden. Nach Ivanows Worten erzeugt die totale Ausrottung der alten Bolschewiken, »*dieser verfaulten Auswüchse des Kapitalismus, in den Künstlern einen schöpferischen Haß*«. Ein vorsichtiger Romantiker, ein von Natur aus besonnener Lyriker, stellt Ivanow in mancher Hinsicht eine Kleinausgabe von Gorki dar. Da er von Natur aus kein Höfling ist, hat er sich lieber, solange es ihm möglich war, in Schweigen gehüllt, aber der Augenblick kam, wo das Schweigen seinen zivilen und vielleicht auch physischen Tod bedeutet hätte. Nicht ein schöpferischer Haß, sondern eine lähmende Angst führte die Hand dieser Schriftsteller.

Aleksei Tolstoj, in dem der Höfling den Künstler vollständig verdrängt hat, hat eigens zu dem Zweck einen Roman geschrieben, um die Heldentaten Stalins und Vorosilows in Caricyn zu preisen.

In Wirklichkeit bezeugen die Dokumente objektiv, daß die Caricyn-Armee - eine von den zwei Dutzend Revolutionsarmeen - eine ziemlich klägliche Rolle gespielt hat. Die

beiden "Helden" wurden von ihren Posten abberufen. Wenn der aufrechte Capaev, einer der wirklichen Helden des Bürgerkriegs, in einem sowjetischen Film verewigt worden ist, so nur, weil er die "Epoche Stalins" nicht mehr erlebt hat: er wäre als faschistischer Agent erschossen worden. Derselbe Aleksei Tolstoi schreibt jetzt ein Stück über das Jahr 1919: "Der Feldzug der vierzehn Mächte". Die wichtigsten Helden dieses Stücks sind nach den Worten des Autors Lenin, Stalin und Vorosilow. »Ihre [d.h. Stalins und Vorosilows] Bilder, umrankt von Ruhm und Heldenmut, werden das ganze Stück durchziehen«. So ist aus einem begabten Schriftsteller, der den Namen des größten und aufrichtigsten russischen Realisten trägt, ein Verfasser von Mythen auf Befehl geworden.

Am 27. April 38 druckte das offizielle Regierungsblatt 'Izvestja' ein Foto von einem neuen Gemälde ab, das Stalin als den Organisator des Tiflis-Streiks vom März 1902 darstellt. Jedoch ist anhand von Dokumenten, die der Öffentlichkeit seit langem bekannt sind, nachweisbar, daß Stalin damals im Gefängnis saß, und zwar nicht in Tiflis, sondern in Batum. Diesmal war die Lüge zu auffällig. Tags darauf mußte sich die Izvestija wegen des bedauerlichen Versehens entschuldigen. Niemand weiß, was aus diesem unglücklichen Gemälde geworden ist, das aus den Mitteln des Staates bezahlt wurde.

Dutzende, Hunderte, Tausende von Büchern, Filmen, Gemälden, Plastiken verewigen und preisen solche "historischen" Episoden. So zeigen zahlreiche Bilder über die Oktoberrevolution ein revolutionäres "Zentrum" unter der Leitung Stalins, das niemals existierte. Wir müssen kurz berichten, wie es allmählich zu diesen Fälschungen gekommen ist. Leonid Serebrjakow, der später nach dem Pjatakow-Radek-Prozeß erschossen wurde, machte mich 1924 auf die kommentarlose Veröffentlichung der 'Prawda' von Auszügen aus Protokollen des Zentralkomitees von Ende 1917 aufmerksam. Als ehemaliger Sekretär des Zentralkomitees hatte Serebrjakow zahlreiche Bekannte hinter den Kulissen des Parteiapparats und wußte daher über das Ziel dieser unerwarteten Veröffentlichung Bescheid: dies war der erste noch vorsichtige Schritt auf dem Weg zur Erschaffung eines zentralen Stalinmythos, der heute in der sowjetischen Kunst einen so großen Platz einnimmt.

In historischer Distanz erscheint die Oktoberererhebung viel methodischer und monolithischer, als sie es in Wirklichkeit war. In Wirklichkeit fehlten weder Unentschlossenheit und Suche nach Seitenwegen noch spontane Initiativen, die zu nichts führten. So wurde auf der in der Nacht des 16. Oktober improvisierten Sitzung des Zentralkomitees in Abwesenheit der bedeutendsten Mitglieder des Petersburger Sowjets beschlossen, den Stab des Aufstandes durch ein "Hilfszentrum" der Partei, bestehend aus Sverdlow, Stalin, Bubnow, Uricki und Dzerzinski, zu ergänzen.

Zum selben Zeitpunkt beschloß der Petersburger Sowjet die Einrichtung eines militärischen Revolutionskomitees, das vom ersten Augenblick an in der Planung des Aufstandes eine so entscheidende Arbeit leistete, daß alle - auch seine Gründer selbst - das am Vortage geschaffene "Zentrum" vergaßen. Mehr als eine Improvisation dieser Art verschwand im Wirbel dieser Epoche. Stalin wurde niemals Mitglied des militärischen Revolutionskomitees, er erschien nicht im Smolnyj, d.h. dem Stab der Revolution, er hatte an der praktischen Vorbereitung des Aufstandes keinen Anteil: er saß in der Redaktion der Pravda und schrieb dort massenweise Artikel, die wenig Leser fanden. In den folgenden Jahren erwähnte niemand das "Praktische Zentrum". In den Erinnerungsberichten derer, die am Aufstand teilgenommen haben - und an solchen Berichten besteht

kein Mangel -, wird der Name Stalins nicht einmal erwähnt. In seinem Artikel zum Jahrestag der Oktoberrevolution in der Pravda vom 7. November '18, in dem er alle mit der Revolution verbundenen Institutionen und Persönlichkeiten aufzählt, weist Stalin selbst mit keinem Wort auf das "Praktische Zentrum" hin. Nichtsdestoweniger diente das alte Dokument, das 1924 zufällig entdeckt und falsch interpretiert wurde, der bürokratischen Legende als Grundlage. In allen Handbüchern, biographischen Verzeichnissen, selbst in jüngst herausgekommenen Schulbüchern wird das revolutionäre "Zentrum" mit Stalin an seiner Spitze erwähnt. Dabei hat niemand, und sei es auch nur aus gewissem Anstandsgefühl, zu erklären versucht, wo und wann dieses Zentrum getagt hat, welche Befehle und wem es sie gegeben hat, ob Protokolle aufgenommen worden sind und wo sich diese befinden. Wir haben hier alle Elemente der Moskauer Prozesse.

Mit der für sie charakteristischen Servilität hat die sogenannte sowjetische Kunst diesen bürokratischen Mythos zu einem ihrer Lieblingsthemen für das künstlerische Schaffen gemacht. Sverdlow, Dzerzinski, Uricki und Bubnow werden in Farbe oder Ton, um Stalin sitzend oder stehend und seinen Worten mit verzückter Aufmerksamkeit lauschend, dargestellt. Das Gebäude, in dem das "Zentrum" tagt, hat absichtlich verschwommene Konturen, um der heiklen Frage nach der Adresse aus dem Wege zu gehen. Was kann man von Künstlern erwarten oder verlangen, die gezwungen sind, die groben Spuren einer für sie selbst evidenten historischen Fälschung mit ihrem Pinsel zu verwischen?

Der Stil der offiziellen sowjetischen Malerei von heute heißt "sozialistischer Realismus". Dieser Name ist ihr offenbar von irgendeinem Leiter irgendeiner Kunstsektion gegeben worden. Dieser Realismus besteht darin, die provinziellen Daguerreotypen des dritten Viertels des letzten Jahrhunderts nachzuäffen; der "sozialistische" Charakter besteht offensichtlich darin, mit den Mitteln einer verfälschenden Photographie Ereignisse darzustellen, die niemals stattfanden. Es ist nicht möglich, ohne ein Gefühl physischen Ekels und Entsetzens sowjetische Verse oder Romane zu lesen oder Reproduktionen sowjetischer Gemälde und Plastiken zu betrachten: in diesen Werken verewigen mit Feder, Pinsel oder Meißel bewaffnete Funktionäre unter der Aufsicht von Funktionären, die mit Muserpistolen bewaffnet sind, "große" und "geniale" Führer, die in Wirklichkeit nicht einen Funken von Größe oder Genialität besitzen. Die Kunst der Stalinepoche wird als schärfster Ausdruck des tiefsten Niedergangs der proletarischen Revolution in die Geschichte eingehen.

Dieser Tatbestand macht an den Grenzen der UdSSR nicht halt. Unter dem Vorwand einer verspäteten Anerkennung der Oktoberrevolution hat der "Linke" Flügel der westlichen Intelligenz vor der sowjetischen Bürokratie einen Kniefall gemacht. Im allgemeinen haben sich die charakterstarken und begabten Künstler abseits gehalten. Aber die Versager, Streber und Nullen haben sich um so bissiger in den Vordergrund gedrängt. Da entrollte sich ein breites Band von Zentren und Sektionen, Sekretären beiderlei Geschlechts, unvermeidlichen Briefen von Romain Rolland, subventionierten Editionen, Banketten und Kongressen, auf denen es schwierig war, die Trennungslinie zwischen Kunst und GPU zu bestimmen. Trotz ihrer mächtigen Aktivität erzeugte diese militante Bewegung auch nicht ein Werk, das fähig wäre, seinen Autor oder seine Inspiratoren aus dem Kreml zu überleben.

Wird die totalitäre Diktatur das, wovon die Zukunft der Menschheit abhängt, noch

lange ersticken, zertreten und beschmutzen? Untrügliche Symptome belehren uns, daß das nicht der Fall sein wird. Der schändliche und jämmerliche Zusammenbruch der feigen, reaktionären Politik der Volksfronten in Spanien und Frankreich einerseits, die Verlogenheit der Moskauer Prozesse andererseits kündigen das Herannahen einer großen Wende sowohl im Bereich der Politik als auch in dem weiteren Bereich der revolutionären Ideologie an. Selbst die unglücklichen "Freunde" - natürlich nicht das intellektuelle und moralische Gesindel der New Republic und der Nation - werden allmählich des Jochs und der Knute müde. Kunst, Kultur und Politik brauchen eine neue Perspektive. Ohne sie gibt es für die Menschheit keinen Fortschritt. Noch nie waren die Aussichten so bedrohlich und katastrophal wie heute. Aus diesem Grund ist heute die Panik die beherrschende Geisteshaltung der desorientierten Intelligenz. Diejenigen, die dem Moskauer Joch nur eine unverbindliche Skepsis entgegensetzten, wiegen in der Waage der Geschichte nicht schwer. Skepsis ist lediglich eine andere - und keineswegs bessere - Form der Niedergeschlagenheit. Was sich hinter der heute so beliebten gleichmäßigen Distanzierung von der stalinistischen Bürokratie und ihren revolutionären Gegnern verbirgt, ist in neun von zehn Fällen eine jämmerliche Kapitulation vor den Schwierigkeiten und Gefahren der Geschichte. Verbale Ausflüchte und Hinterlist helfen jedoch niemandem. Niemand erhält Aufschub oder Bewährung. Angesichts der herannahenden Periode der Kriege und der Revolutionen gibt es für alle nur eine Antwort: für Philosophen, Dichter, Künstler und für einfache Sterbliche.

In einer Nummer der Partisan Review stieß ich auf einen seltsamen Brief eines mir unbekanntem Redakteurs einer Chicagoer Zeitschrift. Er weist - ich hoffe, aus Versehen - auf sein Einverständnis mit Ihrer Zeitschrift hin und schreibt: »Dennoch (?) erhoffe ich nichts von den Trotzlisten und anderen blutarmen Splittergruppen, die keine Basis in der Masse haben«. Diese arroganten Worte sagen über den Verfasser mehr, als er vielleicht beabsichtigte. Sie zeigen vor allem, daß die Gesetze der gesellschaftlichen Entwicklung für ihn ein Buch mit sieben Siegeln sind. Nicht eine einzige fortschrittliche Idee begann mit einer Basis in der Masse, sonst wäre sie eben nicht fortschrittlich gewesen. Erst in ihrer letzten Phase findet eine Idee ihre Massen, vorausgesetzt natürlich, daß sie den Notwendigkeiten der Entwicklung entspricht. Alle großen Bewegungen haben als Splittergruppen älterer Bewegungen begonnen. Das Christentum war anfänglich eine Splittergruppe des Judentums; der Protestantismus eine solche des Katholizismus, d.h. des degenerierten Christentums. Die Marx-Engels-Gruppe entstand als Splittergruppe der linken Hegelianer. Die kommunistische Internationale entstand als Splittergruppe der sozialdemokratischen Internationale. Wenn diese Begründer fähig waren, sich eine Massenbasis zu verschaffen, so nur, weil sie die Isolierung nicht fürchteten. Sie wußten im voraus, daß die Qualität ihrer Ideen sich in eine Quantität umwandeln würde. Diese Splittergruppen litten nicht an Blutarmut, im Gegenteil, sie trugen in sich den Keim der großen historischen Bewegungen von morgen.

In derselben Weise entsteht, wie schon gesagt, in der Kunst eine fortschrittliche Bewegung. Sobald die herrschende Kunstrichtung ihre Energiequelle erschöpft hat, lösen sich von ihr schöpferische Splittergruppen, die die Fähigkeit besitzen, die Welt mit neuen Augen zu sehen. Je kühner die Neuerer in ihren Einfällen und Verfahren sind, desto schärfer stellen sie sich der etablierten Autorität, die sich auf eine konservative Massenbasis stützt, entgegen, und desto eher neigen Gewohnheitsmenschen, Skeptiker und

Snobs dazu, in ihnen kraftlose Sonderlinge oder blutarme Splittergruppen zu sehen. Aber letztlich werden die Gewohnheitsmenschen, Skeptiker und Snobs entlarvt - und das Leben schreitet über sie hinweg.

Die Thermidorbürokratie, der man ein fast instinktives Wittern der Gefahr und einen ausgeprägten Selbsterhaltungstrieb nicht aberkennen kann, ist keinesfalls geneigt, ihre revolutionären Gegner mit jener großartigen Geringschätzung, die oft mit Leichtsinn und Unbeständigkeit Hand in Hand geht, zu strafen.

In den Moskauer Prozessen setzte Stalin, der von Natur aus kein leichtsinniger Spieler ist, im Kampf gegen den "Trotzkismus" das Schicksal der Kremloligarchie und sein persönlidies Schicksal aufs Spiel. Wie kann man das erklären? Die wütende internationale Kampagne gegen den "Trotzkismus", zu der man in der Geschichte nur schwer eine Parallele finden wird, wäre absolut unverständlich, wenn die Splittergruppen nicht über eine große Vitalität verfügten. Wer das heute noch nicht sieht, dem werden morgen die Augen geöffnet.

Als wolle er sein Selbstporträt mit einem markanten Strich beenden, gibt der Chicagoer Korrespondent der Partisan Review - Welch ein Mut! - das Versprechen, Sie in ein zukünftiges faschistisches oder "kommunistisches" Konzentrationslager zu begleiten. Kein schlechtes Programm! Bei dem Gedanken an ein Konzentrationslager zu zittern, ist gewiß schlimm. Aber ist es viel besser, für sich und seine Ideen schon im voraus diese unwirtliche Zufluchtsstätte zu bestimmen? Mit dem für uns Bolschewiken charakteristischen "Amoralismus" gestehen wir gern ein, daß die keineswegs blutarmen Gentlemen, die vor dem Kampf und ohne Kampf kapitulieren, wirklich nichts anderes als das Konzentrationslager verdienen.

Es wäre etwas anderes, wenn der Korrespondent der Partisan Review lediglich gesagt hätte: auf dem Gebiet der Literatur und der Kunst lassen wir eine Bevormundung durch "Trotzkisten" ebensowenig zu wie eine Bevormundung durch Stalinisten. Diese Forderung besteht in ihrem Wesen unbedingt zu Recht. Man kann bloß antworten, daß, wenn diese Forderung denen vorgehalten wird, die man "Trotzkisten" nennt, nur offene Türen eingerannt werden. Der ideologische Kampf zwischen der Dritten und der Vierten Internationale beruht nicht allein auf einem scharfen Gegensatz in dem Ziel der Parteien, sondern in der allgemeinen Auffassung vom materiellen und geistigen Leben der Menschheit. Die gegenwärtige Kulturkrise ist vor allem eine Krise der revolutionären Führung. In dieser Krise bedeutet der Stalinismus die stärkste reaktionäre Kraft. Ohne ein neues Banner und ohne ein neues Programm ist es nicht möglich, eine revolutionäre Massenbasis zu errichten, folglich auch nicht, die Gesellschaft aus ihrer Sackgasse zu befreien. Eine wirklich revolutionäre Partei ist weder in der Lage noch willens, die Aufgabe einer Lenkung, noch weniger, die einer Gängelung der Kunst zu übernehmen, weder vor noch nach ihrem Machtantritt. Eine solche Anmaßung existiert nur in dem Kopf einer unwissenden, schamlosen, machtrunkenen Bürokratie, die zur Antithese der proletarischen Revolution geworden ist. Die Kunst und die Wissenschaft suchen nicht nur keine Lenkung, sondern können von ihrem Wesen her keine dulden. Das künstlerische Schaffen gehorcht seinen eigenen Gesetzen selbst dann, wenn es sich bewußt in den Dienst einer sozialen Bewegung stellt. Echtes geistiges Schaffen ist unvereinbar mit Lüge, Heuchelei und Konformismus. Die Kunst kann nur insoweit ein großer Bundesgenosse der Revolution sein, als sie sich selbst treu bleibt. Dichter, Maler, Bildhauer,

Musiker werden selbst ihren Weg und ihre Methode finden, wenn die emanzipatorische Bewegung der unterdrückten Klassen und Völker die Wolken der Skepsis und des Pessimismus verjagt, die heute den Horizont der Menschheit verdunkeln. Die erste Bedingung für ein solche Regenerierung ist die Abschüttelung der erstickenden Vormundschaft der Kremlbürokratie.



Für eine freie revolutionäre Kunst

- Juli 1938 -

Man kann ohne Übertreibung behaupten, daß die menschliche Kultur noch nie von so vielen Gefahren bedroht worden ist wie heute. Die Vandalen zerstörten mit ihren barbarischen, d.h. sehr unbeständigen Mitteln die antike Kultur in einem begrenzten Teil Europas. Heute zittert die Kultur der ganzen Welt in ihrem gemeinsamen historischen Schicksal unter der Bedrohung reaktionärer, mit der ganzen modernen Technik bewaffneter Kräfte. Wir denken dabei nicht nur an den herannahenden Krieg. Schon jetzt im Frieden ist die Situation der Wissenschaft und der Kunst absolut unerträglich geworden.

Insofern, als sie in ihrem Entstehungsprozeß Charakterzüge des Individuellen bewahrt, als sie subjektive Fähigkeiten aktiviert, um einen bestimmten Sachverhalt zur Geltung zu bringen, der eine objektive Bereicherung nach sich zieht, erscheint eine philosophische, soziologische, naturwissenschaftliche oder künstlerische Entdeckung als die Frucht eines kostbaren **Zufalls**, d.h. als eine mehr oder weniger spontane Manifestation der **Notwendigkeit**.

Man darf einen solchen Zusammenhang nicht außer acht lassen, weder vom Standpunkt der allgemeinen Wissenschaft aus (die danach strebt, die Interpretation der Welt voranzubringen) noch vom revolutionären Standpunkt aus (der verlangt, daß man sich, um eine Veränderung der Welt zu erreichen, eine genaue Vorstellung von den Gesetzen macht, die ihre Bewegung bestimmen). Genauer gesagt, man darf an den geistigen Bedingungen, unter denen dieser Beitrag beständig geleistet wird, nicht achtlos vorübergehen und sollte daher Sorge tragen, daß die Achtung vor den spezifischen Gesetzen, an die das intellektuelle Schaffen gebunden ist, garantiert wird.

In der Welt von heute müssen wir freilich feststellen, daß diese Gesetze in immer größerem Umfang mißachtet werden, welchem Befund notwendigerweise eine immer deutlicher werdende Verachtung nicht nur des Kunstwerks, sondern auch der Künstlerpersönlichkeit entspricht. Nachdem der Faschismus Hitlers alle Künstler, deren Werk das geringste Maß an Freiheitsliebe, und sei es auch nur im formalen Bereich, ausdrückte, aus Deutschland vertrieben hat, hat er diejenigen, die noch damit einverstanden sein mochten, eine Feder oder einen Pinsel in der Hand zu führen, gezwungen, sich zu Lakaien des Regimes zu machen und es im engen Rahmen schlechtesten ästhetischer Konventionen auf Befehl zu feiern. Das gleiche gilt, bis auf den Umstand, daß diese Dinge kaum bekannt geworden sind, für die Sowjetunion seit Beginn der fürchterlichen Reaktion, die jetzt ihren Höhepunkt erreicht hat.

Selbstverständlich erklären wir uns nicht einen Augenblick mit der jetzt so beliebt gewordenen Parole »weder Faschismus noch Kommunismus« solidarisch; sie entspricht dem Charakter des konservativen und verschreckten Philisters, der sich an die Überreste der "demokratischen" Vergangenheit klammert. Echte Kunst, d.h. Kunst, die sich nicht mit der Variation überkommener Modelle zufrieden gibt, sondern darum bemüht ist, dem inneren Anliegen des Menschen und der Menschheit von heute Ausdruck zu verleihen, ist notwendigerweise revolutionär, d.h. sie erstrebt eine vollständige und radikale Umgestaltung der Gesellschaft, sei es auch nur, um das intellektuelle Schaffen von ihren Fesseln zu befreien und der ganzen Menschheit zu gestatten, sich zu Höhen aufzuschwin-

gen, die bisher nur von einsamen Genies erreicht worden sind. Zugleich stellen wir fest, daß allein die soziale Revolution in der Lage ist, einer neuen Kultur den Weg zu bahnen. Wenn wir hingegen alle Solidarität mit der heute in der Sowjetunion herrschenden Kaste ablehnen, so gerade deswegen, weil sie in unseren Augen nicht den Kommunismus repräsentiert, sondern dessen niederträchtigster und gefährlichster Feind ist.

Unter dem Einfluß des totalitären Regimes der Sowjetunion und durch die Vermittlung der von ihr in den anderen Ländern kontrollierten sogenannten kulturellen Organisationen hat sich über die ganze Welt ein undurchdringliches Dämmerlicht ausgebreitet, das das Aufleuchten jeglichen geistigen Wertes unterdrückt. Ein Dämmerlicht aus Schmutz und Blut, in dem, als Intellektuelle und Künstler verkleidet, all jene Männer treiben, die aus ihrer Servilität ein bewährtes Mittel zum Zweck, aus der Verleugnung ihrer eigenen Grundsätze ein perverses Spiel, aus der käuflichen Falschaussage eine Gewohnheit und aus der Apologie eines Verbrechens ein Vergnügen gemacht haben. Die offizielle Kunst der Stalinepoche spiegelt mit einer in der Geschichte beispiellosen Grausamkeit ihre lächerlichen Bemühungen wider, den Leuten Sand in die Augen zu streuen und ihre wahre Söldnerrolle zu kaschieren.

Die vage Mißbilligung, mit der die Welt der Künstler auf diese schamlose Negation der Prinzipien reagiert hat, denen die Kunst immer gefolgt ist und die so radikal zu bestreiten nicht einmal den Sklavenhalterstaaten eingefallen ist, muß einer unversöhnlichen Verurteilung weichen. Die **Opposition** der Künstler ist heute eine der Kräfte, die in nützlicher Weise zur Verunglimpfung und Vernichtung jener Regime beitragen können, unter denen zugleich mit dem Recht der ausgebeuteten Klasse, eine bessere Welt anzustreben, jegliches Gefühl für Größe und selbst für menschliche Würde zunichte wird.

Die kommunistische Revolution fürchtet die Kunst nicht. Nach Abschluß der Forschungen, die man über die Entstehung der künstlerischen Berufung in der sich auflösenden kapitalistischen Gesellschaft anstellen kann, weiß sie, daß die künstlerische Berufung genetisch nur als Ergebnis des Konflikts zwischen dem Menschen und einer gewissen Anzahl sich ihm widersetzender gesellschaftlicher Formen angesehen werden kann. Diese Tatsache allein macht den Künstler, abgesehen von dem noch zu erwerbenden Bewußtseinsgrad, zum natürlichen Verbündeten der Revolution. Der Mechanismus der **Sublimierung**, der hier eine Rolle spielt und den die Psychoanalyse aufgewiesen hat, hat das Ziel, das gestörte Gleichgewicht zwischen dem Ich und den von ihm verdrängten Elementen wiederherzustellen. Diese Wiederherstellung des Gleichgewichts erfolgt zugunsten des Über-Ichs, das gegen die unerträgliche gegenwärtige Außenwelt die Mächte der Innenwelt, des Es, einsetzt, die **allen Menschen gemein** sind und die sich beständig weiter entfalten. Das Bedürfnis des Geistes nach Emanzipation braucht nur seiner natürlichen Bahn zu folgen, um schließlich in dieser ursprünglichen Notwendigkeit aufzugehen und aus ihr neue Kraft zu schöpfen: dem Bedürfnis des Menschen nach Emanzipation.

Es folgt daraus, daß die Kunst, wenn sie sich nicht selbst aufgeben will, nicht damit einverstanden sein kann, sich einer fremden Weisung zu fügen und willig einen Rahmen zu füllen, den ihr manche äußerst beschränkten pragmatischen Zielen zuliebe glauben zuweisen zu können. Es ist besser, sich auf die Fähigkeit der Ahnung zu verlassen, die jedem wahren Künstler mitgegeben ist und die den (virtuellen) Beginn einer Auflösung der grellsten Widersprüche seiner Epoche und die Aufmerksamkeit seiner Zeitgenossen auf

die Notwendigkeit, eine neue Ordnung herzustellen, lenkt.

Die Vorstellung, die der junge Marx von der Rolle des Schriftstellers hatte, muß heute nachdrücklich ins Gedächtnis zurückgerufen werden. Selbstverständlich muß diese Vorstellung im künstlerischen und wissenschaftlichen Bereich auf die verschiedenen Kategorien der Kunstschaffenden und Forscher ausgedehnt werden.

»Der Schriftsteller«, sagt er, »muß allerdings erwerben, um existieren und schreiben zu können, aber er muß keineswegs existieren und schreiben, um zu erwerben. (...) Der Schriftsteller betrachtet keineswegs seine Arbeiten als Mittel. Sie sind Selbstzwecke, sie sind so wenig Mittel für ihn selbst und für andere, daß er ihrer Existenz, seine Existenz aufopfert, wenn's not tut (...) Die erste Freiheit der Presse besteht darin, kein Gewerbe zu sein.«¹

Es ist heute mehr denn je angezeigt, diese Erklärung gegen diejenigen ins Feld zu führen, die die intellektuelle Aktivität fremden Zwecken unterordnen wollen und allen ihr eigentümlichen historischen Determinierungen zum Trotz im Dienste einer vorgebliehen Staatsraison die Themen der Kunst vorschreiben wollen. Die freie Wahl dieser Themen und die uneingeschränkte Freiheit in seinem Arbeitsfeld bedeuten für den Künstler einen Besitz, auf den er zu Recht unveräußerlichen Anspruch erhebt. Für das künstlerische Schaffen ist es von wesentlicher Bedeutung, daß die Phantasie von jedem Zwang frei ist und sich unter keinem Vorwand die Einhaltung eines Dienstwegs aufdrängen läßt. Denjenigen, die uns, sei es heute oder morgen, bestürmen, darin einzuwilligen, daß die Kunst sich einer Disziplin, die wir für absolut unvereinbar mit ihren Mitteln halten, unterwerfen solle, erteilen wir eine unwiderrufliche Absage und setzen ihnen unseren festen Willen entgegen, uns an folgende Formel zu halten: **volle Freiheit für die Kunst.**

Wir erkennen natürlich dem revolutionären Staat das Recht zu, sich gegen die aggressive bourgeoise Reaktion zu verteidigen, selbst dann, wenn sie sich mit dem Banner der Wissenschaft und der Kunst schützt. Aber zwischen diesen aufgezwungenen und vorübergehenden Maßnahmen revolutionärer Selbstverteidigung und der Anmaßung, das intellektuelle Schaffen der Gesellschaft zu kommandieren, klafft ein Abgrund. Wenn die Revolution um der Förderung ihrer materiellen Produktivkräfte willen gehalten ist, ein **sozialistisches** Regime mit zentraler Kontrolle zu errichten, muß sie von Anfang an für das künstlerische Schaffen ein **anarchistisches** Regime persönlicher Freiheit errichten und garantieren. Keine Autorität, kein Zwang, nicht die Spur einer Weisung! Die verschiedenen Gelehrtengesellschaften und Künstlerkollektive, die daran arbeiten werden, so großartige Aufgaben wie nie zuvor zu lösen, können hervortreten und fruchtbaren Arbeitseifer entfalten, allein auf der Basis einer freien schöpferischen Freundschaft, ohne den geringsten Zwang von außen.

Aus dem bisher Gesagten geht eindeutig hervor, daß wir, wenn wir die Freiheit des künstlerischen Schaffens verteidigen, keineswegs den politischen Indifferentismus rechtfertigen wollen, und daß wir nicht im entferntesten daran denken, eine sogenannte reine Kunst, die gewöhnlich den mehr als unreinen Zielen der Reaktion dient, wieder zum

¹ MEW, Berlin 1961. Band 1, S. 70

Leben erwecken zu wollen. Nein, wir haben von der Leistung der Kunst eine zu hohe Meinung, als daß wir ihr einen Einfluß auf das Schicksal der Gesellschaft abstreiten würden. Wir halten es für die höchste Aufgabe der Kunst in unserer Zeit, bewußt und aktiv an der Vorbereitung der Revolution mitzuwirken. Allerdings kann der Künstler dem emanzipatorischen Kampf nur dann dienen, wenn er subjektiv von dessen gesellschaftlichem und individuellem Gehalt durchdrungen ist, wenn er dessen Bedeutung und Dramatik in seine Nerven aufgesogen hat und wenn er ungezwungen darum bemüht ist, seiner Innenwelt eine künstlerische Inkarnation zu geben.

In der gegenwärtigen Zeit, die durch die Agonie des demokratischen wie faschistischen Kapitalismus gekennzeichnet ist, sieht sich der Künstler, auch ohne daß er seiner abweichenden Überzeugung notwendigerweise manifesten Ausdruck verleiht, infolge des Entzugs aller Publikationsmedien von dem Verlust seines Rechts auf Leben und Fortführung seiner Arbeit bedroht. Es ist natürlich, daß er sich dann den stalinistischen Organisationen zuwendet, die es ihm ermöglichen, seiner Isolierung zu entkommen. Aber sein Verzicht auf alles, was seine persönliche Botschaft ausmachen kann, und die zutiefst entwürdigenden Gefälligkeiten, die diese Organisationen als Gegenleistung für gewisse materielle Vorteile von ihm verlangen, untersagen es ihm, in ihnen zu verbleiben, vorausgesetzt, seine Niedergeschlagenheit ist nicht bereits groß genug, den Widerstand seines **Charakters** zu brechen. Von diesem Augenblick an muß er begreifen, daß sein Platz woanders ist, nicht bei denen, die die Sache der Revolution und zwangsläufig zugleich die Sache des Menschen verraten, sondern bei denen, die in unerschütterlicher Treue an den Prinzipien dieser Revolution festhalten, bei denen, die mithin allein in der Lage sind, sie zu ihrer Vollendung zu führen und durch sie dann den freien Ausdruck aller Arten menschlichen Genies zu garantieren.

Das Ziel dieses Aufrufs besteht darin, eine Plattform zu finden, um die revolutionären Verfechter der Kunst zusammenzuschließen, der Revolution mit den Mitteln der Kunst zu dienen und die Freiheit der Kunst gegen die Usurpatoren der Revolution zu verteidigen. Wir sind zutiefst davon überzeugt, daß diese Plattform breit genug ist für die Begegnung einigermaßen verschiedener ästhetischer, philosophischer und politischer Richtungen. Marxisten können hier mit Anarchisten Hand in Hand gehen, unter der Bedingung, daß die einen wie die anderen unerbittlich mit dem reaktionären Polizeigeist brechen, sei er nun in der Person Josef Stalins vertreten oder seines Vasallen Garcia Oliver (Führer der syndikalistischen, spanischen FAI).

Tausende und Abertausende isolierter Denker und Künstler, deren Stimme von dem widerwärtigen Tumult angeworbener Fälscher erstickt wird, sind heute über die ganze Welt verstreut. Zahlreiche kleine lokale Zeitschriften bemühen sich darum, junge Kräfte, die nach neuen Wegen suchen und nicht nach Subventionen, um sich zu versammeln. Jede fortschrittliche Richtung in der Kunst wird von dem Faschismus als Entartung gegeißelt. Alles freie Kunstschaffen wird von den Stalinisten als faschistisch erklärt. Die freie revolutionäre Kunst muß sich zum Kampf gegen die reaktionären Verfolgungen vereinigen und ihre Existenzberechtigung laut verkünden. Eine solche Vereinigung ist das Ziel der "Internationalen Föderation freier revolutionärer Kunst", deren Gründung wir für nötig halten.

Wir haben keinesfalls die Absicht, jede der in diesem Aufruf enthaltenen Ideen, die wir selbst nur für einen ersten Schritt auf dem Wege halten, anderen aufzudrängen. Alle

Repräsentanten der Kunst, alle ihre Freunde und Verteidiger, die sich der Einsicht in die Notwendigkeit dieses Aufrufs nicht verschließen können, fordern wir auf, unverzüglich ihre Stimme zu erheben. Wir richten dieselbe Aufforderung an alle unabhängigen linken Organe, die bereit sind, an der Gründung der Internationalen Föderation und an der Beratung über ihre Themen und Aktionspläne mitzuwirken.

Sobald ein erster internationaler Kontakt durch Presse und Korrespondenz hergestellt ist, werden wir zur Organisation bescheidener lokaler und nationaler Kongresse übergehen. Der nächste Schritt wird die Veranstaltung eines Weltkongresses sein, der offiziell die Gründung der Internationalen Föderation vornehmen soll.

Was wir wollen:

**die Freiheit der Kunst - für die Revolution;
die Revolution - für die endgültige Befreiung der Kunst.**

Mexiko, am 25. Juli 1938

André Breton, Diego Rivera.

Manifest gemeinsam mit Leo Trotzki verfaßt.



Die formale Schule der Dichtung und der Marxismus

Wenn man von dem schwachen Nachklang vorrevolutionärer Gedankensysteme absieht, so ist wohl die formale Theorie der Kunst die einzige Theorie, die sich während dieser Jahre auf sowjetischem Boden dem Marxismus entgegengestellt hat. Ein sonderbares Paradox besteht darin, daß der russische Formalismus sich eng mit dem russischen Futurismus verband und daß, während letzterer mehr oder weniger auf politischem Gebiet vor dem Kommunismus kapitulierte, sich der Formalismus auf theoretischem Gebiet dem Marxismus mit aller Macht entgegenstellte.

Viktor Sklowski ist der Theoretiker des Futurismus und gleichzeitig das Haupt der formalen Schule. Nach seiner Theorie war die Kunst immer ein Schaffen sich selbst genügender, reiner Formen, und der Futurismus hat dies zum erstenmal klar erkannt. So ist der Futurismus die erste bewußte Kunst in der Geschichte und die formale Schule die erste wissenschaftliche Schule der Kunst. Durch die Bemühungen Sklowski's - ein nicht geringes Verdienst! - wurden die Kunsttheorie und teilweise auch die Kunst selbst aus dem Zustand der Alchimie schließlich in die Lage der Chemie überführt. Der Verkünder der formalen Schule und erste Chemiker der Kunst gibt gelegentlich jenen "Kompromißler"-Futuristen einen freundschaftlichen Klaps, die eine Brücke zur Revolution suchen und sie in der Theorie des historischen Materialismus zu finden hoffen. Eine solche Brücke ist nicht erforderlich: der Futurismus genügt sich selbst.

Man muß sich aus zwei Gründen mit der formalen Schule befassen. Erstens ihrer selbst wegen: trotz der ganzen Oberflächlichkeit und trotz der reaktionären Richtung der formalistischen Kunsttheorie ist ein gewisser Teil der Forschungsarbeit der Formalisten sehr nützlich. Zweitens wegen des Futurismus: so unbegründet die Ansprüche der Futuristen auf ein Alleinvertretungsrecht der neuen Kunst auch sind, aus dem Prozeß der Schaffung einer Kunst der Zukunft wird man den Futurismus nicht wegstreichen können.

Was ist die formale Schule?

In der Art, wie sie zur Zeit von Sklowski, Zirmunski, Jakobson und anderen repräsentiert wird, ist sie als erstes eine überhebliche Frühgeburt. Diese Schule hat die Form zum Wesen der Dichtung erklärt und sieht daher ihre Aufgabe in der Analyse (einer im wesentlichen beschreibenden und halb statistischen Analyse) der etymologischen und syntaktischen Eigenschaften der dichterischen Werke und in dem Auszählen sich wiederholender Vokale, Konsonanten, Silben und Epitheta. Diese Kleinarbeit, die von den Formalisten nicht ganz ihrem Rang entsprechend Wissenschaft der Dichtung oder Poetik genannt wird, ist zweifellos nötig und nützlich, wenn man sie in ihrem vorläufigen, helfend-vorbereitenden Teilcharakter versteht. Sie kann als wesentliches Element in die Technik des Dichterhandwerks, in ihre praktische Rezeptur eingehen. Wir dürfen sagen, daß es für den Dichter wie für den Schriftsteller überhaupt nützlich ist, sich Listen von Synonymen zusammenzustellen, ihre Zahl zu vergrößern und so seine sprachliche Klaviatur zu erweitern. Für den Dichter ist es ebenfalls nützlich, geradezu unerlässlich, ein Wort nicht nur nach seiner ihm innewohnenden Sinnassoziation zu bewerten, sondern auch nach seiner Akustik, denn es wird von Mensch zu Mensch vor allem akustisch

weitergegeben. Das in gesetzmäßigen Grenzen gehaltene methodologische Verfahren des Formalismus kann zur Aufhellung der psychologisch-künstlerischen Besonderheiten der Form beitragen (ihrer Ökonomie, ihrer Dynamik, ihres Kontrastcharakters, ihrer hyperbolischen Wirkung usw.). Von hier aus eröffnet sich wiederum ein Weg - oder einer der Wege - zum Weltverständnis des Künstlers. Ferner wird die Aufdeckung der sozialen Bedingtheit des einzelnen Künstlers oder einer ganzen Künstlerschule erleichtert. Was die heute existierende und sich noch entwickelnde Schule anbetrifft, so ist es in unserer Übergangsperiode von unmittelbarer, der Orientierung dienender Bedeutung, sie mit einer sozialen Sonde abzutasten und ihre Klassenverwurzelung bloßzulegen - und dies nicht nur für den Leser, sondern auch für die Schule selbst, im Sinne ihrer Selbsterkenntnis, ihrer Selbstreinigung und ihrer Selbstausrichtung.

Aber die Formalisten selbst wollen sich nicht mit einer technischen Hilfs- oder Zubringerrolle ihrer Methoden zufriedengeben, mit einer Bedeutung von der Art, wie sie die Statistik für die Sozialwissenschaften oder das Mikroskop für die Biologie hat. Nein, sie gehen viel weiter: für sie wird die Kunst der Sprache völlig und endgültig durch das Wort bestimmt, wie die abbildende Kunst durch die Farbe. Ein Gedicht ist die Verknüpfung von Lauten, ein Bild die Kombination von Farbflecken, die Gesetze der Kunst sind die Gesetze der Wortverknüpfungen und der Farbkombinationen. Der sozialpsychologische Zugang, der für uns der mikroskopischen und statistischen Arbeit am Wortmaterial erst den richtigen Sinn gibt, ist für die Formalisten schon Alchimie.

»Die Kunst war immer vom Leben unabhängig, und ihre Farbe spiegelte nie die Farbe der Flagge über der Festung der Stadt wider« (Skłowski). »Die Einstellung auf den Ausdruck, auf die Wortmasse« ist das einzige wesentliche Moment der Dichtung« (Jakobson). »Ist einmal eine neue Form da, folgt auch ein neuer Inhalt. So bedingt die Form den Inhalt« (Krucenyč). »Dichtung ist Gestaltung des eigenständigen. des wie Chlebnikow sagt, "selbstgenügsam" Wortes« (Jakobson) usw.

Gewiß, die italienischen Futuristen suchten im Wort ein Ausdrucksmittel für das Zeitalter der Lokomotive, des Propellers, der Elektrizität, des Radios usw. Mit anderen Worten, sie suchten eine neue Form für neue Inhalte des Lebens. Aber es zeigt sich, daß *»dies eine Reform auf dem Gebiet der Reportage und nicht auf dem Gebiet der poetischen Sprache ist«* (Jakobson). Anders der russische Futurismus: er führt die Einstellung auf die Wortmasse bis zur letzten Konsequenz. Für ihn bedingt die Form den Inhalt.

Gewiß, Jakobson sieht sich genötigt zuzugeben, daß eine Reihe *»dichterischer Verfahren im Bereich des Urbanismus (der Stadtkultur) Anwendung [?] findet«*. Aber seine Folgerung ist: *»daher die urbanistischen Verse von Majakowski und Chlebnikow«*. Mit anderen Worten: nicht die Stadtkultur hat Augen und Ohren des Dichters beeindruckt oder am Ende umerzogen und ihm so die neue Form, die neuen Bilder, die neuen Epitheta, den neuen Rhythmus eingegeben, sondern die neue Form, die von sich aus (selbstgenügsam) entstanden ist, zwang den Dichter, passendes Material zu suchen, und ließ ihn dabei auf die Stadt stoßen! Die Entwicklung der "Wortmasse" gelangte von selbst von der "Odyssee zur Wolke in Hosen": der Kienspan, die Wachskerze, die elektrische Lampe haben hieran keinen Anteil! Man braucht diesen Standpunkt nur klar zu formulieren, und seine wirklich kindische Unbedarftheit springt in die Augen. Aber Jakobson versucht daran festzuhalten: es finden sich doch, wendet er im voraus ein, bei demselben Majakowski auch die Verse: *»Verläßt die Städte, dumme Leute«*. Und der Theoretiker

der formalen Schule folgert tiefsinnig:

»Was ist das - ein logischer Widerspruch?! Sollen doch die anderen dem Dichter die Gedanken nennen, die in seinen Werken ausgesprochen werden. Dem Dichter Ideen und Gefühle vorzuwerfen, ist genauso absurd wie das Verhalten des mittelalterlichen Publikums, das den Schauspieler verprügelt, der den Judas spielte« usw.

Es ist vollkommen klar, daß dies alles ein sehr begabter Gymnasiast der fünften Klasse geschrieben hat, mit der offenkundigsten und ganz »selbstgenügsamen« Absicht, unserem Sprachkundeführer, dem bekannten Pedanten, eins auszuwischen. Eins auszuwischen können unsere wagemutigen Neuerer meisterhaft, aber sich theoretisch fehlerfrei ihrer Feder zu bedienen, verstehen sie nicht. Dies zu beweisen ist nicht schwer.

Natürlich hat der Futurismus die Eindrücke, die von der Stadt - der Straßenbahn, der Elektrizität, dem Telegraphen, dem Automobil, dem Propeller, dem Nachtcafé (besonders dem Nachtcafé) - ausgehen, wahrgenommen, bevor er seine neue Form gefunden hat. Der Urbanismus (die Stadtkultur) sitzt dem Futurismus tief im Unbewußten. Die Epitheta, die Etymologie, die Syntax und der Rhythmus des Futurismus stellen den Versuch dar, dem neuen Geist der Städte, der nun ins Bewußtsein gedrungen ist, eine künstlerische Form zu geben. Und wenn Majakowski ausruft: *»Verlaßt die Städte, dumme Leute«*, so ist das der Schrei eines Städters bis ins Mark; dabei zeigt er sich am klarsten und deutlichsten als Städter außerhalb der Stadt, wenn er die Stadt verläßt, als Bewohner einer Datscha. Die Sache ist durchaus nicht die, daß man dem Dichter die von ihm ausgesprochenen Gedanken und Gefühle »inkriminiert«. Natürlich wird der Dichter erst zum Dichter durch die Art, wie er sie ausspricht. Aber letzten Endes erfüllt der Dichter in der Sprache der von ihm angenommenen oder von ihm selbst geschaffenen Schule Aufgaben, die außerhalb seiner selbst liegen. Dies gilt auch für den Fall, daß er sich auf einen kleinen Bezirk der Lyrik beschränkt: auf die eigene Liebe, den eigenen Tod. Die individuelle Nuancierung der dichterischen Form entspricht selbstverständlich der individuellen Anlage, verträgt sich aber gleichzeitig mit Epigonentum und Routine, sowohl auf dem Gebiet der Gefühle wie auch in den Mitteln ihres Ausdrucks. Die neue künstlerische Form entsteht, wenn man sie in einem großen historischen Maßstab betrachtet, als Antwort auf neue Bedürfnisse. Wenn man im Kreis der intimen Lyrik bleibt, kann man sagen: zwischen dem physiologischen Geschlecht und einem Liebesgedicht verläuft ein kompliziertes System psychischer Übertragungsmechanismen, in dem Individuelles, Ererbtes und Soziales enthalten sind. Das ererbte Fundament, die sexuelle Basis des Menschen, ändert sich langsam. Die gesellschaftlichen Formen der Liebe ändern sich schneller. Sie wirken auf den psychischen Überbau der Liebe, bringen neue Schattierungen und Intonationen hervor, neue geistige Bedürfnisse, die Notwendigkeit eines neuen Wortschatzes und stellen dadurch neue Forderungen an die Dichtung. Das Material zu seinem Schaffen kann der Dichter nur in seiner sozialen Umwelt finden, indem er die neuen Impulse des Lebens durch sein künstlerisches Bewußtsein fließen läßt. Die Sprache, verändert und kompliziert durch die Umweltbedingungen der Stadt, gibt dem Dichter neues Wortmaterial und suggeriert oder ermöglicht ihm neue Verfahren der Wortverknüpfung für eine dichterische Ausformung neuer Gedanken oder eines neuen Gefühls, das die dunkle Scheidewand des Unbewußten zu durchstoßen sucht.

Wenn es keine Veränderungen in der Psyche gäbe, hervorgerufen durch die Veränderung des gesellschaftlichen Milieus, dann gäbe es auch keine Bewegung in der Kunst: die Menschen würden fortfahren, sich von Generation zu Generation mit der Poesie der Bibel oder der alten Griechen zufrieden zu geben.

Aber dann, so fällt der Philosoph des Formalismus über uns her, dreht es sich einzig um die neue Form auf dem Gebiet der Reportage und nicht auf dem Gebiet der poetischen Sprache. Ach, er hat das Kind mit dem Bade ausgeschüttet! Wenn man so will, ist die Dichtung auch Reportage, nur in einem besonderen, großen Stil.

Der Streit um die "reine Kunst" und die engagierte Kunst war zwischen den Liberalen und den Narodniki angebracht. Uns steht dieser Streit schlecht zu Gesicht. Die materialistische Dialektik steht höher: für sie ist die Kunst unter dem Blickwinkel eines objektiven historischen Prozesses immer gesellschaftsdienlich und historisch-utilitaristisch. Sie findet für dunkle und wirre Zustände den ihnen gebührenden Worhythmus, nähert Gedanken und Gefühl einander an oder stellt sie einander gegenüber, bereichert die geistige Erfahrung des Einzelnen wie des Kollektivs, verfeinert das Gefühl, macht es elastischer, aufnahmefähiger, klangempfindlicher, erweitert das Fassungsvermögen des Intellekts hinsichtlich der nicht selbst gesammelten Erfahrung, erzieht das Individuum, die gesellschaftliche Gruppe, die Klasse, die Nation. Und dies völlig unabhängig davon, ob sie in ihrer vorgezeichneten Bahn unter der Flagge der "reinen" oder der offenkundig tendenziösen Kunst auftritt. In unserer russischen Gesellschaftsentwicklung schrieb die Intelligenz, die eine Brücke zum Volk suchte, das Engagement auf ihr Banner. Die ohnmächtige, vom Zarismus niedergedrückte, ihres kulturellen Milieus beraubte Intelligenz suchte Halt bei den gesellschaftlich niedrigen Schichten, bemühte sich, dem "Volk" zu beweisen, daß sie nur an es denke, nur für es lebe, daß sie es "ganz fürchterlich" liebe und daß sie ebenso wie die ins Volk gehenden Narodniki bereit sei, ohne saubere Wäsche, ohne Kamm und ohne Zahnbürste auszukommen. Ebenso ist die Intelligenz in ihrer Kunst bereit, die Kunstgriffe der Form zu opfern, um den Leiden und Hoffnungen der Geknechteten den allerdirektesten und unmittelbarsten Ausdruck zu verleihen. Umgekehrt war für die sich behauptende Bourgeoisie, die ihre Bürgerlichkeit nicht offen dartun konnte und gleichzeitig die Intelligenz hinter sich wissen wollte, das naturgemäße Banner die "reine" Kunst. Der Standpunkt des Marxismus ist weit von diesen historisch bedingten, aber auch historisch überholten Strömungen entfernt. Auf der Ebene der wissenschaftlichen Forschung sucht der Marxismus mit derselben Überzeugung die sozialen Wurzeln der "reinen" wie der engagierten Kunst. Er "inkriminiert" dem Dichter keineswegs die Gedanken und Gefühle, die dieser ausdrückt, sondern er stellt sich Fragen von viel tieferer Bedeutung: welchem Aufbau der Gefühle entspricht eine bestimmte Form des Kunstwerkes in allen ihren Besonderheiten? Welches ist die soziale Bedingtheit dieser Gedanken und Gefühle? Welchen Platz in der historischen Entwicklung der Gesellschaft oder der Klasse nehmen sie ein? Und weiter: welcher Art sind die Elemente des literarischen Erbes, die in die Ausarbeitung der neuen Form miteinbezogen wurden? Unter dem Einfluß welcher historischen Anstöße durchbrachen die neuen Gedanken- und Gefühlskomplexe die Scheidewand, die sie von der Sphäre des dichterischen Bewußtseins trennte? Die Untersuchung kann sich komplizieren, kann detaillierte und individuelle Formen annehmen, aber als ihre Grundachse wird die dienende Rolle der Kunst im sozialen Prozeß bleiben.

Jede Klasse hat in der Kunst ihre mit der Zeit sich verändernde Politik, d.h. ihr System, der Kunst Forderungen zu stellen: das Mäzenatentum der Höfe und der Grandseigneurs, das automatische Spiel von Angebot und Nachfrage, ergänzt durch die kombinierten Methoden des individuellen Eingreifens usw. Die soziale, ja sogar die an Personen geknüpfte Abhängigkeit der Kunst wurde nicht vertuscht, sondern mit Eifer verkündet, solange sie ihren höfischen Charakter bewahrte. Der breitere, massenwirksame, anonyme Charakter der sich behauptenden Bourgeoisie führte im großen und ganzen auf umständlichen Nebenwegen zur Theorie der "reinen" Kunst. In dem schon erwähnten Engagement der Intelligenz der Narodniki-Bewegung gab es auch einen eigenen Klassenegoismus: ohne das Volk fand die Intelligenz keinen festen Boden, konnte sich nicht behaupten und nicht das Recht auf eine historische Rolle in Anspruch nehmen. Aber unter den Bedingungen des revolutionären Kampfes wurde ihr Klassenegoismus umgestülpt und nahm auf ihrem linken Flügel Formen höchster Selbstlosigkeit an. Deswegen verbarg die Intelligenz ihr Engagement nicht, sondern plakatierte es, so gut sie konnte, und opferte dabei in der Kunst nicht selten die Kunst selbst, wie sie noch vieles andere opferte.

Unser marxistisches Verständnis von der objektiven sozialen Abhängigkeit und dem gesellschaftlichen, utilitaristischen Charakter der Kunst bedeutet - in die Sprache der Politik übersetzt - durchaus nicht den Versuch, die Kunst mit Hilfe von Dekreten und Vorschriften zu kommandieren. Für uns ist keineswegs nur jene Kunst neu oder revolutionär, die über den Arbeiter spricht, und es wäre unsinnig anzunehmen, wir forderten von den Dichtern, daß sie unbedingt einen Fabrikschornstein oder einen Aufstand gegen das Kapital beschreiben! Es ist klar, daß die neue Kunst organisch nicht umhin können wird, den Kampf des Proletariats in den Mittelpunkt ihrer Aufmerksamkeit zu rücken. Aber der Pflug der neuen Kunst darf sich bei seiner Arbeit durchaus nicht nur auf einzelne nummerierte Furchen beschränken, sondern muß das ganze Feld kreuz und quer durchpflügen. Der kleinste Bezirk persönlicher Lyrik hat ganz unumstritten eine Existenzberechtigung im Rahmen der neuen Kunst. Mehr noch, der neue Mensch kann sich ohne eine neue Lyrik nicht herausbilden. Aber um sie zu schaffen, muß der Dichter die Welt selbst auf neue Weise empfinden. Wenn ihm Christus oder gar Zebaoth in die Arme fallen (wie bei der Achmatowa, der Cvetaeva, der Skapskaja und anderen), so zeugt schon dieses Zeichen von der Überkommenheit einer solchen Lyrik, von ihrer gesellschaftlichen und folglich auch ästhetischen Untauglichkeit für den neuen Menschen. Selbst da, wo diese Terminologie weniger im Erleben als in den sprachlichen Archaismen zum Ausdruck kommt, zeugt sie zumindest von einer seelischen Trägheit und gerät dadurch in Widerspruch zum Bewußtsein des neuen Menschen. Niemand stellt den Dichtern thematische Aufgaben oder hat vor, dies zu tun. Schreiben Sie nur, was Sie beschäftigt! Aber gestatten Sie der neuen Klasse, die sich - mit einer gewissen Berechtigung - berufen fühlt, eine neue Welt zu errichten, Ihnen in dem einen oder anderen Fall zu sagen: Wenn Sie die Weltsicht des Domostroj in die Sprache des Akmeismus übertragen, dann macht das aus Ihnen keinen neuen Dichter. Die künstlerische Form ist in gewissen und sehr weiten Grenzen unabhängig, aber der Künstler, als Schöpfer dieser Form, und der Betrachter, der sich an ihr ergötzt, sind keine toten Apparate zur Erzeugung und Wahrnehmung der Form, sondern lebendige Menschen mit einer ausgebildeten Psyche, die eine gewisse, wenn auch nicht immer harmonische Einheit darstellt. Und diese ihre Psyche ist sozial bedingt. Die Erzeugung und Wahrnehmung künstlerischer

Formen ist eine ihrer Funktionen. Und wie sehr die Formalisten auch klug tun, ihre ganze schlecht durchdachte Konzeption basiert auf der Ignorierung der seelischen Einheit des gesellschaftlichen Menschen, desselben, der schafft oder das Geschaffene benutzt.

Das Proletariat braucht in der Kunst einen Ausdruck für jene neue Art des Empfindens, die sich in ihm gerade eben erst herausbildet und bei deren Formung die Kunst behilflich sein muß. Das kann nicht auf Bestellung des Staates geschehen, das ist ein historisches Kriterium. Sein Gewicht liegt in seiner objektiven historischen Bedingtheit. Es läßt sich nicht umgehen, seinem Einfluß entkommt man nicht.

Die formale Schule scheint gerade dem Objektivismus zuzustreben. Die Willkür der Literaturkritik, die nur mit Kriterien wie Geschmack und Stimmung operiert, empört sie, und nicht ohne Grund. Sie sucht genaue Merkmale für Klassifizierung und Bewertung. Aber aufgrund ihres engen Horizontes und der Oberflächlichkeit ihrer Methoden sinkt sie auf die Stufe des Aberglaubens zurück, ähnlich wie die Graphologie und die Phrenologie. Diese beiden "Schulen" haben sich ebenfalls, wie bekannt, die Festlegung rein objektiver Merkmale für die Bestimmung des menschlichen Charakters zur Aufgabe gemacht: sie untersuchen die Zahl und Krümmung der Schriftschnörkel und die Besonderheiten der Beulen am Hinterkopf. Es ist anzunehmen, daß die Schnörkel und Beulen tatsächlich in einer gewissen Beziehung zum Charakter stehen, aber diese Beziehung ist nicht direkt, und der menschliche Charakter erschöpft sich bei weitem nicht darin. Der angebliche Objektivismus, der sich auf zufällige, zweitrangige oder einfach unvollständige Elemente des Problems stützt, führt unausweichlich zu dem ärgsten Subjektivismus, das bedeutet für die formale Schule - zum Wortaberglauben. Nachdem der Formalist die Adjektive gezählt, die Zellen abgewogen, den Rhythmus gemessen hat, verharret er entweder schweigend in der Pose eines Menschen, der nicht weiß, was er mit sich anfangen soll, oder er gibt plötzlich eine Schlußfolgerung von sich, in der 5% Formalismus und 95% der allerunkritischsten Intuition stecken.

Die Formalisten führen im Grunde ihre Kunstauffassung nicht logisch zu Ende. Wenn man den Prozeß des künstlerischen Schaffens nur als Kombination von Lauten oder Wörtern sieht und auf diesem Wege alle Aufgaben der Dichtung zu lösen sucht, dann kann die Quintessenz der "Poetik" nur so lauten: mit dem Dal bewaffnet, vermittels algebraischer Kombinationen und Umstellungen von Wortelelementen alle schon geschaffenen und alle noch nicht geschaffenen dichterischen Werke der Welt zu kreieren. "Formal" denkend, kann man an den Evgeni Onegin in zweifacher Weise herangehen: entweder man ordnet die Wahl der Wortelelemente der im voraus existierenden künstlerischen Idee unter (wie bei Puskin), oder man löst die Aufgabe algebraisch. Vom "formalen" Blickpunkt aus ist der zweite Weg sicherer, weil er nicht von Stimmung, Inspiration und anderen ungewissen Dingen abhängt und dazu noch den Vorzug hat, daß er beim Herangehen an Evgeni Onegin noch eine ganze Menge anderer großer Werke hervorzu bringen verspricht. Dazu benötigt man nur die zeitliche Unendlichkeit, genannt Ewigkeit. Aber da die Menschheit über diese nicht verfügt und der einzelne Dichter noch weniger, so wird als wichtigste Triebfeder der dichterischen Wortverknüpfung nach wie vor die schon bestehende künstlerische Idee im weitesten Sinne bleiben: sei es als präziser Gedanke, als klar ausgedrücktes, persönliches oder soziales Gefühl oder als unklare Stimmung. Dieses subjektive schöpferische Durcheinander erfährt, wenn es sich künstlerisch zu realisieren trachtet, seitens der gesuchten Form neue Reize und Anstöße und

gerät manchmal gänzlich auf einen ursprünglich nicht vorausgesehenen Weg. Das bedeutet nur, daß die sprachliche Form kein passiver Abdruck der im voraus bestehenden, künstlerischen Idee ist, sondern ein aktives Element, das auf den Grundgedanken selbst einwirkt. Eine derartige aktive Wechselbeziehung aber - wenn die Form den Inhalt beeinflußt und ihn dabei manchmal in der Wurzel umgestaltet - ist uns auf allen Gebieten des gesellschaftlichen und biologischen Lebens bekannt. Das ist keineswegs ein Grund für eine Absage an Darwinismus oder Marxismus und für die Schaffung einer "formalen Schule" in der Biologie und der Soziologie.

V. Sklowski, der höchst ungezwungen vom Wortsalat des Formalismus bis zu den subjektivsten Werturteilen alles durchpflügt, verhält sich dabei äußerst feindselig gegenüber dem historisch-materialistischen Kunstkriterium. In dem von ihm in Berlin herausgegebenen Heft Rösselsprung formuliert er auf drei kleinen Seiten - die Kürze ist die hauptsächlichste, jedenfalls unbestreitbare Qualität Sklowskis - fünf (nicht vier und nicht sechs, sondern fünf) erschöpfende Argumente gegen die materialistische Sichtweise der Kunst. Wir verweilen bei diesen Argumenten, denn es kann wirklich nicht schaden, einmal zu sehen und zu zeigen, was für eine Spreu für das letzte Wort wissenschaftlichen Denkens ausgegeben wird (mit den verschiedenartigsten gelehrten Anmerkungen auf eben diesen drei mikroskopisch kleinen Seilchen).

»Wenn das Alltagsleben und die Produktionsverhältnisse«, sagt Sklowski, »einen Einfluß auf die Kunst hätten, wären die Sujets dann nicht an den Platz geheftet, der diesen Verhältnissen entspräche? Aber die Sujets sind doch ohne feste Heimat.«

Nun, und die Schmetterlinge? Sie entsprechen doch auch nach Darwin bestimmten Verhältnissen, indes flattern sie von Ort zu Ort, nicht schlechter als mancher leichtfertige Literat.

Es ist schwer verständlich, warum der Marxismus eigentlich die Sujets, die die Leibeigenschaft zum Inhalt haben, verurteilen muß. Die Tatsache, daß verschiedene Volksteile und verschiedene Klassen ein und desselben Volkes ein und dieselben Sujets benützen, zeugt nur von der beschränkten Phantasie des Menschen und von seinem Bestreben, bei seinem ganzen Schaffen, auch dem künstlerischen, die Kräfte ökonomisch einzusetzen. Jede Klasse ist im höchsten Maße bestrebt, das materielle und geistige Erbe der anderen Klasse auszunutzen. Das Argument Sklowskis kann man mühelos auf das Gebiet der Produktionstechnik übertragen. Seit dem Altertum hatte der Wagen der historischen Menschheit ein gleichbleibendes Sujet: Achsen, Räder, Deichsel. Die Equipage des römischen Patriziers war aber genauso seinem Geschmack und seinen Bedürfnissen angepaßt, wie die Kutsche des Grafen Orlov, im Inneren mit gewissen Bequemlichkeiten ausgestattet, dem Geschmack des Günstlings Katharinas entsprach. Der Wagen des russischen Bauern entspricht den Anforderungen seiner Wirtschaft, den Kräften seines Pferdchens und den Eigenschaften der Feldwege. Das Automobil, unbestreitbar eine Schöpfung der neuen Technik, weist aber auch das gleiche "Sujet" auf - vier Räder an zwei Achsen. Nichtsdestoweniger findet jedesmal, wenn auf einer russischen Straße nachts ein Bauernpferdchen entsetzt zusammenfährt vor den blendenden Scheinwerfern eines Automobils, in dieser Episode der Konflikt zweier Kulturen seinen Ausdruck.

»Wenn das Alltagsleben sich in Novellen ausdrücken würde, lautet das zweite

Argument, dann würde die europäische Wissenschaft sich nicht den Kopf darüber zerbrechen, wo - Ägypten, Indien oder Persien - und wann die Novellen von "Tausendundeine Nacht" geschaffen wurden.«

Wenn man sagt, daß das Alltagsleben des Menschen, also auch des Künstlers, d.h. die Umstände seiner Erziehung und seines Lebens, ihren Ausdruck in seinem Schaffen finden, dann bedeutet dies durchaus nicht, daß dieser Ausdruck einen genauen geographischen, ethnographischen oder statistischen Charakter hat. Es verwundert nicht, wenn man bei bestimmten Novellen schwer entscheiden kann, ob sie in Ägypten, Indien oder Persien geschaffen wurden, denn die sozialen Bedingungen dieser Länder haben zu vieles gemeinsam. Aber gerade das Faktum, daß die europäische Wissenschaft sich den Kopf zerbricht bei der Lösung dieses Problems, und zwar auf der Grundlage eben dieser Novellen, beweist, daß die Novellen das Alltagsleben widerspiegeln, wenn auch sehr verzerrt. Niemand kann aus seiner Haut. Selbst in den Visionen eines Wahnsinnigen gibt es nichts, was der Kranke nicht früher aus der Außenwelt bezogen hätte. Aber es wäre Wahnsinn zweiten Grades, die Visionen für die genaue Widerspiegelung der Außenwelt zu halten. Nur der erfahrene und einfühlsame Psychiater, der die Vergangenheit des Kranken kennt, spürt in den Zeichen der Vision bruchstückhafte und verzerrte Absplittierungen der Realität auf. Das künstlerische Schaffen ist natürlich nicht die Vision eines Irren. Aber es ist auch eine Brechung, Abwandlung, Umformung der Realität nach den besonderen Gesetzen der Kunst. So phantastisch Kunst auch sein mag, ihr steht kein anderes Material zur Verfügung als das, was ihr unsere Welt der drei Dimensionen oder die engere Welt der Klassengesellschaft gibt. Sogar wenn der Künstler das Paradies oder die Hölle schafft, produziert er in seinen Phantasmagorien die eigene Lebenserfahrung, bis hin zur unbezahlten Rechnung der Wohnungsvermieterin.

»Wenn Standes- und Klassencharakteristik in der Kunst zum Ausdruck kämen,« sagt Sklowski weiter, *»wäre es dann etwa möglich, daß die großrussischen Märchen über den Gutsbesitzer denjenigen über den Popen genau gleichen?«*

Eigentlich ist das eine Periphrase des ersten Argumentes. Warum sollen die Märchen über den Gutsbesitzer nicht dieselben sein, wie die über den Popen, und in welcher Hinsicht widerspricht das dem Marxismus? In den Aufrufen, die von anerkannten Marxisten geschrieben werden, ist nicht selten die Rede von Gutsbesitzern, Kapitalisten, Popen, Generälen und anderen Ausbeutern. Der Gutsbesitzer unterscheidet sich unbestreitbar vom Kapitalisten, aber es gibt Fälle, wo man sie in einen Sack stecken kann. Warum soll es der Volkskunst nicht erlaubt sein, den Gutsbesitzer und den Popen in gewissen Fällen zusammenzustecken, als Vertreter der über dem Bauern stehenden und den Bauern ausplündernden Stände? Auf den Plakaten von Moor oder Deni steht der Popen nicht selten neben dem Gutsbesitzer - ohne jeden Schaden für den Marxismus.

Wenn ethnographische Charakteristika in der Kunst Ausdruck fänden, läßt Sklowski nicht locker, so wären die Märchen über Fremdstämmige nicht umkehrbar, würden nicht von jedem beliebigen Volk über andere Nachbarn erzählt.

Es kommt immer besser! Der Marxismus behauptet durchaus nicht den selbständigen Charakter der ethnographischen Eigenheiten. Er hebt im Gegenteil die alles bestimmende Bedeutung der Natur- und Wirtschaftsbedingungen im Entstehungsprozeß der Folklore

hervor. Die ähnlichen Entwicklungsbedingungen bei den vornehmlich bäuerlichen Völkern, den Landwirtschaft betreibenden und den Hirtenvölkern und der ähnliche Charakter ihrer gegenseitigen Beeinflussung führte zwangsläufig zur Entstehung ähnlicher Märchen. Dabei ist es vom Standpunkt der uns beschäftigenden Frage unerheblich, ob die verwandten Sujets selbständig bei verschiedenen Völkern entstanden sind als Spiegelbild der in ihren Grundzügen einheitlichen Lebenserfahrung, gebrochen durch das gleichbleibende Prisma bäuerlicher Phantasie, oder ob die Samenkörner der Märchen vom vorüberziehenden Wind von Ort zu Ort getragen wurden und dort Wurzeln schlugen, wo der Boden aufnahmebereit war. In Wirklichkeit haben sich wahrscheinlich diese beiden Wege verschlungen.

Fünftens führt Sklowski schließlich als gesondertes Argument das konkrete Thema des Raubes an, das sich durch die griechische Komödie bis zu Ostrowski hinzog; mit anderen Worten, unser Kritiker wiederholt in variiert Form immer wieder sein Ausgangsargument (wie man sieht, ist es auch um die formale Logik bei unseren Formalisten nicht besonders gut bestellt). Ja, die Sujets wandern von Volk zu Volk, von Klasse zu Klasse, sogar von Autor zu Autor. Das bedeutet nur, daß die menschliche Phantasie sparsam ist. Eine neue Klasse beginnt nicht die ganze Kultur von vorne zu erschaffen, sondern ergreift von dem Vergangenen Besitz, sortiert es, gruppiert es um, gibt ihm ein neues Gesicht und baut dann erst darauf weiter auf. Ohne diese Verwendung der "abgetretenen" Garderobe der Jahrhunderte gäbe es im historischen Prozeß überhaupt keine Bewegung nach vorn. Wenn die Sujets der Dramen Ostrowskis von den Ägyptern über die Griechen zu ihm gelangt sind, so ist auch das Papier, auf dem Ostrowki sein Sujet entwarf, als Entwicklung des ägyptischen Papyrus über das griechische Pergament zu ihm gekommen. Nehmen wir eine noch näherliegende Analogie: der Umstand, daß die kritischen Denkmethode der Griechen, der reinen Formalisten ihrer Zeit, das schöpferische Bewußtsein Sklowskis nachhaltig beeinflußt haben, ändert in keiner Weise die Tatsache, daß Sklowski selbst das sehr pittoreske Produkt eines bestimmten sozialen Milieus und einer bestimmten Zeit ist.

Sklowskis Zerschlagung des Marxismus in fünf Punkten erinnert auffällig an jene Aufsätze, die in der guten alten Zeit in der Zeitschrift *Pravoslavnoe Obozrenie* gegen den Darwinismus abgedruckt wurden. Wenn die Lehre von der Abstammung des Menschen vom Affen richtig wäre, schrieb vor dreißig bis vierzig Jahren der gelehrte Nikanor, Bischof von Odessa, dann müßten unsere Großväter deutlich ausgeprägte Anzeichen eines Schwanzes gehabt haben, oder sie müßten sich an solche Merkmale bei ihren Großvätern und Großmüttern erinnern. Zweitens gebären, wie bekannt, Affen immer nur Affen ... Fünftens aber ist der Darwinismus falsch, weil er dem Formalismus widerspricht oder zumindest den formalen Resolutionen der ökumenischen Konzile. Der "Vorzug" des gelehrten Mönchs lag in seinem offenen Bekenntnis zum "ewig Gestrigen", er berief sich auf den Apostel Paulus und nicht auf die Physik, die Chemie, die Mathematik, wie es der Futurist Sklowski mitunter tut.

Es ist unbestreitbar, daß das Verlangen nach Kunst nicht durch ökonomische Bedingungen erzeugt wird. Aber auch das Ernährungsbedürfnis wird nicht durch die Ökonomie hervorgerufen. Gerade umgekehrt schafft das Bedürfnis nach Essen und Wärme die Ökonomie. Es ist vollkommen richtig, daß man ein Kunstwerk nie ausschließlich nach den Prinzipien des Marxismus beurteilen, ablehnen oder gutheißen kann. Die Produkte

künstlerischer Arbeit müssen in erster Linie nach ihren eigenen Gesetzen beurteilt werden, d.h. nach den Gesetzen der Kunst. Aber nur der Marxismus ist fähig zu erklären, warum und woher in einer bestimmten Epoche eine bestimmte Kunstströmung auftrat, d.h. wer ein Verlangen nach solchen und nicht nach anderen Kunstformen hatte und warum.

Es wäre kindisch zu glauben, daß jede Klasse ihre Kunst voll und ganz aus sich selbst schöpft, und daß speziell das Proletariat befähigt ist, durch isolierte Kunstseminare, Zirkel, proletarische Kulturarbeiten und ähnliches eine neue Kunst zu schaffen. Überhaupt ist das Schaffen des historischen Menschen ein Aufeinanderfolgen. Jede neu emporsteigende Klasse stellt sich auf die Schultern ihrer Vorgänger. Aber dieses Aufeinanderfolgen ist dialektischer Natur, d.h., es findet zu sich selbst auf dem Wege inneren Abstoßens und Zerreißens. Die neue Klasse gibt über die Ökonomie Impulse in Form von neuen künstlerischen Bedürfnissen und dem Verlangen nach neuen Methoden in Literatur und Malerei. Geringere Impulse kommen von der neuen Einstellung dieser Klasse unter dem Einfluß ihres wachsenden Reichtums und der Stärke ihrer Kultur. Kunstschaffen ist immer ein kompliziertes Umgestalten alter Formen unter der Einwirkung neuer Impulse, die aus einem Bereich außerhalb der Kunst kommen. In diesem weitgefaßten Sinne ist die Kunst dienend. Das ist kein blutleeres Element, das aus sich selbst lebt, sondern eine Funktion des gesellschaftlichen Menschen, unlöslich verknüpft mit seinem alltäglichen Leben und seiner Ordnung. Es ist symptomatisch - was die Absicht anbetrifft, jedes soziale Vorurteil ad absurdum zu führen -, daß Sklowksi sich gerade in jener Periode unserer russischen Geschichte zu der Idee einer absoluten Unabhängigkeit der Kunst von der sozialen Ordnung verstieg, als die Kunst mit einer nie dagewesenen Klarheit ihre geistige, materielle, die Lebensformen betreffende Abhängigkeit von bestimmten gesellschaftlichen Klassen, Unterklassen und Gruppen demonstrierte.

Der Materialismus negiert nicht die Bedeutung des formalen Moments - weder in der Logik noch im Recht oder der Kunst. Ebenso wie ein Rechtssystem nach seiner inneren Logik und Übereinstimmung beurteilbar sein kann und muß, so kann und muß auch die Kunst vom Standpunkt ihrer formalen Errungenschaften her beurteilbar sein, denn außerhalb dieser kann es keine Kunst geben. Eine juristische Theorie aber, die versucht, eine Unabhängigkeit des Rechts von den sozialen Bedingungen aufzustellen, ist schon in ihrem Ansatz falsch. Die Antriebskraft geht von der Ökonomie, den Klassengegensätzen aus. Das Recht gibt diesen Erscheinungen nur einen geformten und innerlich abgestimmten Ausdruck, nicht in ihrer individuellen Ausschließlichkeit, sondern in ihrer Gemeinsamkeit, Wiederholbarkeit und ihrer Dauer. Gerade in diesen Tagen beobachten wir bei uns selbst mit einer in der Geschichte seltenen Klarheit, wie das neue Recht zustandekommt: nicht auf dem Wege sich selbst genügender Deduktion, sondern durch empirisches Anpassen und Zuschneiden auf die wirtschaftlichen Bedürfnisse der neuen herrschenden Klasse. Die Literatur gibt mit ihren Methoden und Verfahren, die sehr tief in der Vergangenheit wurzeln und die angesammelte Erfahrung sprachlicher Meisterschaft darstellen, den Gedanken, Gefühlen, Stimmungen, Hoffnungen ihrer Epoche und ihrer Klasse Ausdruck. Daran ist nichts zu ändern. Es besteht auch keine Notwendigkeit, scheint es, etwas daran zu ändern - wenigstens nicht für die, die nicht Diener einer schon vergangenen Epoche und überlebten Klasse sind.

Die Verfahren der formalen Analyse sind notwendig, aber nicht ausreichend. Man kann die Alliterationen in Volkssprüchwörtern zählen, die Metaphern klassifizieren, die

Vokale und Konsonanten eines Lobgesangs rechnerisch erfassen - all dies bereichert zweifellos in irgendeiner Weise unser Wissen über das Kunstschaffen des Volkes; aber wenn man nicht den ländlichen Fruchtwechsel und den damit verbundenen Lebensrhythmus kennt, wenn einem die Rolle des Hakenpfluges unbekannt ist, und wenn man sich nicht mit dem bäuerlichen Kirchenkalender zurechtfindet, d.h. wenn man nicht weiß, zu welcher Jahreszeit der Bauer heiratet, wann die Bäuerin gebärt, dann werden wir nur die Schale der Volkskunst kennen lernen, aber nicht bis zu ihrem Kern vorstoßen. Man kann die Architektur und das Konstruktionsschema des Kölner Doms bestimmen, indem man das Fundament und die Höhe seiner Bögen ausmißt, die drei Dimensionen seiner Schiffe, die Ausmaße und Anordnung der Säulen ermittelt usw. Wenn wir aber nicht wissen, was eine mittelalterliche Stadt ist, was eine Zunft und was die katholische Kirche des Mittelalters bedeutet, dann werden wir den Kölner Dom nie begreifen. Der Versuch, die Kunst vom Leben zu trennen, sie zu einem sich selbst genügenden Handwerk zu deklarieren, beraubt sie ihrer Seele und tötet sie. Schon das Verlangen nach einem solchen Eingriff ist ein untrügliches Symptom geistigen Verfalls.

Die oben kurz erwähnte Analogie zu der theologischen Widerlegung des Darwinismus mag dem Leser oberflächlich und anekdotisch erscheinen. Dem ist gewiß auch so. Aber hier gibt es noch eine tiefere Verbindung. Die Theorie des Formalismus muß einen auch nur halbwegs belesenen Marxisten an den bekanntesten Refrain einer sehr alten philosophischen Melodie erinnern. Juristen und Moralisten (wir denken z. B. an den Deutschen Stammler und unseren Subjektivisten Michajlowski) beweisen immer wieder, daß Moral und Recht schon deshalb nicht von der Wirtschaft bestimmt werden können, weil die Wirtschaft selbst außerhalb juristischer und ethischer Normen nicht denkbar ist. Gewiß sind die Rechts- und Moralformalisten nicht so weit gegangen, die völlige Unabhängigkeit des Rechts und der Ethik von der Wirtschaft anzuerkennen; sie erkannten eine gewisse, komplizierte Wechselbeziehung von "Faktoren" an, wobei diese "Faktoren", indem sie gegenseitig aufeinander einwirkten, die Eigenschaften selbständiger Substanzen bewahrten, von denen man nicht wußte, woher sie kamen. Die These von einer völligen Unabhängigkeit des ethischen "Faktors" vom Einfluß sozialer Umstände - in der Manier Sklowskis - ist schon eine spezifische Extravaganz, die übrigens auch sozial bedingt ist: es ist ein ästhetischer Größenwahn, in dem unsere harte Wirklichkeit auf den Kopf gestellt wird. Läßt man diese Besonderheit beiseite, bleibt in den Entwürfen der Formalisten eine schmachvolle Übereinstimmung mit allen möglichen Spielarten des Idealismus. Für den Materialisten stellen die Religion, das Recht, die Moral und die Kunst einzelne Seiten des in seinen Grundzügen einheitlichen Prozesses der gesellschaftlichen Entwicklung dar. Von ihrer Produktionsbasis abgelöst, sich komplizierend, ihre Eigenart festigend und detaillierend, bleiben Politik, Religion, Recht, Ethik, Ästhetik Funktionen des sozial gebundenen Menschen und unterwerfen sich den Gesetzen der Gesellschaftsstruktur. Der Idealist aber sieht keinen einheitlichen historischen Entwicklungsprozeß, der aus sich selbst die notwendigen Organe und Funktionen hervorbringt, sondern eine Kreuzung, Verknüpfung oder Wechselwirkung gewisser sich selbst genügender Prinzipien - religiöser, politischer, juristischer, ästhetischer und ethischer Substanzen, die allein in ihrer Benennung ihren Ursprung und ihre Erklärung finden. Der hegelianische (dialektische) Idealismus stürzt auf seine Weise diese Substanzen (ewige Kategorie) um, indem er sie auf eine genetische Einheit zurückführt. Ungeachtet dessen,

daß diese Einheit bei Hegel der absolute Geist ist, der aus dem Prozeß seines dialektischen Auftretens in Form von verschiedenen "Faktoren" emporsprießt, gibt das hegelianische System - nicht, weil es idealistisch, sondern weil es dialektisch ist - in seiner Art keine schlechtere Vorstellung von der historischen Wirklichkeit als ein umgestülpter Handschuh von der Hand des Menschen. Was aber die Formalisten betrifft (der genialste von ihnen ist Kant), so interessiert sie nicht die Dynamik der Entwicklung, sondern deren Querschnitt, am Tage und zur Stunde ihrer eigenen philosophischen Offenbarung. Im Querschnitt zeigen sie die Kompliziertheit und Vielschichtigkeit ihres Objektes auf (nicht eines Prozesses, denn sie denken nicht in Prozessen). Das komplexe Objekt zergliedern und klassifizieren sie. Den Elementen geben sie Bezeichnungen, die sich sofort in deren Wesen verwandeln, in untergeordnete Absoluta ohne Heimat und Herkunft: Religion, Politik, Moral, Recht, Kunst ... Hier haben wir dann schon nicht mehr den umgestülpten Handschuh der Geschichte, sondern die von den einzelnen Fingern abgezogene und bis zur völligen Abstraktion ausgetrocknete Haut, wobei sich die Hand der Geschichte als Produkt der "Wechselwirkung" von Daumen, Zeige- und Mittelfinger und anderen "Faktoren" erweist. Der ästhetische "Faktor" ist der kleine Finger, der kleinste, aber nicht weniger geliebte.

Auf dem Gebiet der Biologie ist der Vitalismus eine Variante derselben zum Fetisch gewordenen Betrachtung der Einzelaspekte des Weltprozesses, ohne das Verstehen seiner inneren Bedingtheit. Die übersoziale Moral oder Ästhetik ohne Ursprung wie auch die metaphysische, ursprungslose "Lebenskraft" bedürfen nur ... eines einzigen Schöpfers. Die Vielzahl der selbständigen "Faktoren" ohne Anfang und Ende ist eine maskierte Vielgötterei. Und wenn Kants Idealismus im historischen Ablauf eine Übersetzung des Christentums in die Sprache der rationalistischen Philosophie ist, so streben andererseits alle Ausläufer des idealistischen Formalismus offen oder unter einer Maske zu Gott als dem Grund aller Gründe. Verglichen mit der idealistischen Oligarchie eines Dutzends untergeordneter Absoluta, erscheint ein einziger und persönlicher Gott schon als Ordnungsprinzip. Das ist der tiefere Zusammenhang zwischen der formalistischen Widerlegung des Marxismus und der theologischen Widerlegung des Darwinismus.

Die formale Schule ist eine von Stubengelehrten präparierte Frühgeburt des Idealismus, auf die Fragen der Kunst angewandt. Auf den Formalisten liegt das Siegel eines frühreifen Popentums. Sie sind Johanniter, für sie war im Anfang das Wort. Aber für uns war im Anfang die Tat. Das Wort folgte ihr nach als ihr lautlicher Schatten.



Der Kampf um eine kultivierte Sprache

16.5.1923

Dieser Tage las ich in einer unserer Zeitungen folgendes: »In der Generalversammlung der Arbeiter der Schuhfabrik "Pariser Kommune" wurde der Beschluß gefaßt, das Schimpfen auszurotten, für "Ausdrücke" Strafen aufzuerlegen, usw... «

Das ist im Wirbel unserer Zeit und an den »Ausdrücken« Lord Curzons gemessen, für die man ihn vorläufig noch nicht bestrafen kann, eine zwar kleine, aber bedeutsame Tatsache. Ihre Bedeutung ist jedoch davon abhängig, welchen Widerhall diese Initiative finden wird.

Das Schimpfen ist ein Erbe der Knechtschaft, der Unterdrückung, der Nichtachtung der menschlichen Würde, der fremden und der eigenen. Von unserem russischen Schimpfen gilt das ganz besonders. Man müßte bei Philologen, Linguisten, Folkloristen anfragen, ob es bei anderen Völkern so ungezügelter, schmieriger und widerlicher Schimpfworte gibt, wie bei uns. Soviel ich weiß, ist das nicht oder fast gar nicht der Fall. In dem russischen Schimpfen von unten herauf liegt Verzweiflung, Erbitterung und vor allem hoffnungslose, ausweglose Knechtschaft. Dasselbe Schimpfen aber war, wenn es von oben herab aus dem Mund des Adligen, des Polizeivorstehers kam, der Ausdruck ständiger Überlegenheit, der Sklavenhalterehre, der Unerschütterlichkeit der gesellschaftlichen Grundlagen ... Sprichwörter sind, heißt es, Ausdruck der Volksweisheit - aber nicht nur der Weisheit, sondern auch der Unwissenheit, der Vorurteile und der Sklaverei. »Schmäherden verweht der Wind« - sagt ein altes russisches Sprichwort, und es spiegelt sich in ihm nicht nur die Tatsache der Knechtschaft, sondern auch die Aussöhnung mit ihr wider. Zwei Ströme der russischen Schimpfreden - das satte, schmalzige Schimpfen des Herrn, des Beamten, des Polizisten einerseits, und das hungrige, verzweifelte, krampfhaftes Schimpfen der Unterdrückten andererseits - haben das ganze russische Leben mit widerlichem Sprachmißbrauch durchtränkt. Und dieses Erbe hat unter vielen anderen die Revolution übernommen.

Die Revolution ist ja aber doch vor allem das Erwachen der menschlichen Persönlichkeit in jenen Massen, die früher unpersönlich sein mußten. Die Revolution ist, trotz all der zuweilen in Erscheinung tretenden Grausamkeit und blutigen Erbarmungslosigkeit ihrer Methoden, vor allem und hauptsächlich das Erwachen der Menschlichkeit, ihr Fortschritt, die Zunahme der Aufmerksamkeit gegenüber der eigenen und fremden Würde, das Wachsen der Anteilnahme an den Schwachen und Schwächsten. Die Revolution ist keine Revolution, wenn sie nicht mit allen ihren Kräften und Mitteln der doppelt und dreifach unterdrückten Frau behilflich ist, die Bahn der persönlichen und öffentlichen Entwicklung zu betreten. Die Revolution ist keine Revolution, wenn sie nicht die größte Anteilnahme für die Kinder an den Tag legt: denn diese sind ja gerade die Zukunft, in deren Namen die Revolution vor sich geht. Kann man aber - wenn auch nur brocken- und bruchstückweise - in tagtäglichem Mühen ein neues Leben, das auf gegenseitiger Achtung, auf Selbstachtung, auf kameradschaftlicher Gleichberechtigung der Frau, auf der wahren Sorge für das Kind beruht, in einer Atmosphäre gestalten, in der das nichts und niemanden schonende, herrisch-sklavisches altrussisches Schimpfen poltert, grunzt, schallt und tönt? Der Kampf gegen die "Ausdrücke" ist eine ebensolche Voraus-

setzung der geistigen Kultur, wie der Kampf gegen Schmutz und Läuse die Voraussetzung der materiellen Kultur ist.

Die Zügellosigkeit der Zunge auszurotten ist gar keine so einfache und leichte Aufgabe, da die Wurzeln dieser Ungezügeltheit nicht im Wort, sondern im Seelenleben und im Alltagsleben liegen. Die Initiative der Fabrik "Pariser Kommune" ist natürlich in jeder Weise zu begrüßen, vor allem aber ist den Initiatoren Ausdauer und Hartnäckigkeit zu wünschen, denn die psychischen Gewohnheiten, die von Generation auf Generation übergangen und bis auf den heutigen Tag die ganze Atmosphäre sättigen, lassen sich nicht leicht ausröten. Oft stürmen wir ja mit aller Kraft vorwärts, übernehmen uns, machen eine resignierende Handbewegung und lassen alles beim alten.

Wir wollen hoffen, daß die Arbeiterinnen, und vor allem die Kommunistinnen, die Initiative der "Pariser Kommune" unterstützen werden. Man kann sagen, daß in der Regel - natürlich gibt es Ausnahmen - ein Schimpfer und Schmäher sich der Frau gegenüber verächtlich und dem Kinde gegenüber achtlos verhalten wird, und das nicht nur unter den rückständigen Massen, sondern nicht selten auch unter den fortschrittlichsten Menschen, zuweilen auch bei sehr "Verantwortlichen". Man kann ja nicht leugnen, daß die alte vorrevolutionäre Schimpfsprache (...) bei uns auch heute noch, im sechsten Jahre nach dem Oktober, und zwar sogar bei sogenannten "Führungsspitzen" in Mode ist. Außerhalb der Stadtgrenzen, im besonderen außerhalb der Grenzen der Hauptstädte, halten es manche "Würdenträger" gewissermaßen sogar für ihre Pflicht, mit "Ausdrücken" um sich zu werfen, da sie darin offenbar einen der Wege sehen, mit der Bauernschaft in enge Berührung zu kommen ...

Unser Leben ist in seiner wirtschaftlichen Grundlage und in seinen kulturellen Formen sehr widerspruchsvoll. Wir sehen hier bei uns, im Mittelpunkt des Landes, in unmittelbarer Nähe von Moskau, ungeheure Sumpfflächen, unwegsame Wälder und gleich dicht daneben Fabriken, die den europäischen oder amerikanischen Ingenieur durch ihre Technik in Erstaunen setzen. Dieselben Kontraste bestehen auch in unseren Sitten. Und zwar nicht nur in dem Sinne, daß wir neben dem (...) durch die Revolution, die Expropriation, das Gaunertum, die illegale Spekulation und die legalisierte Spekulation hindurchgegangenen Profitjäger, der sein Vorstädternaturrell fast unberührt erhalten hat, den besten Typ des Arbeiterkommunisten sehen, der Tag für Tag den Interessen der Weltarbeiterklasse lebt und bereit ist, für die Sache der Revolution in einem beliebigen Moment in einem beliebigen Lande zu kämpfen, das er selbst vielleicht nicht einmal auf der Karte zu finden in der Lage sein würde. Neben diesem sozialen Kontrast - dem Schweinestumpfsinn und dem höchsten revolutionären Idealismus - können wir nicht selten psychische Kontraste in ein und demselben Kopf, in ein und demselben Bewußtsein beobachten. Da ist einer ein aufrichtiger und treuer Kommunist, die Frauen aber sind für ihn »Weiberpack« (was für ein widerliches Wort!), von dem man gar nicht ernsthaft reden kann. Oder ein verdienter Kommunist macht plötzlich eine Bemerkung über kleinere Nationen, daß man geradewegs aus dem Zimmer hinauslaufen möchte. Das kommt, weil die verschiedenen Gebiete des menschlichen Bewußtseins sich durchaus nicht parallel und gleichzeitig verändern und umgestalten. Hier herrscht auch eine eigene Art der Ökonomie. Das Seelenleben ist sehr konservativ, und unter dem Einfluß der Anforderungen und Schläge des Lebens verändern sich in erster Linie jene Gebiete des Bewußtseins, die diesen Schlägen unmittelbar ausgesetzt sind. Unsere soziale und politi-

sche Entwicklung der letzten Jahrzehnte hingegen verlief in einem noch nie dagewesenen, unerhörten Tempo, mit noch nie dagewesenen und unerhörten plötzlichen Wendungen und Sprüngen. Darum sind ja auch die Zerrüttung und das Chaos bei uns so tief. Die konträren Typen gibt es natürlich nicht nur in der Produktion oder im Staatsapparat. Nein, man braucht es gar nicht zu verhehlen, daß sie auch in den Köpfen herrschen und die unglaublichsten Kombinationen der fortschrittlichsten, aufrichtigsten und durchdachtesten Überzeugungen (in dieser Hinsicht geben wir Europa und Amerika manche Lehre!) in Verbindung mit Gesinnungen, Gewohnheiten und teilweise auch Ansichten erzeugen, die geradezu aus dem Mittelalter stammen. Die geistige Front auszurichten, d.h. alle Gebiete des Bewußtseins mit der marxistischen Methode durcharbeiten - das ist die allgemeine Formel der Erziehung und Selbsterziehung, vor allem für unsere eigene Partei, beginnend bei ihren Spitzen. Und diese Aufgabe ist wiederum furchtbar kompliziert und nicht allein durch Schul- und Literaturmittel lösbar, denn die letzten Wurzeln der Gegensätze und der psychischen Unstimmigkeit liegen in der Zerrüttung und dem Chaos der materiellen Lebensverhältnisse. Denn das Bewußtsein wird ja letzten Endes durch dies Sein bestimmt. Aber die Abhängigkeit ist hier keine mechanische und keine automatische, sondern eine aktive oder auf gegenseitiger Aktivität beruhende. Man muß darum an die Lösung der Aufgabe von verschiedenen Seiten her und unter anderem auch von jener Seite herantreten, von der aus es die Arbeiter der Fabrik "Pariser Kommune" taten. Wir wünschen ihnen also Erfolg!

P.S. Der Kampf gegen die Schimpfworte gehört zum Kampf um die Reinheit, Klarheit und Schönheit der Sprache.

Reaktionäre Dummköpfe behaupten, daß die Revolution, wenn sie die russische Sprache auch noch nicht zugrunde gerichtet hat, sie doch jetzt zugrunde richtet. Es ist bei uns tatsächlich eine ungeheure Zahl von Worten zufälliger Herkunft gebräuchlich geworden, die zuweilen offenkundig überflüssig sind, von provinziellen Ausdrücken, die zuweilen dem Geiste unserer Sprache feindlich sind. Die reaktionären Dummköpfe irren sich aber hinsichtlich der Schicksale der russischen Sprache in gleicher Weise wie hinsichtlich alles übrigen. Die Sprache wird aus den revolutionären Erschütterungen erstarkt, verjüngt, mit gesteigerter Elastizität und Sensibilität hervorgehen. Unsere vorrevolutionäre, offenkundig verknöcherte Kanzlei und liberale Zeitungssprache wird bereichert werden - ist schon in bedeutendem Maße bereichert worden - durch neue Mittel, durch neue, viel genauere und dynamischere Ausdrücke. Aber es unterliegt keinem Zweifel, daß im Laufe dieser stürmischen Jahre auch eine gewisse Verunreinigung der Sprache eingetreten ist. Die Hebung unseres Kulturniveaus muß und wird unter anderem auch zum Ausdruck kommen in der Ausscheidung aller unnötigen oder der Natur der Sprache fremden Worte und Ausdrücke aus unserem Wortschatz, unter Beibehaltung der unbestreitbaren und unschätzbaren sprachlichen Errungenschaften der revolutionären Epoche.

Die Sprache ist ein Instrument des Denkens. Genauigkeit und Richtigkeit der Sprache sind notwendige Voraussetzungen der Richtigkeit und Genauigkeit des Denkens. Zum erstenmal in der Geschichte ist bei uns die Arbeiterklasse an die Macht gekommen. Sie hat einen reichen Vorrat von Arbeits- und Lebenserfahrung und eine auf dieser Erfahrung gewachsene Sprache mitgebracht. Aber ihr fehlt es an elementarer, geschweige denn literarischer Bildung. Das ist der Grund, warum die regierende Arbeiterklasse, die

durch ihre soziale Natur die Garantie für eine weitere mächtige Entwicklung der russischen Sprache gibt, nicht immer den in die Alltags- und Zeitungssprache eingedrungenen Wörtern und Ausdrücken - die überflüssig, unnützlich, unrichtig und zuweilen widerlich sind - den notwendigen Widerstand entgegensetzt ...

Bei uns sind grobe Sprachfehler gebräuchlich geworden, deren Ursache die Umgestaltung von Fremdwörtern und ihre Anpassung an die russische Sprache ist. So sagen bei uns nicht selten sehr gute Arbeiterredner: konstantieren statt konstatieren (...); Instikt statt Instinkt; legulieren und legulär statt regulieren und regulär. Diese Verstümmelungen waren im Arbeitermilieu auch früher, vor der Revolution, üblich. Aber jetzt erwerben sie gewissermaßen Bürgerrecht. Solche und ähnliche fehlerhafte Ausdrücke werden von niemandem korrigiert, offenbar aus Erwägungen falscher Eigenliebe. Das geht nicht. Der Kampf um die Elementarbildung und Kultur muß für die fortgeschrittenste Schicht der Arbeiter den Kampf um die Beherrschung der russischen Sprache in ihrem ganzen Reichtum, in ihrer ganzen Elastizität und Feinheit bedeuten. Die erste Bedingung dafür muß die Eliminierung der falschen, fremdstämmigen Worte und Ausdrücke aus der lebendigen Alltagssprache sein. Auch die Sprache bedarf einer eigenen Hygiene. Die Arbeiterklasse bedarf einer gesunden Sprache mehr noch als alle anderen Klassen, denn zum erstenmal in der Geschichte beginnt die Arbeiterklasse die Natur, das Leben und seine Grundlagen selbständig zu durchdenken. Dafür braucht sie das Instrument des klaren, geschliffenen Worts.



Kultur und Sozialismus

3.2.1926

Erinnern wir uns zunächst daran, daß "Kultur" ursprünglich ein gepflügtes, bestelltes Feld im Unterschied zum Urwald und noch ungenutzten Boden bedeutete. Kultur stand im Gegensatz zu Natur, das heißt, man unterschied zwischen dem, was der Mensch durch seine Anstrengungen erwarb, und dem, was die Natur ihm schenkte. Diese Antithese ist auch heute noch von grundlegender Bedeutung.

Kultur ist alles, was vom Menschen im Laufe seiner gesamten Geschichte geschaffen, gebaut, gelernt und erobert wurde; ihr stehen die Gaben der Natur, einschließlich der Naturgeschichte des Menschen selbst als einer Tierart, gegenüber. Die Wissenschaft, die den Menschen als ein Erzeugnis der tierischen Entwicklung erforscht, wird [biologische] Anthropologie genannt. Doch von dem Augenblick an, in dem der Mensch sich vom Tierreich trennte - und das geschah, als er zum ersten Mal primitive Werkzeuge aus Stein und Holz ergriff und seine Glieder mit ihnen bewahrte -, begann die Schöpfung und Anhäufung von Kultur, das heißt aller Arten von Kenntnissen und Fertigkeiten im Kampf mit der Natur und zum Zweck ihrer Unterwerfung.

Wenn wir von der durch frühere Generationen angehäuften Kultur sprechen, denken wir zuallererst an ihre materiellen Errungenschaften in Gestalt von Werkzeugen, Maschinerie, Gebäuden, Monumenten und so fort. Ist das Kultur? Zweifelsohne sind es die materiellen Formen, in denen Kultur sich niederschlägt - materielle Kultur. Sie erzeugt auf der natürlichen Basis den fundamentalen Rahmen unseres Daseins, unserer alltäglichen Lebensweise, unserer schöpferischen Arbeit. Aber der kostbarste Teil der Kultur ist ihr Niederschlag im Bewußtsein des Menschen selbst - jene Methoden, Gewohnheiten, Fertigkeiten, von uns erworbenen Fähigkeiten, die sich aus der Gesamtheit der vorgegebenen materiellen Kultur entwickelt haben und, obwohl sie aus dieser vorgegebenen materiellen Kultur schöpfen, diese noch vervollkommen. Wir wollen daher davon ausgehen, daß sich Kultur aus dem Kampf des Menschen um seine Existenz, um die Verbesserung seiner Lebensbedingungen, um die Steigerung seiner Macht entwickelt hat. Aber auf derselben Grundlage sind auch die sozialen Klassen entstanden. In ihrem Anpassungsprozeß an die Natur, im Konflikt mit den feindseligen Kräften der Natur hat die menschliche Gesellschaft die Form einer komplexen Klassenorganisation angenommen. Die Klassenstruktur der Gesellschaft bestimmt in entscheidendem Maße Inhalt und Form der menschlichen Geschichte, der materiellen Lebensverhältnisse und ihrer ideologischen Reflexe. Das bedeutet, daß die geschichtliche Kultur einen Klassencharakter trägt.

Die Gesellschaft der Sklavenhalter, die feudale Gesellschaft der Leibeigenschaft, die bürgerliche Gesellschaft: jede erzeugte eine spezifische Kultur, die in verschiedenen Stadien verschiedenartig war und eine Vielfalt von Übergangsformen aufwies. Die geschichtliche Gesellschaft ist eine Organisation zur Ausbeutung des Menschen durch den Menschen. Die Kultur diente der Klassenorganisation der Gesellschaft. Die Ausbeutergesellschaft hat eine Ausbeuterkultur hervorgebracht. Aber heißt das, daß wir gegen die Kultur der Vergangenheit sind?

Hier liegt tatsächlich ein tiefer Widerspruch vor. Alles, was durch die Anstrengungen

des Menschen erobert, geschaffen, gebaut wurde und der Machterweiterung des Menschen diene, ist Kultur. Aber da es nicht um den individuellen, sondern den gesellschaftlichen Menschen geht, da Kultur ihrem ganzen Wesen nach ein sozialhistorisches Phänomen ist und da die geschichtliche Gesellschaft eine Klassengesellschaft war und weiterhin ist, erweist sich Kultur als das fundamentale Instrument der Klassenunterdrückung. Marx sagte: *»Die Gedanken der herrschenden Klasse sind in jeder Epoche die herrschenden Gedanken.«* Das gilt auch für die Kultur als Ganzes. Und dennoch sagen wir der Arbeiterklasse: Meistert die gesamte Kultur der Vergangenheit, sonst werdet ihr den Sozialismus nicht aufbauen. Wie ist das zu verstehen?

Über diesen Widerspruch sind viele gestolpert; sie stolpern so häufig, weil sie an das Verständnis der Klassengesellschaft oberflächlich, halbidealistisch herangehen und vergessen, daß diese grundsätzlich eine Produktionsweise ist. Jede Klassengesellschaft ist auf der Grundlage bestimmter Formen der Auseinandersetzung mit der Natur entstanden, und diese Formen haben sich im Einklang mit der Entwicklung der Technik verändert. Was ist die Grundlage der Grundlagen - die Klassenorganisation der Gesellschaft oder ihre Produktivkräfte? Zweifellos die Produktivkräfte. Sie sind es, die, auf einem gewissen Entwicklungsniveau, zur Bildung und Umbildung von Klassen führen. In den Produktivkräften kommt die materialisierte ökonomische Fertigkeit der Menschheit, ihre historische Fähigkeit zur Sicherung ihrer Existenz zum Ausdruck. Auf dieser dynamischen Grundlage erheben sich Klassen, von deren Verhältnissen der Charakter einer Kultur abhängt.

Hier müssen wir nun vor allem in bezug auf die Technik fragen: ist sie nur ein Instrument der Klassenunterdrückung? Es genügt, eine solche Frage zu stellen, um sie sogleich zu verneinen: Die Technik ist die fundamentale Errungenschaft der Menschheit; obwohl auch sie bis zur Gegenwart als Werkzeug der Ausbeutung diene, ist sie gleichzeitig die Grundbedingung für die Emanzipation der Ausgebeuteten. Die Maschine packt den Lohnsklaven an der Gurgel. Aber er kann sich nur durch die Maschine befreien. Das ist die Wurzel der ganzen Frage.

Wenn wir nicht vergessen, daß die Triebkraft des geschichtlichen Prozesses das Wachstum der Produktivkräfte ist, die den Menschen von der Herrschaft der Natur befreien, wird klar, daß das Proletariat, um sich zu erheben und das Leben auf den Grundsätzen der Solidarität neu aufzubauen, das gesamte Wissen und Können beherrschen muß, das von der Menschheit im Laufe der Geschichte erarbeitet worden ist.

»Fördert die Kultur die Technik oder fördert die Technik die Kultur?«, lautet eine der mir vorliegenden schriftlichen Fragen. Es ist falsch, die Frage so zu stellen. Die Technik kann nicht der Kultur entgegengestellt werden, denn sie ist ihre Haupttriebfeder. Ohne Technik keine Kultur. Das Wachstum der Technik treibt die Kultur voran. Aber die Wissenschaft und die allgemeine Kultur, die auf der Grundlage der Technik entstanden sind, sind eine mächtige Hilfe bei der weiteren Entwicklung der Technik. Zwischen Kultur und Technik besteht dialektische Wechselwirkung.

Genossen, wenn Sie ein einfaches, aber ausdrucksvolles Beispiel für den in der Technik selbst enthaltenen Widerspruch haben wollen, so gibt es kein besseres als die Eisenbahnen. Wenn Sie sich westeuropäische Eisenbahnen betrachten, werden Sie sehen, daß sie Abteile verschiedener "Klassen" haben. Diese Klassen erinnern uns an die

Klassen der kapitalistischen Gesellschaft. Die Abteile erster Klasse sind für die privilegierten oberen Kreise, die zweite Klasse ist für die bürgerliche Mittelschicht, die dritte für das Kleinbürgertum und die vierte für das Proletariat, das früher mit gutem Grund "vierter Stand" genannt wurde. Für sich genommen sind Eisenbahnen eine enorme kulturell-technische Errungenschaft der Menschheit, die das Antlitz der Erde im Laufe eines einzigen Jahrhunderts sehr verändert hat. Aber die Klassenstruktur der Gesellschaft beeinflusst auch die Struktur der Verkehrsmittel. Unsere Sowjetbahnen sind noch weit von Gleichheit entfernt - nicht nur, weil sie aus der Vergangenheit stammende Waggons benutzen, sondern auch weil die NEP lediglich den Weg zur Gleichheit vorbereitet, diese aber nicht verwirklicht.

Vor dem Eisenbahn-Zeitalter war die Zivilisation von den Küsten der Meere und den Ufern der großen Flüsse eingegrenzt. Die Eisenbahnen eröffnen der kapitalistischen Kultur ganze Kontinente. Eine der Hauptursachen, wenn nicht die wichtigste Ursache der Rückständigkeit und Trostlosigkeit unseres russischen Landlebens ist der Mangel an Eisenbahnen, asphaltierten Straßen und Zufahrtsstraßen. In dieser Hinsicht befinden sich die meisten unserer Dörfer noch in vorkapitalistischen Zuständen. Wir müssen unseren großen Verbündeten, der gleichzeitig unser größter Gegner ist, - wir müssen den großen Raum überwinden. Sozialistische Wirtschaft ist Planwirtschaft. Planen setzt vor allem Verkehrsmittel voraus. Die wichtigsten Verkehrsmittel sind Straßen und Eisenbahnen. Jede neue Eisenbahnlinie ist ein Weg zur Kultur und - unter unseren Verhältnissen - auch ein Weg zum Sozialismus. Außerdem wird sich mit der Verbesserung der Verkehrstechnik und der Hebung des Wohlstands im Lande auch das soziale Profil unserer Eisenbahnen wandeln: Die Trennung in "Klassen" wird verschwinden, jeder wird in "gepolsterten" Abteilen reisen, ... falls die Menschen dann noch mit der Bahn fahren und nicht mit dem Flugzeug reisen, das jedem zur Verfügung stehen wird.

Wählen wir ein anderes Beispiel: die Werkzeuge des Militarismus, die Destruktionsmittel. In dieser Sphäre kommt die Klassennatur der Gesellschaft besonders intensiv und abstoßend zum Ausdruck. Aber es gibt keine destruktive Substanz (explosiver oder giftiger Natur), deren Entdeckung nicht an sich eine wertvolle wissenschaftliche und technische Errungenschaft ist. Explosive und giftige Substanzen werden auch zu kreativen, nicht nur zu destruktiven Zwecken benützt und eröffnen auf dem Gebiet der Entdeckungen und Erfindungen neue Möglichkeiten.

Das Proletariat kann nur an die Macht kommen, indem es den alten Apparat des Klassenstaats zerbricht. Wir haben diese Aufgabe so entschlossen ausgeführt wie nur möglich. Aber beim Aufbau des neuen Staatsapparats fanden wir, daß wir in gewissem, recht beträchtlichen Maße Elemente des alten verwenden müssen. Der weitere sozialistische Wiederaufbau des Staatsapparats ist unlösbar mit unserer sonstigen politischen, ökonomischen und kulturellen Arbeit verknüpft.

Wir dürfen die Technik nicht zertrümmern. Das Proletariat hat die von der Bourgeoisie ausgestatteten Fabriken in jenem Zustand übernommen, in dem sie die Revolution vorfand. Die alte Ausrüstung dient uns noch heute. Das zeigt anschaulich, daß wir auf das "Erbe" nicht verzichten. Wie könnte es anders sein? Schließlich wurde die Revolution vor allem deshalb gemacht, um das "Erbe" in Besitz zu nehmen. Aber die alte Technik ist in der Form, in der wir sie übernahmen, für den Sozialismus völlig ungeeignet. In ihr hat sich die Anarchie der kapitalistischen Wirtschaft kristallisiert. Die Konkur-

renz zwischen verschiedenen Unternehmen, die Jagd nach Profiten, die ungleichmäßige Entwicklung der verschiedenen Wirtschaftszweige, die Rückständigkeit gewisser Gebiete, die Parzellierung der Landwirtschaft, der Raubbau an menschlichen Kräften, all das findet in der Technik Ausdruck in Eisen und Stahl. Aber während die Maschinerie der Klassenunterdrückung durch einen revolutionären Schlag zertrümmert werden kann, kann die produktive Maschinerie der kapitalistischen Anarchie nur allmählich neu aufgebaut werden. Der Abschluß des Wiederaufbaus auf der Grundlage der alten Ausrüstung hat uns nur bis zur Schwelle dieser ungeheuren Aufgabe gebracht. Wir müssen sie um jeden Preis durchführen.

Die geistige Kultur ist so widersprüchlich wie die materielle. So, wie wir den Arsenalen und Lagerhäusern der materiellen Kultur nicht Pfeil und Bogen, nicht Werkzeuge aus Stein oder Bronze entnehmen und in Umlauf bringen, sondern die besten Werkzeuge der modernsten Technik, so müssen wir auch im Bereich der geistigen Kultur vorgehen.

Das Grundelement der Kultur der alten Gesellschaft war die Religion. Sie besaß höchste Bedeutung als Form des menschlichen Wissens und des sozialen Zusammenhalts; aber diese Form spiegelte vor allem die Schwäche des Menschen angesichts der Natur und seine Hilflosigkeit in der Gesellschaft wider. Wir lehnen die Religion und alle ihre Ersatzbildungen entschieden ab.

Anders steht es mit der Philosophie. Wir haben der von der Klassengesellschaft geschaffenen Philosophie zwei unschätzbare Elemente - den Materialismus und die Dialektik - zu entnehmen. Tatsächlich resultierte die Marxsche Methode und sein System aus der organischen Verbindung von Materialismus und Dialektik. Diese Methode liegt dem Leninismus zugrunde.

Kommen wir zur Naturwissenschaft. Es ist klar, daß wir es hier mit einem riesigen Reservoir von Kenntnissen und Fertigkeiten zu tun haben, die von der Menschheit im Laufe ihres langen Lebens angehäuft wurden. Gewiß, man kann zeigen, daß es in der Wissenschaft, deren Ziel die Erkenntnis der Realität ist, viele tendenziöse, klassenbedingte Verfälschungen gibt. Das trifft durchaus zu. Wenn selbst die Eisenbahnen die privilegierte Position der einen und die Armut der anderen zum Ausdruck bringen, dann gilt das in noch höherem Maße von der Wissenschaft, deren Materie weitaus flexibler ist als Metall und Holz, aus denen man Eisenbahnwaggons macht. Aber wir müssen davon ausgehen, daß die wissenschaftliche Arbeit grundsätzlich von der Notwendigkeit gespeist wird, Kenntnis von der Natur zu erlangen. Obgleich Klasseninteressen falsche Tendenzen in die Naturwissenschaften hineingetragen haben und noch immer hineintragen, sind diesem Verfälschungsprozeß doch Grenzen gezogen, deren Überschreitung den Fortschritt der Technologie verhindern würde. Betrachtet man den naturwissenschaftlichen Forschungsprozeß in seinem Fortgang von unten nach oben, von der Sammlung elementarer Tatsachen bis zu den höchsten und komplexesten Verallgemeinerungen, so zeigt sich, daß, je empirischer die wissenschaftliche Forschung ist, je näher sie am Material und den Tatsachen bleibt, desto unbezweifelbarer auch die Ergebnisse sind, die sie hervorbringt. Je weiter das Feld der Verallgemeinerungen wird, je mehr sich die Naturwissenschaft philosophischen Fragen nähert, desto stärker unterliegt sie dem Einfluß klassenbedingter Vorurteile.

Im Falle der Sozial- und "Humanwissenschaften" stehen die Dinge komplizierter und

schlechter. Auch in dieser Sphäre ist das Interesse, das Bestehende zu erkennen, grundlegend. Ihm verdanken wir übrigens die brillante klassische, bürgerliche Nationalökonomie. Aber das Klasseninteresse, das sich in den Sozialwissenschaften sehr viel stärker geltend macht, gebot der Entwicklung der bürgerlichen Ökonomie bald Halt. Auf diesem Gebiet sind wir Kommunisten besser ausgestattet als auf jedem anderen. Sozialistische Theoretiker - Marx und Engels - schufen, durch den Klassenkampf des Proletariats angestoßen, auf der Grundlage der bürgerlichen Wissenschaft, die sie kritisierten, die wirkungsvolle Methode des historischen Materialismus, die in "Das Kapital" einzigartig zur Anwendung kam. Das heißt natürlich nicht, daß wir gegen den Einfluß bürgerlicher Ideen auf dem Gebiet der Ökonomie und Soziologie immun sind. Nein, bei uns werden auf Schritt und Tritt aus den alten "Schatzkammern" des Wissens die vulgärsten kathedersozialistischen und kleinbürgerlichpopulistischen Anschauungen hervorgekramt, die virulent werden, weil sie in den formlos-widersprüchlichen Beziehungen der Übergangsperiode einen Nährboden finden. Aber in dieser Sphäre verfügen wir über die unentbehrlichen Kriterien des Marxismus, die in Lenins Schriften Bestätigung und Bereicherung erfahren haben. Und wir werden den Vulgär-Ökonomen und -Soziologen um so besser entgegen können, je weniger wir uns an die Eintagserfahrung klammern, je besser wir die Entwicklung der Weltwirtschaft als ganzer erfassen und konjunkturelle Veränderungen von den Haupttendenzen unterscheiden.

In Fragen des Rechts, der Moral und der Ideologie im allgemeinen ist die Situation der bürgerlichen Wissenschaft sogar noch kläglicher als auf dem Gebiet der Wirtschaft. Eine Perle echter Erkenntnis läßt sich auf diesen Gebieten nur finden, nachdem man Dutzende von akademischen Abfallhaufen durchwühlt hat.

Dialektik und Materialismus sind Grundelemente der marxistischen Welterkenntnis. Aber das heißt ganz und gar nicht, daß sie der Schlüssel zu allen Wissensgebieten sind. Die Dialektik kann den Tatsachen nicht übergestülpt werden, sie muß vielmehr aus den Tatsachen, aus ihrem Wesen und ihrer Entwicklung abgeleitet werden. Nur die Gewissenhaftigkeit, mit der Marx ein riesiges Wissensgebiet bearbeitete, ermöglichte es ihm, das dialektische System der Ökonomie bis zu dem Begriff des Werts als gesellschaftlicher Arbeit voranzutreiben. Marxens berühmte Werke, ja, selbst seine Zeitungsartikel entstanden auf diese Weise. Der dialektische Materialismus kann auf neue Wissensgebiete nur "angewandt" werden, indem man sie sich von innen her zu eigen macht. Die Kritik der bürgerlichen Wissenschaft setzt voraus, daß man sie beherrscht. Mit allgemeiner Kritik oder dürren Kommandos erreicht man nichts. Das Lernen und die "Anwendung" gehen hier Hand in Hand mit dem kritischen Durcharbeiten. Wir haben eine Methode, aber es gibt Arbeit für Generationen.

Die marxistische Wissenschaftskritik muß nicht nur wachsam, sondern auch vorsichtig sein, sonst verkommt sie zu reiner Angeberei, zu Famosowismus. Die Psychologie bietet ein gutes Beispiel. Pawlows Reflexologie verfährt gänzlich nach den Methoden des dialektischen Materialismus. Sie reißt konsequent die Mauer zwischen Physiologie und Psychologie ein. Der einfachste Reflex ist physiologisch, aber ein System von Reflexen gibt uns "Bewußtsein". Die Anhäufung von physiologischer Quantität ergibt eine neue "psychologische" Qualität. Pawlows Methode ist experimentell und gewissenhaft. Schritt für Schritt werden Verallgemeinerungen gewonnen: vom Hunde-Speichel bis zur Poesie - das heißt, zum psychischen Mechanismus des Dichtens, nicht zum sozialen Gehalt der

Dichtung. Freilich sind die Wege, die zur Poesie führen, vorerst noch nicht gefunden worden.

Die Schule des Wiener Psychoanalytikers Freud verfährt auf andere Weise. Sie nimmt von vornherein an, daß die Triebkraft der komplexesten und sublimsten psychischen Prozesse ein physiologisches Bedürfnis ist. In diesem allgemeinen Sinn ist sie materialistisch, läßt man die Frage beiseite, ob hier nicht dem sexuellen Faktor auf Kosten anderer zu viel Gewicht eingeräumt wird, denn das ist bereits ein Streit innerhalb der Grenzen des Materialismus. Aber der Psychoanalytiker geht an die Probleme des Bewußtseins nicht experimentell heran, indem er von den niedersten Erscheinungen zu den höchsten fortschreitet, vom einfachen Reflex zum komplexen Reflex, sondern indem er die Zwischenstufen in einem Satz von oben nach unten zu überspringen sucht, vom religiösen Mythos, dem lyrischen Gedicht oder den Träumen direkt zur physiologischen Grundlage der Psyche.

Die Idealisten sagen uns, die Psyche sei eine selbständige Wesenheit, die "Seele" ein Brunnen ohne Boden. Pawlow wie Freud meinen, der Boden der Seele sei die Physiologie. Aber Pawlow steigt wie ein Taucher auf den Grund hinab und erforscht den Brunnen sorgsam von unten bis oben, Freud steht über dem Brunnen und sucht mit scharfem Blick die ständig bewegte, unruhige Wasseroberfläche zu durchdringen und die Gestalt der Dinge, die darunter liegen, zu erkennen oder zu erraten. Pawlows Methode ist das Experiment, Freuds Methode die Konjektur, manchmal die phantastische Vermutung. Der Versuch, die Psychoanalyse für "unvereinbar" mit dem Marxismus zu erklären und den Freudismus einfach zu ignorieren, ist allzu einfach, genauer: einfältig. Wir sind ja nicht gezwungen, den Freudismus zu akzeptieren. Es handelt sich dabei um eine Arbeitshypothese, die im Rahmen der materialistischen Psychologie Deduktionen und Konjekturen ermöglicht. Durch Experimente wird man zu gegebener Zeit diese Vermutungen auf ihre Stichhaltigkeit hin prüfen. Wir haben keinen Grund und kein Recht, das psychoanalytische Verfahren mit einem Bann zu belegen. Auch wenn es weniger sicher ist, versucht es doch, die Schlußfolgerungen vorwegzunehmen, zu denen die experimentelle Psychologie nur sehr langsam vorstößt.

Mit Hilfe dieser Beispiele wollte ich auf die Heterogenität unseres wissenschaftlichen Erbes wie auf die verwickelten Wege hinweisen, auf denen das Proletariat es in Besitz nehmen kann. Wenn es stimmt, daß beim wirtschaftlichen Aufbau Probleme nicht per Dekret gelöst werden können und wir lernen müssen, "Handel zu treiben", dann kann auch in der Wissenschaft das Kommandieren nur Schaden stiften und uns Schande bereiten. Auf diesem Gebiet müssen wir "das Lernen lernen".

Die Kunst ist einer der Wege, auf denen man sich in der Welt orientiert; in diesem Sinn unterscheidet sich das Erbe der Kunst nicht vom Erbe der Wissenschaft und Technik, und es ist auch nicht weniger widersprüchlich. Anders als in der Wissenschaft erkennen wir die Welt in der Kunst aber nicht als ein System von Gesetzen, sondern als Konstellation von Bildern, die zugleich unsere Gefühle und Stimmungen beeinflussen. Die Kunst vergangener Jahrhunderte hat den Menschen komplexer und flexibler gemacht, hat sein Denken auf ein höheres Niveau erhoben, hat ihn allseitig bereichert. Diese Bereicherung ist eine kostbare Errungenschaft der Kultur. Die Meisterung der Kunst der Vergangenheit ist daher eine notwendige Vorbedingung, nicht nur für die Ausbildung einer neuen Kunst, sondern auch für den Bau der neuen Gesellschaft; denn der Kommunismus

braucht Menschen mit hoch entwickeltem Geist. Kann uns aber die Kunst der Vergangenheit zu einem künstlerischen Weltverständnis verhelfen? Ja, gerade weil sie unsere Gefühle inspirieren und erziehen kann. Wenn wir die Kunst der Vergangenheit grundlos ablehnten, wären wir geistig auf einen Schlag ärmer.

Hier und da stößt man jetzt auf die Ansicht, der Zweck der Kunst sei nur die Erzeugung von Stimmungen, nicht die Erkenntnis der Realität. Daraus folgt dann die Frage: Mit welcher Art von Gefühlen erfüllt uns die Kunst des Adels oder des Bürgertums? Das ist grundfalsch. Die Bedeutung der Kunst als eines Erkenntnismittels - gerade für die Massen - ist keinesfalls geringer als ihre "Gefühls"-Bedeutung. Das alte Epos, die Fabel, das Lied, das Sprichwort, die Volksdichtung vermitteln Kenntnisse in anschaulicher Form, werfen Licht auf die Vergangenheit, verallgemeinern die Erfahrung, erweitern den Horizont; nur mit ihrer Hilfe ist es möglich, mit der Kulturtradition vertraut zu werden.

Das gilt für die Literatur ganz allgemein, nicht nur für die epische Dichtung, sondern auch für die Lyrik. Es gilt für die Malerei und Bildhauerei. Die einzige Ausnahme macht in gewisser Weise die Musik, deren Wirkung stark, aber einseitig ist. Natürlich stützt sich auch die Musik auf eine besondere Erkenntnis der Natur - ihre Töne und Rhythmen. Aber hier ist die Erkenntnis so tief verborgen, werden die Resultate der Natur-Inspiration in solchem Maße durch das Nervensystem des Menschen gebrochen, daß die Musik wie eine autonome "Offenbarung" wirkt. Versuche, alle Formen der Kunst in die Nähe der emotional "ansteckenden" Kunst der Musik zu rücken, sind oft gemacht worden und haben immer die Rolle der Vernunft in der Kunst zugunsten des vagen Gefühls abgewertet; in diesem Sinn waren und sind sie reaktionär ... Am schlimmsten sind natürlich jene "Kunstwerke", die weder eine anschauliche Erkenntnis noch künstlerische "Ansteckung" bieten, sondern nur maßlose Ansprüche. Bei uns werden nicht wenige solcher Werke gedruckt, leider nicht als Übungsmaterial von Kunstschulen, sondern in vielen Tausenden von Exemplaren ...

Kultur ist ein gesellschaftliches Phänomen. Darum ist die Sprache als das Organ des menschlichen Verkehrs ihr wichtigstes Instrument. Die Sprachkultur ist die entscheidende Bedingung für die Entwicklung aller Kulturzweige, besonders der Wissenschaft und der Kunst. So wie die Technik nicht mit den alten Meßapparaten zufrieden ist, sondern neue entwickelt, Mikrometer, Voltmeter und so fort, und immer größere Genauigkeit anstrebt und erzielt, so ist auch ständige, sorgfältige, systematische Arbeit nötig, um in der Kunst die jeweils geeigneten Worte zu wählen und sie auf angemessene Weise miteinander zu verbinden, den höchsten Grad von Genauigkeit, Klarheit und Lebendigkeit zu erreichen. Die Grundlage für diese Arbeit muß der Kampf gegen das Analphabetentum, gegen Halbbildung und Unwissenheit sein. Das nächste Stadium dieser Arbeit ist die Aneignung der klassischen russischen Literatur.

Die Kultur war das Hauptwerkzeug der Klassenunterdrückung. Aber sie und nur sie kann auch der sozialistischen Emanzipation dienen.



Über schöne Literatur und die Politik der RKP

(Rede vor dem ZK der RKP auf einer Konferenz über Literatur am 10. Mai 1924)²

Trotzki: Mir scheint, daß der Genosse Raskolnikow³ den Standpunkt der Gruppe "Na postu" hier sehr deutlich dargestellt hat - darum kommen Sie nicht herum, Genossen Napostovcen! Nach langer Abwesenheit ist Raskolnikow hier mit afghanischer Frische aufgetreten, während die anderen Napostovcen schon ein wenig vom Baum der Erkenntnis genascht haben und versuchen, ihre Blöße zu bedecken, außer dem Genossen Vardin⁴ übrigens, der herumläuft, wie ihn Gott geschaffen hat. [Vardin: Aber Sie haben ja gar nicht gehört, was ich hier gesagt habe!]

Trotzki: Das stimmt, ich bin später gekommen. Aber erstens habe ich Ihren Artikel in der letzten Nummer der 'Na postu' gelesen, zweitens habe ich eben das Stenogramm Ihrer Rede überflogen, und drittens muß ich sagen, daß man bei Ihnen - auch ohne Sie zu hören - im voraus wissen kann, was Sie sagen werden. [Gelächter.] Aber wenden wir uns dem Genossen Raskolnikow zu. Er sagt: Man empfiehlt uns die Mitläufer, aber hat denn die 'Prawda' oder die 'Zvezda' vor dem Krieg Werke von Arcybasew, Leonid Andreew⁵ oder anderen gedruckt, die man heute sicherlich als Mitläufer bezeichnen würde? Das ist ein Beispiel für ein frisches, von Überlegungen unbelastetes Herangehen an die Frage. Was sollen denn hier Arcybasew und Andreew? Soviel ich weiß, sind sie von niemandem als Mitläufer bezeichnet worden. Leonid Andreew starb im Zustand epileptischen Hasses auf Sowjetrußland. Arcybasew wurde vor kurzer Zeit ohne Umschweife ins

² Erschienen in der von Lunatscharski herausgegebenen Zeitschrift 'Pecat' i revolucija' [Presse und Revolution], Mai/Juni 1924. Die Konferenz vom 9. Mai 1924 bei der Presseabteilung des ZK der RKP (B) über die Politik der Partei in den Fragen der Literatur nahm folgende Resolution an: »Die Beratung ist der Meinung, daß die Partei auf dem Gebiet der schönen Literatur ihre Tätigkeit in erster Linie auf das Schaffen der Arbeiter und Bauern konzentrieren muß, die im Prozeß des kulturellen Aufschwungs der breiten Volksmassen der Sowjetunion zu Arbeiter- und Bauernschriftstellern geworden sind [...] Die Beratung hält die Fortführung der früheren Linie der Partei gegenüber den sogenannten Mitläufern für notwendig [...] Die Kampfmethoden, die die Zeitschrift »Auf Posten« den "Mitläufern" gegenüber anwendet, stoßen begabte Schriftsteller von der Partei und von der Sowjetmacht ab und erschweren das wirkliche Wachstum der proletarischen Schriftsteller, indem sie an Stelle einer ersten künstlerischen und politischen Arbeit an sich selbst eine billige Kritik an den Mitläufern setzen [...]« (Zitiert nach Internationale Literatur, 2 [1938], S. 125.) Obwohl die Partei damit die von Trotzki vertretene Linie adoptierte, riß die Polemik gegen die »falschen Anschauungen« Trotzki's danach nicht ab: nicht nur Voronski und die Mitläufer, sogar Averbach und die RAPP wurden des "Trotzkismus" beschuldigt!

³ Raskolnikow, Fedor Fedorovic (1892-1939), Mitglied der RKP (B) seit 1910, nach der Februarrevolution 1917 Vorsitzender des Kronstädter Sowjets, 1919/20 Kommissar der Kaspischen und Baltischen Flotte, 1923 als Bevollmächtigter der sowjetischen Regierung in Afghanistan, 1930-34 Diplomat, 1939 in Paris Selbstmord. Redakteur der Zeitschrift 'Krasnaja nov' [Rotes Neuland] von 1928-1930, Verfasser von Erzählungen.

⁴ Vardin (Pseud. für I.V. Mgeladze), Mitbegr. der VAPP, Mitarb. an der Zeitschrift Na postu [Auf dem Posten].

⁵ 'Zvezda' [Stern], legale bolschew. Zeitung, die von Dezember 1910 bis April 1912 in Petersburg erschien. Arcybasev, Michajl Petrovic (1878-1927), russ. Schriftsteller adliger Herkunft, verfaßt unter anderem den erotischen Roman "Sanin" (1907); nach der Oktoberrevolution ins Ausland emigriert. Andreew, L. (1871-1919), russ. Erzähler und Dramatiker. Nach der Oktoberrevolution nach Finnland emigriert.

Ausland abgeschoben. Man kann das doch nicht so heillos verwechseln! Was ist denn ein Mitläufer? Als Mitläufer bezeichnen wir in der Literatur, wie auch in der Politik, jemanden, der hinkend und schwankend bis zu einem bestimmten Punkt des Weges geht, den wir und ihr - dann sehr viel weiter gehen.

Wer gegen uns vorgeht, der ist kein Mitläufer, der ist ein Feind, den wir (gegebenfalls ins Ausland abschieben, denn das Wohl der Revolution ist für uns oberstes Gesetz. Wie können Sie denn Leonid Andreew mit der Frage der Mitläufer in Zusammenhang bringen? [Raskolnikow: Und wie steht es mit Pilnjak?]⁶ Wenn Sie über Arcybasew reden wollen, aber an Pilnjak denken, dann kann ich nicht mit ihnen diskutieren. [Gelächter. Zwischenruf: Ist das nicht egal?] Wieso soll es denn egal sein? Wenn Sie Namen nennen, dann müssen Sie auch verantwortlich für sie sein. Ob Pilnjak gut oder schlecht ist, was an ihm gut oder schlecht ist - auf jeden Fall ist Pilnjak Pilnjak, und man muß über ihn reden wie über Piinjak, und nicht wie über Leonid Andreew. Die Erkenntnis fängt im allgemeinen mit der Unterscheidung von Dingen und Erscheinungen an, und nicht mit ihrer chaotischen Verwechslung ... Raskolnikow sagt: Wir haben keine Mitläufer für die 'Zvezda' und die 'Prawda' gerufen, sondern haben Dichter und Literaten aus der Masse des Proletariats gesucht und gefunden. Gesucht und gefunden! Aus der Masse des Proletariats! Aber Wo habt ihr sie denn gelassen? Warum versteckt ihr sie vor uns? [Raskolnikow: Es gibt sie, zum Beispiel Demjan Bednyj.]⁷ Ach, so ist das, das habe ich nicht gewußt, daß Demjan Bednyj von euch in der Masse des Proletariats entdeckt worden ist. [Allgemeines Gelächter.] Da sieht man, mit welchem Gepäck wir an die Fragen der Literatur herangehen: Wir reden über Leonid Andreew und denken dabei an Pilnjak, wir rühmen uns, daß wir in der Masse des Proletariats Literaten und Dichter gefunden haben, und beim näheren Hinsehen verbirgt sich hinter dieser Masse ein Demjan Bednyj. [Gelächter.] So geht es nicht. Das ist Leichtsinn. Diese Frage verlangt mehr Ernst.

Versuchen wir doch wirklich mit mehr Ernst an die vorrevolutionären Arbeiterpublikationen, Zeitungen und Zeitschriften, die hier erwähnt wurden, heranzugehen. Wir alle erinnern uns, daß es dort nicht wenige Gedichte gab, die dem Kampf, dem Ersten Mai und so weiter gewidmet waren. Alle diese Gedichte sind in ihrer Gesamtheit sehr wichtige und bedeutende kulturgeschichtliche Dokumente. Sie kennzeichnen das revolutionäre Erwachen und die politische Entwicklung einer Klasse. In diesem Sinne ist ihre kulturgeschichtliche Bedeutung nicht geringer als die der Werke Shakespeares, Molières und Puschkins. In diesen unbeholfenen Versen haben wir ein Pfand für eine neue, höhere menschliche Kultur, die die aufgewachten Massen schaffen werden, wenn sie die grundlegenden Elemente der alten Kultur beherrschen. Aber nichtsdestoweniger bedeuten die Gedichte der Arbeiter in der Zvezda und der 'Prawda' noch keineswegs das Entstehen einer neuen, proletarischen Kultur. Die dilettantischen Verse im Stil Derzavins können auf keinen Fall so beurteilt werden wie die neue Literatur, obwohl die Gedanken und Gefühle, die in jenen Versen ihren Ausdruck suchten, die gleichen sind, die die jungen Schriftsteller aus der Mitte der Arbeiterklasse haben. Es ist falsch, zu denken, daß die

⁶ Pilnjak, B. A. (1894-1937?), Erzähler und Romancier. Mit der "Geschichte vom nicht erloschenen Mond" zog er sich den Unwillen Stalins zu. 1937 verhaftet, der Spionage für Japan angeklagt, im Lager verschollen.

⁷ Bednyj, Demjan (Pseudonym für Pridvorow, Jefim A., 1883-1945), Exponent der proletarischen Lyrik (Veröffentlichungen in der 'Prawda'), 1936 wegen eines Opernlibrettos bei Stalin in Ungnade gefallen.

Entwicklung der Literatur eine durchgehende Kette bildet, in der die naiven, wenn auch aufrichtigen Verse der jungen Arbeiter zu Anfang des Jahrhunderts das erste Glied der zukünftigen "proletarischen Literatur" darstellen. Diese revolutionären Gedichte waren in Wirklichkeit ein politisches, und nicht ein literarisches Faktum. Sie haben nicht der Entwicklung der Literatur, sondern der Entwicklung der Revolution gedient. Die Revolution hat zum Sieg des Proletariats geführt, der Sieg des Proletariats führt zur Umwälzung der Ökonomie. Und die Umwälzung der Ökonomie verändert das kulturelle Gesicht der werktätigen Massen, denn die kulturelle Entwicklung der Werktätigen schafft eine echte Basis für eine neue Literatur und eine neue Kunst ganz allgemein. »Aber diesen Zwiespalt darf man nicht zulassen«, sagt uns der Genosse Raskolnikow, »es ist unerlässlich, daß in unseren Publikationen die Publizistik und die Dichtung ein Ganzes bilden; der Bolschewismus zeichnet sich durch seine monolithische Einheit aus«, und so weiter. Auf den ersten Blick scheint diese Überlegung unwiderlegbar. In Wirklichkeit ist sie aber eine inhaltslose Abstraktion, im besten Fall ein frommer Wunsch. Natürlich, es wäre großartig, wenn wir zusätzlich zu unserer kommunistischen Politik und Publizistik ein bolschewistisches Weltbild in künstlerischer Form hätten. Aber wir haben es nicht, und das ist kein Zufall. Der Grund dafür ist, daß das künstlerische Schaffen seinem Wesen nach hinter den anderen Ausdrucksmitteln des menschlichen Geistes und besonders denen der Klasse zurückbleibt. Es ist ein Unterschied, ob man irgend etwas begreift und es logisch ausdrückt oder ob man sich dieses Neue organisch aneignet, die Struktur seiner Gefühle umorganisiert und für diese neue Struktur einen künstlerischen Ausdruck findet. Der zweite Prozeß gibt dem Einfluß des Bewußtseins langsamer und organischer nach und verspätet sich letzten Endes immer. Die Publizistik einer Klasse läuft auf Stelzen voraus, und das künstlerische Schaffen hinkt auf Krücken hinterher. So waren Marx und Engels die größten Publizisten des Proletariats zu einer Zeit, als die Klasse noch gar nicht richtig erwacht war. [Von den Plätzen: ja, das stimmt.] Ich bin Ihnen sehr dankbar. [Gelächter.] Aber machen Sie sich die Mühe, daraus die nötigen Schlüsse zu ziehen und zu verstehen, warum es diese monolithische Einheit von Publizistik und Dichtung nicht gibt, denn das wird uns wiederum helfen zu verstehen, warum wir in den alten, legalen marxistischen Zeitschriften immer einen Block oder einen "Halbblock" mit künstlerischen Mitläufern bildeten, die oft sehr unzuverlässig oder einfach Heuchler waren. Sie erinnern sich sicher an das 'Novoe slovo', die beste der alten, legalen marxistischen Zeitschriften, zu dessen Mitarbeitern viele Marxisten der alten Generation zählten, darunter Vladimir Il'ic. Dieses Journal unterhielt, wie bekannt, freundschaftliche Beziehungen zu den Dekadenten. Womit läßt sich das erklären? Damit, daß die Dekadenten zu jener Zeit eine junge und verfolgte Richtung der bürgerlichen Literatur darstellten. Und diese Verfolgung trieb sie auf die Seite unserer Opposition, die natürlich einen ganz anderen Charakter hatte. Dennoch waren die Dekadenten unsere zeitweiligen Verbündeten. Und ferner besaßen die marxistischen Zeitschriften (von den halbmarxistischen gar nicht zu reden) bis hinauf zur *Prosvescenie*⁸ keinerlei "Geschlossenheit" des Feuilletons und räumten den Mitläufern viel Platz ein. Man konnte in dieser Beziehung strenger oder nachsichtiger sein, aber eine geschlossene Politik im Bereich der Kunst war wegen des Mangels an dazu notwendigen künstlerischen Elementen unmöglich.

Aber für Raskolnikow sind diese Elemente eigentlich unwichtig, denn er ignoriert bei

⁸ 'Prosvescenie' [Aufklärung], legale bolschewistische Monatsschrift, ab 1911 in Petersburg erschienen.

Kunstwerken gerade das, was sie zu Kunstwerken macht. Das drückt sich am deutlichsten in seinem bemerkenswerten Urteil über Dantes "Göttliche Komödie" aus, die ihren Wert seiner Meinung nach darin hat, daß sie uns erlaubt, die Psychologie einer bestimmten Klasse zu einer bestimmten Zeit zu verstehen. Die Frage so zu stellen, heißt aber, "die Göttliche Komödie" einfach aus dem Bereich der Kunst auszuschließen. Es kann sein, daß es an der Zeit ist, das zu tun, aber dann muß man den Kern der Frage richtig verstehen und sich nicht vor den Konsequenzen fürchten. Wenn ich sage, daß die Bedeutung der "Göttlichen Komödie" darin besteht, daß sie mir einen Begriff von der Stimmung bestimmter Klassen in einer bestimmten Epoche gibt, dann verwandle ich sie damit in ein einfaches historisches Dokument, denn als Kunstwerk muß die "Göttliche Komödie" etwas in meinen eigenen Gefühlen und Ideen ansprechen. Dante kann mich bedrückt machen, mich pessimistisch und traurig stimmen, oder im Gegenteil mir Mut machen, mich aufrichten und mich begeistern ... Das ist die grundlegende Wechselbeziehung zwischen Leser und Kunstwerk. Natürlich hindert den Leser nichts daran, sich als Forscher der "Göttlichen Komödie" zuzuwenden und sich zu ihr wie zu einem historischen Dokument zu verhalten. Es ist jedoch klar, daß diese beiden Ansätze auf zwei verschiedenen Ebenen liegen, die miteinander verbunden sind, sich aber nicht decken. Wie ist eine nichthistorische, direkte ästhetische Beziehung zwischen uns und einem italienischen Kunstwerk des Mittelalters denkbar? Das erklärt sich dadurch, daß die Klassengesellschaft, ungeachtet ihrer Wandelbarkeit, einige grundlegende Charakteristika besitzt. Kunstwerke, die im Mittelalter in einer italienischen Stadt entstanden, können, wie sich herausstellt, auch uns begeistern. Was ist dazu nötig? Nötig ist dazu nur, daß diese Ideen und Gefühle einen so weiten, gespannten und mächtigen Ausdruck erlangen, daß er sie über die Beschränktheit des damaligen Lebens erhebt. Sicher, auch Dante ist das Produkt eines bestimmten sozialen Milieus, aber er ist ein Genie. Er führt die Erlebnisse seiner Epoche auf eine ungeheure künstlerische Höhe. Und wenn wir - während andere Kunstwerke des Mittelalters heute für uns nur Objekte der Forschung sind - an die "Göttliche Komödie" als eine Quelle künstlerischer Empfindungen herangehen, so geschieht das nicht deshalb, weil Dante ein florentinischer Kleinbürger des 13. Jahrhunderts war, sondern viel eher trotz dieses Umstands. Nehmen wir zum Beispiel ein so elementares physiologisches Gefühl wie die Angst vor dem Tod. Dieses Gefühl selbst haben nicht nur Menschen, sondern auch Tiere. Bei den Menschen fand es zuerst einen einfachen, artikulierten, dann aber einen künstlerischen Ausdruck. In verschiedenen Epochen, in verschiedenen sozialen Milieus veränderte sich dieser Ausdruck, das heißt, die Menschen fürchteten den Tod auf verschiedene Weise. Und trotzdem, was darüber bei Goethe, Shakespeare und Byron und sogar in den Psalmen gesagt wird, vermag uns noch zu rühren. [Zwischenruf von Libedinski⁹] Ja, ich kam gerade in dem Moment, als Sie, Genosse Libedinski, dem Genossen Voronski¹⁰ in Begriffen der "Politsprache" (wie Sie sich selbst ausdrückten) die Veränderlichkeit der Gefühle und Ideen bei den verschiedenen Klassen erklärten. In dieser allgemeinen Form ist das nicht zu bestreiten. Sie werden jedoch nicht leugnen können, daß Shakespeare und Byron irgend etwas in unserem Innern ansprechen. [Libedinski: Sie werden bald aufhören, uns anzusprechen!]

⁹ Libedinski, Juri Nikolaevic (1889-1959), proletarischer Schriftsteller, Mitglied der Gruppe "Oktober", VAPP, Mitarbeiter der Zeitschrift Na postu. Erzählungen: 'Die Woche' (1922), 'Morgen' (1923) und andere.

¹⁰ Voronski, A.K. (1884-1943), Mitglied der SDAPR seit 1904, 1921-27 Herausg. der Zeitschr. 'Krasnajanov' u. 'Prozektor', 1928 Parteiausschl., 1937 verhaftet, im Lager verstorben. Nach dem XX. Parteitag rehabilitiert.

Ob bald, weiß ich nicht, aber ohne Zweifel wird eine Zeit kommen, in der die Leute sich zu den Werken Shakespeares und Byrons so verhalten werden, wie wir uns zu den Dichtern des Mittelalters, die wir ausschließlich unter dem Gesichtspunkt der historischen Analyse behandeln. Noch früher aber wird die Zeit kommen, da die Leute aufhören werden, im "Kapital" von Marx Belehrung für ihr praktisches Handeln zu suchen, und das "Kapital" wird genau wie unser Parteiprogramm nur noch ein historisches Dokument sein. Aber jetzt haben wir noch nicht vor, Shakespeare, Byron und Puschkin ins Archiv zu schicken, und wir empfehlen den Arbeitern ihre Lektüre. Genosse Sosnowski zum Beispiel empfiehlt mit Nachdruck Puschkin, mit dem Argument, daß er sicher noch für fünfzig Jahre gut ist. Aber wir wollen nicht über Zeiträume reden, sondern darüber, wieso wir den Arbeitern Puschkin empfehlen können. Es gibt bei ihm keinen proletarischen Klassenstandpunkt, vom monolithischen Ausdruck kommunistischer Ideen ganz zu schweigen. Zweifellos ist Puschkins Sprache überwältigend, aber sie dient ihm dazu, die Weltanschauung des Adels auszudrücken. Sollen wir dem Arbeiter sagen: Lies Puschkin, damit du verstehst, wie ein Adliger, Besitzer von leibeigenen Seelen und Kammerjunker, den Frühling begrüßt und den Herbst verbringt? Sicherlich ist auch das ein Element Puschkins, denn Puschkin entstammt einem bestimmten sozialen Nährboden. Aber der Ausdruck, den er seinen Stimmungen verleiht, ist gesättigt mit den künstlerischen und allgemeinpsychologischen Erfahrungen der Jahrhunderte, und so allgemein, daß er auch unserer Zeit genügt und, in den Worten Sosnowskis, noch für fünfzig Jahre gut ist. Und wenn man mir sagt, daß die künstlerische Bedeutung Dantes für uns darin besteht, daß er die Lebensweise einer bestimmten Epoche ausdrückt, so kann ich nur noch die Hände über dem Kopf zusammenschlagen. Ich bin überzeugt, daß viele, wie auch ich, bei der Lektüre Dantes ihr Gedächtnis sehr stark anstrengen müßten, um sich das Datum seiner Geburt und seinen Geburtsort in Erinnerung zu rufen, und dennoch würde das den künstlerischen Genuß der Komödie, oder zumindest einiger ihrer Teile nicht beeinträchtigen. Gerade weil ich kein Historiker der mittelalterlichen Kultur bin, ist meine Beziehung zu Dante hauptsächlich künstlerischer Natur. [Rjasanow: Das ist eine Übertreibung: »Dante lesen, wie im Meer baden« - das wurde Belinski von Sevyrew¹¹ vorgeworfen, der auch gegen die Geschichte war.] Ich zweifle nicht daran, daß sich Sevyrew tatsächlich so ausgedrückt hat, wie der Genosse Rjasanow sagt, aber daß ich gegen die Geschichte bin, ist nicht richtig. Natürlich ist ein historisches Herangehen an Dante legitim und notwendig und beeinflußt unser ästhetisches Verhältnis zu ihm, aber man darf das eine nicht durch das andere ersetzen. Dabei fällt mir ein, was Kareew in einer Polemik gegen die Marxisten dazu geschrieben hat: »Sollen die Marxisten«, so wurden damals die Marxisten ironisch genannt, »uns doch ruhig einmal zeigen, welche komischen Klasseninteressen die "Göttliche Komödie" diktiert haben.« Aber andererseits hat der alte italienische Marxist Antonio Labriola¹² folgendes geschrieben: »Nur Dummköpfe können versuchen, den Text der "Göttlichen Komödie" mit den Quittungen von Tuchlieferungen florentinischer Kaufleute an ihre Kunden zu erklären.« Ich erinnere mich so gut an dieses Zitat, weil ich es in der Auseinandersetzung mit den Subjektivisten früher nicht nur einmal zitieren mußte. Ich glaube, daß der Genosse Raskolnikow nicht nur an Dante, sondern an Kunst überhaupt nicht mit marxistischen Kriterien herangeht,

¹¹ Sevyrew, Stepan Petrovic (1806-1864), russ. slavophiler Kritiker.

¹² Labriola, Antonio (1843-1904), italienischer Philosoph und Publizist, Propagandist des Marxismus in Italien, Delegierter des Internationalen Sozialistischen Arbeiterkongresses 1893.

sondern mit den Kriterien des seligen Suljaticow, der in diesem Bereich eine Karikatur des Marxismus geliefert hat. Gegen solche Karikaturen hat Antonio Labriola sich derartig scharf ausgesprochen.

Führen wir hier die energische Zurechtweisung Labriolas an die Adresse dieser Vereinfacher an, die aus der marxistischen Theorie eine Schablone und einen Dietrich für alles und jedes machen:

»Faule Geister«, schreibt der größte marxistische Philosoph Italiens, »geben sich gern mit derartig groben Aussagen zufrieden. Was für ein Fest und welche Freude für alle unbekümmerten und skrupellosen Leute, die ganze Wissenschaft endlich in einem kurzen, aus wenigen Sätzen bestehenden Resümee verabreicht zu bekommen und die Möglichkeit zu haben, mit Hilfe eines einzigen Schlüssels zu allen Geheimnissen des Lebens vordringen zu können, alle Fragen der Ethik, Ästhetik, Philologie, Geschichtskritik und Philosophie zu einer einzigen zusammenzufassen und so allen Schwierigkeiten auszuweichen. Auf diese Weise könnten Dummköpfe die gesamte Geschichte auf das Niveau einer Dreisatzrechnung bringen, und schließlich könnte man, als neue, originelle Erklärung der Werke Dantes die "Göttliche Komödie" im Licht der Rechnungen für Textilien interpretieren, die die gerissenen florentinischen Kaufleute mit großem Gewinn verkauften.«

Damit trifft Labriola genau ins Schwarze!

»Unter proletarischer Literatur verstehe ich Literatur, die die Welt mit den Augen der Avantgarde betrachtet« usw. usf. Das sind die Worte des Genossen Lelevic. Großartig, wir sind bereit, diese Definition zu übernehmen. Geben Sie uns aber bitte nicht nur die Definition, sondern auch die Literatur. Wo ist sie? Zeigen Sie sie uns! [Lelevic: "Komsomolia", das ist das beste Buch der letzten Zeit.] Welcher Zeit? [Stimme von den Plätzen: Des letzten Jahres.] Na schön, des letzten Jahres. Ich will keineswegs polemisch sein. Meine Haltung gegenüber Bezymenskis¹³ Arbeit kann man, so hoffe ich, nicht negativ nennen. Ich habe Komsomolia, sehr gelobt, als ich es im Manuskript gelesen habe. Aber unabhängig davon, ob wir aus diesem Grund das Erscheinen einer proletarischen Literatur verkünden können, behaupte ich, daß es Bezymenski als Künstler nicht geben würde, wenn wir heute Majakowski, Pasternak und auch Pilnjak nicht hätten. [Stimmen von den Plätzen: Das beweist nichts.] Doch, das beweist zumindest, daß die Kunst einer gegebenen Epoche ein sehr kompliziertes Gewebe darstellt, das sich nicht automatisch in Zirkeln und Seminaren ausarbeiten läßt, sondern das in komplizierten Wechselbeziehungen und vor allem mit Hilfe von verschiedenen Gruppen von Mitläufern geschaffen wird. Ohne das geht es nicht. Auch Bezymenski verzichtet nicht darauf, und er tut gut daran. In einigen seiner Werke ist der Einfluß der Mitläufer sogar zu offensichtlich. Aber das ist eine unvermeidliche Erscheinung der Jugend und der Entwicklung. Und Genosse Libedinski, ein Gegner der Mitläufer, imitiert selber Pilnjak und sogar Belyj¹⁴. Ja, ja, Sie

¹³ Bezymenski, Aleksandr Il'ic (geb. 1898), proletarischer Schriftsteller, führendes Mitglied der VAPP.

¹⁴ Belyj, Andrej (Pseudonym für Boris N. Bugaev, 1880-1934), symbolistischer Lyriker und Romancier.

müssen schon entschuldigen, Genosse Averbach, auch wenn Sie - übrigens nicht sonderlich überzeugt - den Kopf schütteln. Die letzte Erzählung Libedinskis, "Morgen", bildet die Diagonale in einem Parallelogramm, dessen eine Seite Pilnjak und dessen andere Seite Andrei Belyj darstellt. An und für sich ist das nichts Schlechtes: Libedinski konnte ja wirklich nicht auf dem Boden der Napostovcen zum fertigen Schriftsteller heranwachsen. [Stimme von den Plätzen: Ein sehr magerer Boden.] Über Libedinski habe ich schon nach dem ersten Erscheinen seiner Woche gesprochen. Bucharin¹⁵ hat sie damals, wie Sie sich erinnern, fürchterlich gelobt, wie es seinem Temperament und seiner Gutmütigkeit entspricht, und dieses Lob hat mir angst gemacht. Vorläufig bin ich gezwungen zu konstatieren, daß der Genosse Libedinski übermäßig von denselben Schriftstellern beeinflusst wird, die er und seine Gesinnungsgenossen in der "*Na postu*" als Mitläufer und Halbmitleufer verfluchen. Sie sehen wieder, daß Publizistik und Belletristik nicht immer eine Einheit bilden! Es liegt mir fern, aus diesem Grunde jede Hoffnung für den Genossen Libedinski aufzugeben. Ich denke, uns allen ist klar, daß es unsere allgemeine Pflicht ist, uns mit äußerster Sorgfalt um jedes uns ideologisch nahestehende junge Talent zu kümmern, und dies um so mehr, wenn es sich um einen Mitkämpfer von uns handelt. Die erste Bedingung dafür ist, daß wir nicht voreilig Lob spenden und die Selbstkritik nicht unterdrücken; die zweite, daß wir jemanden nicht gleich verdammen, wenn er gestolpert ist. Genosse Libedinski ist noch sehr jung. Er muß lernen und wachsen. Und es zeigt sich, daß wir Pilnjak brauchen. [Stimme von den Plätzen: Braucht Libedinski ihn oder wir?] In erster Linie Libedinski. [Libedinski: Aber das zeigt auch, daß ich mich mit Pilnjak vergifte.] Leider kann sich der menschliche Organismus nur so ernähren, daß er sich vergiftet und dann seine inneren Kräfte gegen das Gift arbeiten läßt. Darin besteht das Leben. Wenn Sie austrocknen wollen wie ein Stockfisch, brauchen Sie sich nicht zu vergiften, aber Sie essen auch nicht, und dann ist überhaupt alles aus. [Gelächter]

Genosse Pletnew¹⁶ hat hier in Verteidigung seiner abstrakten Vorstellungen von einer proletarischen Kultur und ihres grundlegenden Bestandteils, der proletarischen Literatur, Lenin gegen mich angeführt. Das ist sehr wichtig! Das muß man festhalten! Unlängst haben Pletnev, Tretjakow¹⁷ und Sizow sogar ein ganzes Buch herausgegeben, in dem unter Berufung auf Lenin die proletarische Kultur gegen Trotzki verteidigt wird. Diese Methode ist zur Zeit sehr in Mode. Über dieses Thema könnte Vardin eine Doktorarbeit schreiben, Dabei wissen Sie doch ganz genau, Genosse Pletnew, wie sich die Sache verhalten hat, denn Sie sind selbst zu mir gekommen, um sich vor Lenins Donnerwetter zu retten, der sich anschickte, wie Sie glaubten, mit dem ganzen Proletkult Schluß zu machen. Und ich habe Ihnen versprochen, daß ich die Existenz des Proletkults aus gewissen Gründen verteidigen würde, daß ich aber, was die Bogdanowschen Abstraktionen über die proletarische Kultur angeht, gänzlich anderer Meinung sei als Sie und Ihr Gönner Bucharin und mit Lenin völlig übereinstimme.

¹⁵ Bucharin, Nikolaj Ivanovic (1883-1938), Berufsrevolutionär, von 1917 bis 1934 Mitglied des ZK, des Politbüros (1924-1929), Vorstand der Komintern (1926-1929) und Redakteur der Prawda (1918-1929). 1938 im letzten der Moskauer Schauprozesse zum Tode verurteilt.

¹⁶ Pletnew, V.F. (1886-1942), zusammen mit Bogdanow führender Funktionär des Proletkult, als Literaturkritiker Vertreter eines vulgär-marxistischen Soziologismus.

¹⁷ Tretjakow, Sergej Nikolaevic (1892-1939), futuristischer Schriftsteller, Mitglied der LEF, mit seinen dokumentarischen Romanen und Stücken ("Brülle, China!", 1926, "Feld-Herren", 1930, "Den Schi-chua" 1930) Vorkämpfer der Faktenliteratur. Während der Säuberungen verhaftet, starb in einem Lager.

Genosse Vardin, der hier so auftritt wie die Inkarnation der Parteitraktion, schämt sich nicht, grob zu verfälschen, was Lenin über die proletarische Kultur gesagt hat. Phrasendrescher gibt es bekanntlich eine Menge: Sie stimmen mit Lenin völlig überein, handeln aber gerade entgegengesetzt. Lenin ist in eindeutiger Weise mit dem »*Geschwätz über proletarische Kultur*« ins Gericht gegangen. Nichts ist jedoch leichter, als diese Aussage zu ignorieren: Denn Lenin hat - aber wer wird denn das bestreiten - natürlich das Geschwätz über proletarische Kultur verurteilt, aber er meinte eben Geschwätz, und wir schwätzen ja nicht, sondern beschäftigen uns nur ernsthaft damit. Dabei wird nur vergessen, daß Lenin seine scharfe Kritik gerade gegen die gerichtet hat, die sich auf ihn berufen. Wie gesagt, Phrasendrescher gibt es, soviel man will: Sie geben Lenin recht und handeln völlig anders. Die Genossen, die hier im Namen der proletarischen Kultur auftreten, richten ihr Verhalten gegenüber diesen oder jenen Ideen danach ein, wie sich die Vertreter dieser Ideen gegenüber ihren Proletkultzirkeln verhalten. Das habe ich am eigenen Leibe erfahren. Mein Buch über Literatur, das soviel Aufregung bei manchen Genossen verursacht hat, erschien zuerst, wie sich einige von Ihnen vielleicht erinnern, in Form von Artikeln in der 'Prawda'. Ich habe dieses Buch im Laufe von zwei Jahren geschrieben, während zweier Ferientaufenthalte. Dieser Umstand ist, wie wir jetzt sehen, von Bedeutung für die uns interessierende Frage. Als der erste Teil des Buches im Feuilleton erschien, der Teil, der die nichtrevolutionäre Literatur, die Mitläufer, die "Bauern-tümler" behandelt und die Widersprüchlichkeit und kunsttheoretische Beschränktheit der Mitläufer aufgedeckt hat, haben mich die Napostovcen geradezu aufs Schild gehoben: Wohin man sah, überall wurde aus meinen Artikeln über die Mitläufer zitiert. Ich war damals sehr bedrückt. [Gelächter.] Meine Einschätzung der Mitläufer war, wie gesagt, beinahe makellos, selbst Vardin hatte nirgends etwas auszusetzen. [Vardin: Ich habe auch jetzt nichts auszusetzen.] Das sage ich ja. Aber woher kommt es denn, daß Sie dauernd mit irgendwelchen Ausflüchten über die Frage der Mitläufer weiterdisputieren? Worum geht es eigentlich? Auf den ersten Blick ist das völlig unverständlich. Aber die Lösung ist einfach: Meine Schuld besteht nicht darin, daß ich die soziale Natur der Mitläufer oder ihre künstlerische Bedeutung falsch bestimmt habe, nein, der Genosse Vardin hat, wie wir gehört haben, »auch jetzt nichts einzuwenden«, meine Schuld besteht darin, daß ich mich nicht verbeugt habe vor den Manifesten des "Oktober" und der "Schmiede", daß ich den Alleinvertretungsanspruch der künstlerischen Interessen des Proletariats durch diese Unternehmungen nicht anerkannt habe, mit einem Wort, daß ich die kulturgeschichtlichen Interessen und Aufgaben der Klasse nicht mit den Absichten, Plänen und Ansprüchen bestimmter literarischer Zirkel gleichgesetzt habe. Und als das herauskam, ertönte mit eigenartiger Verspätung der Schrei: Trotzki ist für die Mitläufer. Bin ich für oder gegen die Mitläufer? In welchem Sinne für und in welchem gegen sie? Das haben Sie schon vor ungefähr zwei Jahren aus meinen Artikeln über die Mitläufer erfahren. Aber damals haben Sie zugestimmt, gelobt und zitiert. Als sich dann jedoch nach einem Jahr zeigte, daß meine Kritik an den Mitläufern nicht dazu dienen sollte, diesen oder jenen schülerhaften literarischen Zirkel aufs Schild zu heben, da begannen die Literaten und Verteidiger dieses, oder genauer, dieser Zirkel irgend etwas auszuklü-geln, das an meiner Beziehung zu den Mitläufern nicht stimmen könnte. Oh, ihr Strate-gen! Mein Verbrechen besteht nicht darin, daß ich Pilnjak oder Majakowski falsch eingeschätzt hätte, daran haben die Napostovcen nichts auszusetzen, sondern wiederhol-en das schon Gesagte nur etwas primitiver, mein Verbrechen besteht darin, daß ich ihre

eigene literarische Manufaktur beleidigt habe. Ja, literarische Manufaktur! In all ihrer zänkischen Kritik fehlt jede Spur eines Klassenstandpunkts. Es ist der Standpunkt einer konkurrierenden literarischen Clique, weiter nichts.

Ich habe die "Bauerntümler" erwähnt, und wir haben hier gehört, daß die Napostovcen dieses Kapitel ganz besonders gutheißen. Was aber hat es mit den "bäuerlichen" Mitläufern auf sich? Ihre Bedeutung liegt darin, daß sie keineswegs nur eine zufällige, unwichtige und vorübergehende Erscheinung sind. Wir haben hier, das dürfen Sie nicht vergessen, die Diktatur des Proletariats in einem Land errichtet, das hauptsächlich von Bauern bewohnt wird. Die Intelligenz steht zwischen diesen beiden Klassen wie zwischen zwei Mühlsteinen, wird zerrieben, entsteht aufs neue und erhält sich dabei als "Intelligenz", bis sich der Sozialismus voll entfaltet und das kulturelle Niveau der gesamten Bevölkerung des Landes sehr bedeutend steigt. Die Intelligenz dient dem Arbeiter- und Bauernstaat und hat sich teils aus Furcht, teils aus Überzeugung dem Proletariat unterworfen. Sie schwankt aber je nach dem Gang der Ereignisse und sucht in ihrem Schwanken beim Bauerntum einen ideologischen Rückhalt. Das ist der Hintergrund der sowjetischen "bäuerlichen" Literatur. Was sind ihre Perspektiven? Ist sie uns im Grunde feindlich gesinnt? Führt dieser Weg zu uns oder von uns weg? Das hängt von der allgemeinen Entwicklung ab. Die Aufgabe des Proletariats ist es, unter Bewahrung seiner Führerrolle den Bauern den Sozialismus zu bringen. Wenn wir bei dieser Aufgabe Rückschläge erlitten, wenn es also zu einem Bruch zwischen Proletariat und Bauernschaft käme, so würde auch die "bäuerliche" Intelligenz, das sind 99 Prozent der gesamten Intelligenz, sich dem Proletariat gegenüber feindlich verhalten. Aber solch eine Entwicklung ist keineswegs unvermeidlich. Wir werden im Gegenteil weiterhin anstreben, die Bauernschaft unter der Leitung des Proletariats zum Sozialismus zu führen. Dieser Weg ist sehr lang. In seinem Verlauf wird sowohl die Bauernschaft als auch das Proletariat eine neue Intelligenz herausbilden. Man darf nicht glauben, daß die Intelligenz, die sich aus dem Proletariat rekrutiert, deswegen eine hundertprozentig proletarische Intelligenz ist. Schon die Tatsache, daß das Proletariat eine besondere Schicht von "Kulturarbeitern" herausbilden muß, ist bezeichnend für die unausbleibliche kulturelle Entfremdung zwischen der gesamten übrigen Klasse und der von ihr ausgesonderten Intelligenz. Das trifft noch stärker auf die bäuerliche Intelligenz zu. Der Weg der Bauernschaft zum Sozialismus ist nicht derselbe, den das Proletariat geht. Und je unfähiger die Intelligenz, selbst die "erzowjetische", ist, ihren Weg mit dem der proletarischen Avantgarde zu vereinigen, desto stärker strebt sie danach, in den Bauern eine politische, ideologische und künstlerische Stütze zu finden, auch wenn diese Bauern nur ein Produkt ihrer Phantasie sind. Das zeigt sich um so stärker in unserer Literatur, wo wir eine alte "volkstümliche" Tradition haben. Für uns oder gegen uns? ich wiederhole: Das hängt völlig von der weiteren Gesamtentwicklung ab. Wenn wir die Bauern im Schlepptau des Proletariats zum Sozialismus führen können, und wir glauben fest daran, daß wir es können, dann wird auch die Kunst der "Bauerntümler" auf komplizierten und verschlungenen Pfaden in die sozialistische Kunst einmünden.¹⁸

¹⁸ Neben dieser grundlegenden Klassenbeziehung findet bei uns zur Zeit - im Zusammenhang mit dem Anwachsen der Bourgeoisie durch die NEP - eine Restauration der bürgerlichen Ideologie statt, die sich natürlich besonders in der Belletristik niederschlägt. Das hat mich veranlaßt, in meinem Buch zu schreiben, daß wir neben einer elastischen und weitsichtigen Kulturpolitik auch eine scharfe und energische, aber natürlich nicht kleinliche Zensur brauchen. Das heißt, neben dem ideologischen Kampf um Einfluß auf die kleinbürgerliche

Die Komplexität dieser Fragen und ihre gleichzeitige Realität und Konkretheit haben die Napostovcen - und nicht nur sie - überhaupt nicht verstanden. Das ist ihr Hauptfehler. Auf dieser Grundlage und mit diesen Perspektiven über die Mitläufer zu reden heißt einfach Phrasen drehen.

Erlauben Sie mir, noch einige Worte über die Taktik des Genossen Vardin im Bereich der Literatur zu sagen, wobei ich seinen letzten Artikel in der 'Na postu' als Beispiel wählen möchte. Meiner Meinung nach ist das allerdings keine Taktik, sondern ein Skandal. Der Ton ist abscheulich arrogant, und das Wissen und Verständnis entsetzlich gering. Das Verständnis der Kunst als Kunst, das heißt als besonderer, spezifischer Bereich des menschlichen Schaffens, fehlt völlig. Es fehlt auch ein marxistisches Verständnis der Bedingungen und der Entwicklung der Kunst. Statt dessen wird auf unehrenhafte Weise mit Zitaten aus ausländischen weißgardistischen Organen jongliert, die den Genossen Voronski für seine Veröffentlichung der Werke Pilnjaks gelobt haben sollen, oder ihn loben müßten, und irgend etwas gegen Vardin, also für Voronski, geschrieben haben usw. usw. - mit derartigen Andeutungen kompensiert Vardin seinen Mangel an Wissen und Verständnis. Der ganze Artikel des Genossen Vardin ist darauf aufgebaut, daß eine weißgardistische Zeitung für Voronski gegen Vardin Partei ergreift, indem sie schreibt, daß der ganze Streit angefangen hätte, als Voronski anfang die Literatur vom Standpunkt der Literatur aus zu betrachten. *»Genosse Voronski hat sich mit seinem politischen Verhalten«,* so schreibt Vardin, *»diesen weißgardistischen Kuß vollauf verdient.«*

Das ist eine Anspielung, aber keine Analyse des Problems. Wenn Vardin beim Einmal-einen Fehler macht und sowohl Voronski als auch ein Weißgardist, der rechnen kann, weisen ihn darauf hin, dann tut das Voronskis politischem Ruf keinen Abbruch. ja, man muß an die Kunst herangehen wie an Kunst, an Literatur wie an Literatur, das heißt als an einen sehr spezifischen Bereich des menschlichen Schaffens. Natürlich haben wir auch in der Kunst das Kriterium der Klasse, aber dieses Klassenkriterium muß mit der spezifischen Besonderheit des Bereichs, auf den wir unser Kriterium anwenden, in Einklang gebracht werden. Die Bourgeoisie versteht sich darauf sehr gut, auch sie verhält sich zur Kunst entsprechend ihrem Klassenstandpunkt, sie versteht es, von der Kunst das zu bekommen, was sie braucht, gerade weil sie an die Kunst mit künstlerischen Kriterien herangeht. Ist es denn erstaunlich, daß der gebildete Bourgeois für Vardin nur Gering-schätzung übrig hat, dessen Kunstverständnis von politischen Anspielungen geprägt ist statt von künstlerischen und klassenmäßigen Kriterien? Wenn ich mich deswegen schäme, dann nicht deshalb, weil ich bei diesem Streit einer Meinung bin mit irgendeinem kunstverständigen Weißgardisten, sondern weil ich gezwungen bin, vor den Augen dieses Weißgardisten einem Parteipublizisten, der über Kunst urteilt, die Anfangsbuchstaben des Abc der Kunst zu erklären. Das ist doch zu billig: an Stelle einer marxistischen Analyse des Problems ein Zitat aus der Rul oder Dnja zu nehmen und daran Beschimpfungen und Anspielungen aufzuhängen.

An Kunst muß man anders als an Politik herangehen, nicht weil das künstlerische Schaffen etwas Heiliges oder Mystisches ist, wie hier irgend jemand ironisch formuliert hat, sondern weil sie ihre eigenen Methoden und Ansätze, ihre eigenen Entwicklungsge-

und bäuerliche Intelligenz müssen wir einen scharfen politischen Kampf gegen jeglichen Einfluß der Bourgeoisie auf die neue sowjetische Kunst führen.

setze hat und besonders deswegen, weil in der künstlerischen Produktion unterbewußte Prozesse eine gewaltige Rolle spielen. Es wurde hier gesagt, daß die Sachen von Pilnjak, die dem Kommunismus näherstehen, schwächer sind als die, die uns politisch fernerliegen. Woran liegt das? Das liegt daran, daß Pilnjaks rationales Bewußtsein weiter ist als sein künstlerisches. Sich bewußt auch nur wenige Grade um die eigene Achse zu drehen ist für einen Künstler eine sehr schwere Aufgabe, die zu einer schweren, wenn nicht tödlichen Krise führen kann. Aber vor uns steht nicht die Aufgabe der Umformung des Schaffens auf der Ebene einer Gruppe oder einer Einzelperson, sondern auf der Ebene der Klasse. Dieser Prozeß ist langwierig und kompliziert. Wenn wir über proletarische Literatur nicht im Sinne einzelner, besser oder schlechter gelungener Gedichte oder Erzählungen, sondern so darüber sprechen, wie wir es über bürgerliche Literatur tun, dann haben wir nicht das Recht, auch nur für eine Minute die kulturelle Rückständigkeit der erdrückenden Mehrheit des Proletariats zu vergessen. Kunst entsteht auf Grund einer dauernden kulturellen und ideologischen Wechselbeziehung zwischen einer Klasse und ihren Künstlern. Zwischen der Aristokratie oder der Bourgeoisie und ihren Künstlern gab es keine tägliche Trennung. Die Künstler lebten und leben in bürgerlichen Verhältnissen, atmen den Geist der bürgerlichen Salons, empfangen und empfangen von ihrer Klasse den täglichen Einfluß des hautnahen Kontaktes. Genau das nährt die unterbewußten Prozesse ihres Schaffens. Stellt das heutige Proletariat einen solchen kulturell-ideologischen Nährboden dar, den der neue Künstler im täglichen Leben nicht zu verlassen braucht, der ihm die nötige Anregung und gleichzeitig die Beherrschung seines Metiers gewährt? Nein, die Arbeitermassen sind kulturell besonders rückständig; Analphabetentum und Halbalphabetentum der Mehrheit der Arbeiter stellen schon an und für sich ein ungeheures Hindernis auf unserem Wege dar. Außerdem kommt hinzu, daß das Proletariat, soweit es Proletariat bleibt, gezwungen ist, seine besten Kräfte im politischen Kampf, beim Aufbau der Wirtschaft und der Befriedigung der elementarsten kulturellen Bedürfnisse, im Kampf gegen Analphabetentum, Verlausung, Syphilis usw. zu verausgaben. Natürlich kann man auch die politischen Methoden und revolutionären Praktiken des Proletariats als Kultur bezeichnen; aber das ist auf jeden Fall eine Kultur, die in dem Maße absterben wird wie sich eine neue, wirkliche Kultur herausbildet. Diese neue Kultur wird um so mehr Kultur werden, als das Proletariat aufhört, Proletariat zu sein, das heißt, je schneller und vollständiger sich die sozialistische Gesellschaft entwickeln wird.

Majakowski hat ein sehr starkes Gedicht geschrieben, "Die dreizehn Apostel", dessen revolutionäre Tendenz noch ziemlich verschwommen und formlos ist. Aber dann hat sich derselbe Majakowski für die proletarische Linie entschieden und "150 Millionen" geschrieben, das einige sehr grobe rationalisierende Brüche aufweist. Das bedeutet, daß er auf der logischen Ebene sein künstlerisches Bewußtsein überholt hat. Bei Pilnjak kann man, wie wir schon sagten, ein ähnliches Mißverhältnis zwischen bewußter Absicht und unterbewußten, schöpferischen Prozessen beobachten. Dazu muß man hinzufügen, daß auch eine erzproletarische Herkunft einem Schriftsteller unter heutigen Bedingungen noch keine Gewähr dafür bietet, daß er sich in einem organischen Zusammenhang mit der Klasse befindet. Und der Zirkel proletarischer Schriftsteller bietet ihm diese Gewähr gerade deshalb nicht, weil er, wenn er sich dem künstlerischen Schaffen widmet, gezwungen ist, letztlich in der gleichen Atmosphäre zu leben wie die Mitläufer. Es ist ein

literarischer Zirkel wie andere auch.

Ich möchte noch etwas zu den sogenannten Perspektiven sagen, aber meine Zeit ist längst abgelaufen. [Stimmen: Bitte, bitte.] »Geben Sie uns wenigstens eine Perspektive«, wirft man mir vor. Was heißt das? Die Napostovcen und ihnen nahestehende Gruppen steuern die proletarische Literatur auf dem Weg von Zirkeln und Laboratorien an. Diese Perspektive lehne ich entschieden ab. Ich wiederhole nochmals, daß man die feudale, die bürgerliche und die proletarische Literatur nicht in ein und dieselbe historische Reihe stellen darf. Diese Klassifizierung ist grundfalsch. Ich habe darüber in meinem Buch geschrieben, und alle Einwände schienen mir nicht überzeugend. Diejenigen, die lange und ernsthaft über proletarische Kultur sprechen, aus ihr eine Plattform machen, sehen in dieser Frage die proletarische Kultur in einer formalen Analogie zur bürgerlichen Literatur. Die Bourgeoisie hat die Macht ergriffen und eine Kultur geschaffen; das Proletariat wird eine proletarische Kultur schaffen, da es jetzt die Macht in seinen Händen hat. Aber die Bourgeoisie ist eine reiche und daher gebildete Klasse. Die bürgerliche Kultur existierte, schon bevor die Bourgeoisie formal die Herrschaft übernahm. Die Bourgeoisie benutzte die Macht, um ihre Herrschaft zu verewigen. Das Proletariat ist in der bürgerlichen Gesellschaft eine besitzlose und unterdrückte Klasse und vermag sich deshalb keine Kultur zu schaffen. Im Besitz der Macht kommt ihm seine ungeheure kulturelle Rückständigkeit zum erstenmal voll zum Bewußtsein. Um sie zu beseitigen, muß es die Bedingungen vernichten, die es als Klasse erhalten. Je mehr man von einer neuen Kultur reden wird, desto weniger wird sie Klassencharakter haben. Darin besteht eigentlich der Hauptunterschied unserer Auffassungen von der Perspektive. Andere, die von der Position der proletarischen Kultur abweichen, behaupten, sie hätten nur die Übergangsperiode zum Sozialismus im Auge, die zwanzig, dreißig, fünfzig Jahre, in deren Verlauf die bürgerliche Welt umgebaut wird. Kann man die vorher bestimmte und für das Proletariat nützliche Literatur, die in diesem Zeitraum geschaffen werden wird, proletarische Literatur nennen? Auf jeden Fall geben wir diesem Begriff von "proletarischer Kultur" eine gänzlich andere Bedeutung als im ersten, weiteren Sinne. Aber das ist nicht das Hauptproblem. Der Grundzug der Übergangstheorie ist eine Verschärfung des Klassenkampfes im internationalen Maßstab. Diese zwanzig oder fünfzig Jahre sind vor allem eine Periode des offenen Bürgerkriegs. Und der Bürgerkrieg, der die großartige Kultur der Zukunft vorbereitet, ist äußerst ungünstig für die heutige Kultur. Durch die unmittelbaren Ereignisse hat die Oktoberrevolution die Literatur scheinbar getötet. Dichter und Künstler verstummten. Das ist wohl kaum ein Zufall: Wenn die Waffen tönen, schweigen die Musen. Die Literatur brauchte eine Ruhepause, um neu zu entstehen. Bei uns beginnt sie mit der NEP wieder aufzublühen. Und sie ist von den Mitläufern geprägt, das darf man nicht übersehen. Die dramatischsten Momente, die, in denen unsere Revolutionsepoche ihren höchsten Ausdruck erfährt, sind für das literarische und allgemein künstlerische Schaffen ungünstig. Wenn morgen die Revolution in Deutschland oder Europa losbricht, wird sie uns dann eine Blüte der proletarischen Literatur bescheren? Auf keinen Fall. Sie wird das künstlerische Schaffen nicht entfalten, sondern beschränken und beschneiden, denn wir müßten jedermann mobilisieren und bewaffnen. Und wenn die Waffen tönen, schweigen die Musen. [Zwischenruf: Demjan schweigt nicht.] Aber so geht es doch wirklich nicht: Demjan hier, Demjan dort. Sie fangen an, eine neue Ära der proletarischen Literatur zu proklamieren, schaffen dafür Zirkel, Verbände und Grüpp-

chen, und wenn man von Ihnen ein konkretes Beispiel der proletarischen Literatur fordert, nennen Sie immer wieder Demjan. Demjan ist doch das Produkt der alten, vorrevolutionären Literatur. Er hat keine Schule geschaffen, und er wird wirklich keine schaffen. Er hat sich an Krylow, Gogol und Nekrasow geschult. So besehen, ist er der revolutionäre Nachfahre unserer alten Literatur. Indem Sie sich auf ihn berufen, verleugnen Sie sich selbst.

Was für eine Perspektive also? Die grundlegende Perspektive ist die Bekämpfung des Analphabetentums, die Förderung der Aufklärung, der Arbeiterkorrespondenten und des Kinos, die stufenweise Umwälzung des täglichen Lebens und die Hebung des kulturellen Niveaus. Das ist der grundlegende Entwicklungsprozeß, der sich allerdings mit neuen Verschärfungen des Bürgerkriegs im europäischen und internationalen Maßstab überschneidet. Auf diesem Hintergrund wird die Linie des literarischen Schaffens völlig im Zickzack verlaufen. "Die Schmiede", "Oktober" und andere, ähnliche Vereinigungen sind daher keinesfalls Meilensteine des künstlerischen Schaffens des Proletariats als Klasse, sondern nur Episoden von geringer Bedeutung. Wenn aus diesen Grüppchen einige gute junge Lyriker und Belletristen hervorgehen, so erhält man dadurch zwar nicht die proletarische Kultur, aber es ist von Nutzen. Wenn Sie aber versuchen, die MAPP oder die VAPP in Fabriken proletarischer Literatur umzuwandeln, werden Sie scheitern, wie Sie bisher gescheitert sind. Ein Mitglied einer solchen Vereinigung hält sich entweder für einen Vertreter des Proletariats in Kunstdingen oder für einen Vertreter der Kunst beim Proletariat. Die VAPP-Mitgliedschaft ist schon eine Art Rang. Es wird behauptet, nur die VAPP sei der Nährboden, der einem jungen Dichter die notwendigen Anregungen geben könnte und außerdem allein kommunistisch sei. Und die RKP? Wenn er wirklich ein Dichter und echter Kommunist ist, dann gibt die RKP ihm durch ihre Arbeit unvergleichlich mehr Anregungen als die MAPP und die VAPP. Die Partei muß und wird sich dem jungen, ihr nahestehenden Talent mit der größten Aufmerksamkeit widmen. Aber ihre Hauptaufgabe auf dem Gebiet der Literatur und Kultur »ist die Bekämpfung des Analphabetentums, die Verbesserung des politischen und wissenschaftlichen Schrifttums der werktätigen Massen« und gerade dadurch die Schaffung einer Basis für eine neue Kunst.

Ich weiß, daß diese Perspektive Sie nicht befriedigt. Sie scheint Ihnen nicht konkret genug. Warum? Weil Sie sich die weitere Entwicklung der Kultur zu planmäßig, zu evolutionär vorstellen: Die jetzigen Keime der proletarischen Literatur, glauben Sie, werden wachsen und sich entwickeln, werden gedeihen, und eine echte proletarische Literatur wird entstehen, die dann in die sozialistische einmündet. Nein, die Entwicklung wird anders verlaufen. Nach der jetzigen Pause wird - im Staat, nicht in der Partei - eine stark von den Mitläufern geprägte Literatur entstehen, und danach wird eine Periode neuer Bürgerkriegswirren kommen. Wir werden unausbleiblich in sie verwickelt werden. Es ist möglich, daß die revolutionären Dichter uns gute Kampfgedichte liefern werden, aber die kontinuierliche Entwicklung der Literatur wird einen scharfen Einschnitt erfahren. Alle Kräfte werden dem direkten Kampf zufließen. Ob wir dann eine zweite Pause haben werden, weiß ich nicht. Aber das Resultat dieser neuen, ungleich gewaltigeren Bürgerkriegsperiode wird, wenn wir Sicherung und Stärkung der sozialistischen Basis unserer Wirtschaft sein. Wir werden eine neue Technik und organisatorische Hilfsmittel bekommen. Unsere Entwicklung wird ein anderes Tempo haben. Und auf dieser Grund-

lage, nach den Wirren und Erschütterungen des Bürgerkriegs, wird dann der wahre Aufbau der Kultur beginnen und damit auch die Schaffung einer neuen Literatur. Doch das wird schon eine sozialistische Kultur sein, beruhend auf der Gemeinschaft des Künstlers und der kulturell mündigen Massen, die mit den Banden der Solidarität verbunden sein werden. Sie gehen nicht von dieser Perspektive aus, Sie haben eine eigene, die Ihres Zirkels. Sie wollen, daß die Partei im Namen der Klasse Ihre kleine künstlerische Manufaktur offiziell adoptiert. Sie glauben, daß, wenn Sie in einem Blumentopf Bohnen pflanzen, Sie den Baum der proletarischen Literatur wachsen lassen können. Aber diesen Weg werden wir nicht beschreiten. Aus Bohnen kann niemals ein Baum werden.

