

Paul Konrad Kurz SJ
Marxismus und Literatur

Die bürgerliche Literaturhistorie und Literarkritik ist seit Mitte der sechziger Jahre für jedermann wahrnehmbar in die Krise geraten. Auf der einen Seite erwachte eine allgemeine Methodendiskussion, in die alle Geisteswissenschaften hineingezogen wurden. Die methodischen Voraussetzungen müssen reflektiert, hinterfragt und gerechtfertigt werden. Auf der anderen Seite drang wenig später der Marxismus als wissenschaftlicher Nachholbedarf und, auf vornehmlich studentischer Seite, auch als agitatorische Tendenz und Praxis in die Geisteswissenschaften ein, im besonderen in die „bürgerliche“ Germanistik.

Die Politisierung der Literatur hatte in der neueren europäischen Geschichte mit der französischen Revolution begonnen. Seit Börne, Heine, den Jungdeutschen und den nachfolgenden Vormärz-Autoren wurde die Politisierung der Literatur auch in Deutschland spürbar. Die Germanistik hat die Auseinandersetzung republikanischer und revolutionär gesinnter Literatur mit zeitgenössischen politischen Systemen verschwiegen und ausgelassen. Sie trieb Geistesgeschichte als eine Geschichte des „Geistes“, eines angeblich von Politik und Wirtschaft ziemlich unabhängigen Geistes, später Interpretation als werkimmanentes Begreifen des „Kunstwerks“, des künstlerisch Geformten, der dichterischen Struktur¹.

Die geistesgeschichtlichen Positionen

Erinnern wir uns an die *geistesgeschichtlichen Positionen*, die wir lernten. *Kant* bestand auf der ästhetischen Unabhängigkeit der Kunstwerke, auf dem reinen Anschauen, dem interesselosen Wohlgefallen des Schönen. Das Schöne war eine Sache des Geschmacks, der Einbildungskraft, des Erhabenen, des Individuums, die kontemplative Teilnahme an einem Maximum von „Idee“. *Hegel* erklärte die Kunst (und Literatur) als *eine* mögliche, wenn auch der Philosophie untergeordnete, Offenbarung der absoluten Idee. Kunst bringt durch ihre bildliche Darstellung (im Unterschied zur begrifflichen der Philosophie) „die höchsten Interessen des (objektiven) Geistes zum Bewußtsein“. Sie ist „die Form der sinnlichen Anschauung der Wahrheit und Schönheit der Idee“. *Marx* und *Engels* vertreten in der „Deutschen Ideologie“ (1845) die

¹ Siehe dazu A. Klein – J. Vogt, Methoden der Literaturwissenschaft I: Literaturgeschichte und Interpretation (Düsseldorf: Bertelsmann Universitätsverlag 1971) 135 S. Kart. 5,80.

Ansicht, die Kunst hänge vorab von den wirtschaftlichen Produktionsverhältnissen ab und wandle sich mit ihnen. Sie unterschieden ökonomische Basis und ideellen Überbau in der Kunst wie in der Gesellschaft. „Basis“ wird verstanden als die Gesamtheit der materiellen ökonomischen Verhältnisse, die die Menschen in ihrem Zueinander und in ihrem Verhältnis zu Natur und Produktion bedingen. „Überbau“ bezeichnet die Gesamtheit der Ideen, Wertvorstellungen und Institutionen einer Gesellschaft. Zwischen Basis und Überbau besteht eine Wechselbeziehung. Freud und die psychoanalytische Schule setzten anstelle des ökonomischen Kausalnexus den psychologischen. Kunst und Literatur sind Ausdruck des Unbewußten, Unterbewußten. Sie sublimieren Triebe und ihre Nichtbefriedigung. Kunst als kulturelle Leistung ist eine (respektable) Ersatzbefriedigung für nicht vorhandene Wirklichkeit. Die Marx-Engels'sche und die Freudsche Theorie haben bei größter Gegensätzlichkeit gemeinsam, daß sie Kunst auf einen jeweils eindeutigen, primär monokausalen Nexus reduzieren. Kunst als Widerspiegelung der Gesellschafts- spricht: Herrschaftsverhältnisse bei Marx, als Sublimierung der Triebe und Surrogat der Imagination bei Freud.

Die neuen Publikationen

In den letzten Jahren erschien eine Reihe von Werken, die den *Themenbereich* „Marxismus und Literatur“ behandeln: dokumentarische Texte, grundsätzliche Arbeiten zur Methodendiskussion, exemplarische Essays marxistischer Literaturkritik, kompendienhafte Einführungen². Die ersten Auseinandersetzungen und Darstellungen von Peter Demetz und Jürgen Rühle³, ein Jahrzehnt vor der Marxismuswelle ge-

² *Dokumentarische Texte*: K. Marx – Fr. Engels, Über Kunst und Literatur, hrsg. v. M. Kliem, 2 Bde. (Frankfurt, Wien 1968) (Lizenzausgabe aus Berlin-Ost); Leo Trotzki, Literatur und Revolution (Berlin: Gerhard 1968) 459 S. Kart. 28,-; Marxismus und Literatur, hrsg. v. F. J. Raddatz, 3 Bde. (Hamburg: Rowohlt 1969, 1971) 377, 309, 356 S. Kart. je 9,80; Karl Marx – Friedrich Engels, Über Literatur, hrsg. v. C. Sommer (Stuttgart: Reclam 1971) 124 S. Kart. 2,20; Literatur im Klassenkampf. Zur proletarisch-revolutionären Literaturtheorie 1919–1923. Eine Dokumentation, hrsg. v. W. Fähnders u. M. Rector (München: Hanser 1971) 238 S. Kart. 19,80. – *Grundsätzliche Arbeiten* zur Methodendiskussion: M. L. Gansberg – P. G. Völker, Methodenkritik der Germanistik. Materialistische Literaturtheorie und bürgerliche Praxis (Stuttgart: Metzler 1970) 150 S. Kart. 7,-; H. D. Sander, Marxistische Ideologie und Allgemeine Kunsttheorie (Basel, Tübingen: Kyklos, Mohr 1970) 285 S. Lw. 37,-; H. Gallas, Marxistische Literaturtheorie. Kontroversen im Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller (Neuwied, Berlin: Luchterhand 1971) 257 S. Kart. 9,80; Chr. Caudwell, Bürgerliche Illusion und Wirklichkeit. Beiträge zur materialistischen Ästhetik, hrsg. v. P. Hamm (München: Hanser 1971) 344 S. Kart. 7,80. – *Beispiele marxistischer Literaturkritik*: Marxistische Literaturkritik, hrsg. v. V. Zmegac (Bad Homburg: Athenäum 1970) 441 S. Kart. 32,-; E. Fischer, Kunst und Koexistenz. Beitrag zu einer modernen marxistischen Ästhetik (Hamburg 1966). – *Kompendienhafte Einführung*: F. Vaßen, Methoden der Literaturwissenschaft II: Marxistische Literaturtheorie und Literatursoziologie (Düsseldorf: Bertelsmann Universitätsverlag 1972) 186 S. Kart. 9,80.

³ P. Demetz, Marx, Engels und die Dichter. Zur Grundlagenforschung des Marxismus (Stuttgart 1959); J. Rühle, Literatur und Revolution. Die Schriftsteller und der Kommunismus (Köln, Berlin 1960, als Knauer-Taschenbuch München 1963).

schrieben, hatten gemeinsam, daß sie an Theorie und Praxis des marxistischen Umgangs mit Literatur nicht glauben konnten. Demetz war ein Schüler von René Wellek. Rühle hatte marxistische Praxis in Ost-Berlin erfahren. Die jüngeren Darlegungen und Beschäftigungen mit marxistischer Literaturtheorie aus der Bundesrepublik entspringen meist dem erlebten Ungenügen an der kapitalistischen Gesellschaftsordnung und dem theoretischen Genügen an marxistischen Vorstellungen und vorgestellten Möglichkeiten.

Das Buch von Demetz, „Marx, Engels und die Dichter“ (Stuttgart 1959) hatte eine desillusionierende Absicht. „Am Eingang der proletarischen Revolution, die Menschenwert, Freiheit und schöpferische Würde zu erringen hoffte, stehen die unheilverkündenden Schatten der drei Dichter Alexander Blok, Sergej Jessenin und Wladimir Majakowskij. Sie hatten jeder auf seine persönliche Art in das Lob der Revolution eingestimmt und an den Anbruch der neuen Morgenröte geglaubt; kaum aber war ein Jahrzehnt vergangen, trieb sie die schleichende Enttäuschung, eine wachsende innere Leere, die bittere Erkenntnis, den Widersachern des Geistes und der Phantasie gedient zu haben, in den elenden Tod.“ Jürgen Rühle eröffnet sein Buch „Literatur und Revolution“ mit einer erschreckenden Totenliste⁴. Heute weiß man um die Behinderungen von Literatur und die Inhaftierungen von Schriftstellern auch nach Stalin in der Sowjetunion. 1966 wurde Andrej Sinjawschii und Julij Daniel der Prozeß gemacht. Die jüngsten Fälle heißen Solschenizyn, Twardowski, Bukowski. Unsere neuen Enthusiasten der marxistischen Theorie verlangen ausdrücklich den Bezug zur Praxis, den sie mitreflektiert sehen wollen. Auffallenderweise lassen sie die Praxis in langjährig marxistisch regierten Staaten, die Dekrete über Literatur und den Umgang mit Schriftstellern aus⁵. Verlangt werden dort offenkundig Ja-Sager zu herrschenden Parteivorstellungen und zum staatlichen System. Peter Huchel, ein Mann, der mar-

⁴ Als Opfer der stalinistischen Säuberung starben im Erschießungskeller oder im Zwangsarbeitslager Boris Pilnjak, Isaak Babel, Ossip Mandelstam, Sergej Tretjakow, Wladimir Kirschon, Michail Kolzow, Artjom Wesjoly, Alexander Tarassow-Rodionow, Iwan Makarow, Viktor Orlow, Iwan Katajew, Nikolai Sarudin, Boris Guber, Sergej Budanzew, Georgi Nikiforow, Nikolai Klujew, Sergej Klytschow, Pawel Wassiljew, Piotr Oreschin, Wladimir Kirillow, Michail Gerassimow, Boris Kornilow, Mikola Kulisch, Iwan Mikitenko, Bruno Jasienski, Tizian Tabidse und andere; Maxim Gorki wurde wahrscheinlich vergiftet; alle führenden Literaturkritiker der Sowjetunion wurden liquidiert, darunter Fürst Dimitri Mirski, Alexander Woronski und Leopold Auerbach. Herwarth Walden, Ernst Ottwalt und andere kamen als deutsche Emigranten in der Sowjetunion um. Unter dem Bolschewismus begingen Selbstmord Nikolai Kuznezow, Sergej Jessenin, Andrej Sobol, Wladimir Majakowski, Paolo Jaschwilli, Marina Zwetajewa, Alexander Fadejew und andere. 1952 ließ Stalin die sechsundzwanzig angesehensten Schriftsteller jiddischer Sprache töten, darunter David Bergelson, Itzig Feffer, Leib Kwitko und Peretz Markisch. 1958 wurde Mikos Gimes wegen seiner Teilnahme am ungarischen Volksaufstand 1956 hingerichtet; Geza Losonczy erlag den Verhören (J. Rühle, Literatur und Revolution, 7 f.).

⁵ F. Vaßen postuliert in seinem Bertelsmann-Leitfaden „Grundstudium Literaturwissenschaft“, Bd. 4, Marxistische Literaturtheorie, gleich eingangs eine „praxisbezogene Literaturwissenschaft“ für unsere „Schüler und Studenten“. Die Praxis des sowjetisch-marxistischen Literaturbetriebs wird mit keinem Wort, nicht einmal in einer Anmerkung erwähnt. So rein darf das Reine hierzulande wieder blühen. So jugendlich wird mit zweierlei Maß gemessen.

xistische Funktionärpraxis über zwei Jahrzehnte am eigenen Leben erfuhr, sagte in seiner Rede anlässlich der Überreichung des Österreichischen Staatspreises für Europäische Literatur:

Ich verließ ein Land, wo für Menschen meiner Art die letzte Freiheit die Einsamkeit ist, keine Post, keine Reisen, acht Jahre totale Isolation . . . Ich erwähne es, weil ich inzwischen erfahren habe, daß mir von der Österreichischen Gesellschaft für Literatur wie auch von anderen Instituten Österreichs in den vergangenen Jahren Einladungen zugesandt wurden. Ich bekam diese Briefe nie, ganz zu schweigen davon, daß man mir eine Reise nach Österreich – oder anderswohin – nie genehmigt hätte⁶.

Warum mußte in der Sowjetunion nach Stalins Tod eine ganze Literatur des „Samisdat“, eine Untergrund-Literatur, heimlich abgeschrieben und unter Freunden weitergereicht, entstehen? „Samisdat ist die Geschichte der verbotenen Literatur – und es ist die wahre, die freie, die würdige Stimme Rußlands . . . Die offizielle Literatur setzt auf eine etwas hilflose Weise das Erbe der stalinistischen dreißiger Jahre fort, den Soz-Realismus, und ist damit total korrumpiert. Im Samisdat hingegen artikuliert sich inzwischen die wahre Stimme Rußlands. Samisdat ist nicht die Stimme der Emigration, des Anderen Rußland oder wie man das nennen mag, Samisdat ist die Stimme des Neuen Rußland geworden“ (Horst Bienek). Unsere jüngsten wissenschaftlichen Ideologen wollen vom Zusammenstoß so vieler Autoren mit der Parteihierarchie, ihren repressiven Dekreten und Handlungen nichts wissen. Theorie und Praxis ja! Aber bitte auch die marxistische Praxis. Westliche „repressive“ Praxis gegen eine marxistische Utopie des befreiten Menschen in der befreiten Gesellschaft zu setzen ist entweder naiv – oder unredlich. Man kann nur Praxis gegen Praxis oder Utopie gegen Utopie oder aber Praxis und Utopie hier gegen Praxis und Utopie dort setzen, nicht aber Praxis hier gegen Utopie von drüben unter Auslassung ihrer Praxis. Autoren und Wissenschaftler mit DDR-Erfahrung sind hier sehr viel kritischer, realistischer.

Marx und Engels

Die *Schwierigkeiten* einer *marxistischen* Literaturbetrachtung beginnen bei *Marx und Engels*. Ihre Ansichten, ihre „bürgerlichen“ Literaturkenntnisse, ihr Geschmack unterscheiden sich beträchtlich. Dem jungen Marx blieb bei einer Berliner Aufführung Mephisto als Urerlebnis eingeprägt. Seinen Töchtern bekennt er in London, daß er von den Dichtern Äschylus, Shakespeare und Goethe am meisten liebe. Engels, der die schöne bürgerliche Literatur in seinem Elternhaus nicht kennenlernte, hielt die politische Vormärzdichtung als Erfüllung der deutschen Literaturtradition. Er rühmte den Choral „Ein feste Burg ist unser Gott“ als „die Marseillaise des sechzehnten Jahrhunderts“. In dem Versuch, seine ökonomische Theorie auf die griechische Literatur der Antike anzuwenden, „hat Marx keine andere Wahl, als nach den in der Vico-Her-

⁶ In: Literatur und Kritik (Salzburg 1972) 131.

derschen Tradition stehenden Ideen einer organischen Entwicklung zu greifen, die eine Versöhnung wenigstens vortäuschen. Die griechische Kunst beunruhigt Marx als erstaunlich zeitloses Muster ästhetischer Leistungen“ (Demetz). Neuere Kommentatoren lösen die Schwierigkeit dahin, daß sie bei Marx und Engels eine „historisch-deskriptive“ Behandlung vergangener Epochen und eine „kritisch-normative“ Behandlung zeitgenössischer Literatur unterscheiden⁷.

Ferdinand Lassalle, der potentielle politische Bundesgenosse, brachte 1859 seine „Franz von Sickingen“-Tragödie heraus. Sie war, im historischen Gewand, eine Elegie auf die mißlungene Revolution von 1848. Die Kritik von Marx und Engels setzte in doppelter Richtung an, politisch-historisch und ästhetisch-normativ. Politisch-historisch: das Stück stelle nicht eigentlich die proletarischen Bauern als Helden der Revolution dar, sondern die deutschen Ritter, „Repräsentanten einer untergehenden Klasse“, die sich keineswegs eindeutig historisch erkennend erwiesen. Ästhetisch-normativ kritisieren Marx und Engels, das Stück sei zu sehr „Schillerisch“ und zu wenig „Shakespea-
risch“. Es komme zu sehr von der Idee statt von der Realität her und es arbeite zu wenig lebendige Charaktere heraus. Marx und Engels waren enttäuscht, daß das Stück sehr viel mehr eine Individualtragödie als ein Revolutionsdrama war. Wo blieben die Akteure und Aktionen der Masse? Indirekt gaben sie zu verstehen, daß sie bei Lassalle vermißten, was sie vom wahren Dichter erwarteten, nämlich Genialität und Originalität. Lassalle verwahrte sich in einer ausführlichen Antwort gegen die beiden Kritikerfreunde, verwahrte sich gegen die Zumutung, seinem Helden Anschauungen zu leihen, „welche über den Horizont der ganzen Zeit, in der er lebte, hinausgehen. Tut er (d. i. der Dichter) dies, so wird er unhistorisch, wird tendenziös im schlechten Sinne.“ Raddatz sieht mit Recht schon hier das marxistische Realismusproblem. Marx und Engels wollten „ihre Wahrheit“ durch Interpretation der „Wirklichkeit aufstülpen, Wirkmuster und Bewegungslinien eines quasi posthumen Ideenentwurfs hineinverlagern in die Realität. Realismus war für sie nicht die überhöhte Darstellung dessen, was allenfalls möglich gewesen war, sondern die dargestellte Überhöhung dessen, was gegebenenfalls hätte sein müssen“⁸.

Für „Tendenz“ und „Realismus“ setzte sich ausdrücklich der späte Engels ein. Er wird zumeist als Urgroßvater des „Sozialistischen Realismus“ in Anspruch genommen. Minna Kautsky hatte 1884 ihren Roman „Die Alten und die Neuen“ veröffentlicht, darin sie den Gegensatz von adelig-bürgerlicher und moderner, sozial aufgeklärter Welt behandelt. Engels schrieb ihr am 26. November 1886 aus London:

Ich bin keineswegs Gegner der Tendenzpoesie als solcher. Der Vater der Tragödie, Äschylus, und der Vater der Komödie, Aristophanes, waren beide starke Tendenzpoeten, nicht minder

⁷ C. Sommer in seinem Nachwort zum Reclam-Bändchen: K. Marx und Fr. Engels, Über Literatur (s. Anm. 2) 116, 118.

⁸ Die Briefe der Sickingen-Debatte von Lassalle an Marx und Engels und von Marx und Engels an Lassalle sind bei Raddatz (a. a. O. Bd. 1, 33–97) und bei Sommer in allen wichtigen Teilen (a. a. O. 83–109) dokumentiert. Die Kommentierung von Raddatz steht in der Einleitung von Bd. 1, 16 ff., Zitat 18.

Dante und Cervantes und es ist das Beste an Schillers „Kabale und Liebe“, daß sie das erste deutsche politische Tendenzdrama ist. Die modernen Russen und Norweger, die ausgezeichnete Romane liefern, sind alle Tendenzdichter. Aber ich meine, die Tendenz muß aus der Situation und Handlung selbst hervorspringen, ohne daß ausdrücklich darauf hingewiesen wird, und der Dichter ist nicht genötigt, die geschichtliche, zukünftige Lösung der gesellschaftlichen Konflikte, die er schildert, dem Leser in die Hand zu geben. Dazu kommt, daß sich unter unseren Verhältnissen der Roman vorwiegend an Leser aus bürgerlichen, also nicht zu uns direkt gehörenden Kreisen wendet, und da erfüllt auch der sozialistische Tendenzroman, nach meiner Ansicht, vollständig seinen Beruf, wenn er durch treue Schilderung der wirklichen Verhältnisse die darüber herrschenden konventionellen Illusionen zerreißt, den Optimismus der bürgerlichen Welt erschüttert, den Zweifel an der ewigen Gültigkeit des Bestehenden unvermeidlich macht, auch ohne selbst direkt eine Lösung zu bieten, ja unter Umständen ohne selbst Partei ostensibel zu ergreifen.

Margaret *Harkness*, die sich in mehreren Romanen mit dem Leben der englischen Arbeiterklasse befaßte, veröffentlichte 1887 den Roman „City Girl“. Ihr schrieb Engels Anfang April 1888:

Wenn ich etwas zu kritisieren habe, so ist es dies, daß die Erzählung vielleicht doch nicht realistisch genug ist. Realismus bedeutet, meines Erachtens, außer der Treue des Details die getreue Wiedergabe typischer Charaktere unter typischen Umständen. Nun sind Ihre Charaktere typisch genug, soweit sie geschildert werden; aber die Umstände, die sie umgeben und sie handeln lassen, sind es vielleicht nicht in gleichem Maße. In dem „City Girl“ figuriert die Arbeiterklasse als eine passive Masse, die unfähig ist, sich zu helfen, und nicht einmal einen Versuch macht, danach zu streben, sich zu helfen. Alle Versuche, sie aus ihrem stumpfen Elend herauszuziehen, kommen von außen, von oben. War nun dies eine zutreffende Schilderung um 1800 oder 1810 in den Tagen Saint-Simons und Robert Owens, so kann sie als solche nicht im Jahre 1887 einem Manne erscheinen, der fast 50 Jahre lang die Ehre gehabt hat, an den meisten Kämpfen des streitbaren Proletariats teilzunehmen. Die rebellische Auflehnung der Arbeiterklasse gegen das Milieu der Unterdrückung, das sie umgibt, ihre Versuche – konvulsivisch, halbbewußt oder bewußt –, ihre Stellung als menschliche Wesen wiederzuerlangen, gehören der Geschichte an und müssen darum auf einen Platz im Bereich des Realismus Anspruch erheben... Der Realismus, von dem ich spreche, kann sogar trotz der Ansichten des Autors in Erscheinung treten⁹.

Als Beispiel für solchen Realismus nennt Engels Balzacs Roman „La Comédie Humaine“ als eine realistische Geschichte der französischen Gesellschaft von 1816 bis 1848. Dem Autor Balzac unterläuft sozusagen eine gesellschaftliche Erkenntnis und Progressivität, die vom Menschen Balzac nicht geteilt oder sogar abgelehnt wird.

Marx vermochte in seiner Liebe zur altgriechischen Literatur die Sentimentalität eines deutschen Bildungsbürgers nicht in marxistische Reflexion und Theorie aufzulösen. Engels gab 1893 in einem Brief an Franz Mehring zu, daß er und Marx unter dem Zwang der Dinge „die formelle Seite über der inhaltlichen vernachlässigt“ hätten. Von den Marx-Kennern verweisen heute in literarischen Kreisen die einen auf den jungen Marx und seine „Entfremdungs“-Theorie, die anderen auf den Realismus- und Tendenzbegriff des späten Engels. Im ersten Fall kommt der Literatur zuerst und bis auf

⁹ Beide Engels-Briefe bei Raddatz I, 155 f., 157 ff. Das Reclam-Bändchen enthält nur den Brief über „Realismus und Tendenz“ an Minna Kautsky.

weiteres ein „marxistisches Dekuvrieren der Verdinglichungsformen bürgerlichen Denkens“ als Aufgabe zu. Im zweiten Fall muß Engels als eine Art Kirchenvater für Sozialistischen Realismus herhalten.

Lenin und Trotzki

Von *Lenin* stammt in der marxistischen Kunst- und Literaturbetrachtung das Prinzip „*Parteilichkeit*“. Sein Aufsatz über „Parteiorganisation und Parteiliteratur“ (1905) gilt als Kernstück orthodox-marxistischer Literaturtheorie.

Im Gegensatz zu den bürgerlichen Sitten, im Gegensatz zur bürgerlichen Unternehmer- und Krämerpresse, im Gegensatz zum bürgerlichen Karrierismus und Individualismus in der Literatur, zum „Edelanarchismus“ und zur Jagd nach Gewinn muß das sozialistische Proletariat das Prinzip der Parteiliteratur aufstellen, dieses Prinzip entwickeln und es möglichst vollständig und einheitlich verwirklichen... Die literarische Tätigkeit muß zu einem Teil der allgemeinen proletarischen Sache, zu einem „Rädchen und Schraubchen“ des einen einheitlichen, großen sozialdemokratischen Mechanismus werden, der von dem ganzen politisch bewußten Vortrupp der ganzen Arbeiterklasse in Bewegung gesetzt wird. Die literarische Betätigung muß ein Bestandteil der organisierten, planmäßigen, vereinigten sozialdemokratischen Parteiarbeit werden...

Kein Zweifel, das literarische Schaffen verträgt am allerwenigsten eine mechanische Gleichmacherei, eine Nivellierung, eine Herrschaft der Mehrheit über die Minderheit. Kein Zweifel, auf diesem Gebiet ist es unbedingt notwendig, weiten Spielraum für Gedanken und Phantasie, Form und Inhalt zu sichern. Das alles ist unbestritten, aber das alles beweist lediglich, daß der literarische Teil der Parteiarbeit des Proletariats den anderen Teilen der Parteiarbeit des Proletariats nicht schablonenhaft gleichgesetzt werden darf. Das alles widerlegt keineswegs die in den Augen der Bourgeoisie und der bürgerlichen Demokratie fremdartige und seltsame These, daß die literarische Tätigkeit unbedingt und jedenfalls ein mit den anderen Teilen untrennbar verbundener Teil der sozialdemokratischen Parteiarbeit werden muß. Die Zeitungen müssen Organe der verschiedenen Parteiorganisationen werden. Die Literaten müssen unbedingt Parteiorganisationen angehören. Verlage und Lager, Läden und Leseräume, Bibliotheken und Buchvertriebe – alles dies muß der Partei unterstehen und ihr rechenschaftspflichtig sein. Diese ganze Arbeit muß vom organisierten sozialistischen Proletariat verfolgt und kontrolliert werden, das dieser ganzen Arbeit, ohne jede Ausnahme, den lebendigen Atem der lebendigen proletarischen Sache einhauchen und so dem alten, halb Oblomowschen, halb krämerhaften russischen Prinzip: der Schriftsteller schreibt, wie's kommt, der Leser liest, wie's kommt, den Boden unter den Füßen wegziehen muß...

Die offen mit dem Proletariat verbundene Literatur wird eine freie Literatur sein, weil nicht Gewinnsucht und nicht Karriere, sondern die Idee des Sozialismus und die Sympathie mit den Werktätigen neue und immer neue Kräfte für ihre Reihen werben wird. Das wird eine freie Literatur sein, weil sie nicht einer übersättigten Helden, nicht den sich langweilenden und an Verfettung leidenden „oberen Zehntausend“ dienen wird, sondern den Millionen und aber Millionen Werktätigen, die die Blüte des Landes, seine Kraft, seine Zukunft verkörpern. Das wird eine freie Literatur sein, die das letzte Wort des revolutionären Denkens der Menschheit durch die Erfahrung und die lebendige Arbeit des sozialistischen Proletariats befruchten und zwischen der Erfahrung der Vergangenheit (dem wissenschaftlichen Sozialismus)

und der Erfahrung der Gegenwart (dem heutigen Kampf der Genossen Arbeiter) eine ständige Wechselwirkung schaffen wird (Raddatz I, 230–234).

Entschieden, wenn auch zunächst theoretisch und als Postulat, wird hier der „bürgerlichen“ Literatur eine „sozialistische“ entgegengesetzt. Nach dem Zeugnis von Lenins Witwe dachte Lenin in diesem Aufsatz weniger an belletristische als an Parteiliteratur im engeren Sinn und an Presseerzeugnisse. Doch dürfte, wenn vom „bürgerlichen Verleger“, „bürgerlichen Publikum“ und von „Pornographie als Ergänzung zur heiligen Bühnenkunst“ gesprochen wird, belletristische Literatur nicht auszuschließen sein. Lenin verlangt „offene, ehrliche, direkte und konsequente Parteilichkeit“. Von belletristischer Literatur und literarischer Praxis im engeren Sinn verstand er wenig. Lenins Prinzip der „Parteilichkeit“ wurde seit den Jahren des programmierten „Sozialistischen Realismus“ (1932/34) bis zu den jüngsten Kulturdebatten in der DDR arg strapaziert. Daß es mit der Praxis der neuen Freiheit in Presse und Literatur nach erfolgter Revolution schwierig war, wurde schon Ende der 20er Jahre deutlich. Insofern Lenin 1920 den psychologischen Roman des 19. Jahrhunderts, namentlich Leo Tolstoi als „Spiegel der Wirklichkeit“ den jungen Autoren empfahl, gehört er zu den Wegbereitern des „Sozialistischen Realismus“, der eine den neuen Verwaltern nicht genehme Form und nicht genehme Parteilichkeit ausschließt.

Trotsky, nach Lenin der wichtigste Führer der Oktober-Revolution, hatte, im Gegensatz zu Lenin, ein Verhältnis zur Literatur. Er machte sich früh grundsätzliche Gedanken über das Verhältnis von Partei und Staat zu Kunst und Literatur: Ist proletarische Kunst möglich, erstrebenswert? Können die zeitgenössischen Strömungen Futurismus, Formalismus, die Imaginisten, die Serapiensbrüder, der Proletkult in die Revolution eingebracht oder wenigstens in eine positive Beziehung zu ihr gesetzt werden? Kann das verarmte und ungebildete Volk ohne Bourgeoisie überhaupt Kunst und Literatur hervorbringen? Bedarf nicht Kunst des materiellen Überflusses und der Bildung? Für die Kunst der Übergangs-, der revolutionären Periode gibt Trotsky 1923 als einziges Kriterium aus: „für oder gegen die Revolution“. „Auf dem Gebiet der künstlerischen Selbstbestimmung“, also formal, will er „völlige Freiheit geben“. Die Kunst der revolutionären Epoche „ist unvereinbar mit Pessimismus und Skepsis und allen anderen Formen geistiger Lendenlahmheit. Sie ist realistisch, aktiv, erfüllt von tätigem Kollektivismus und einem grenzenlosen schöpferischen Glauben an die Zukunft.“ In solchen Sätzen kommt Trotsky in die Nähe Lenins. Trotsky steht aber den zeitgenössischen Kunstströmungen nicht nur aufgeschlossener gegenüber. Er verlangt auch nicht die rigorose Parteikontrolle Lenins. In seinem Essay über „Die Parteipolitik in der Kunst“ (1922/23) schreibt Trotsky:

Die marxistische Methode bietet die Möglichkeit, die Entwicklungsbedingungen für die neue Kunst zu beurteilen, alle ihre Quellen zu beobachten und die fortschrittlichsten unter ihnen durch kritische Durchleuchtung der Wege zu unterstützen – mehr aber nicht. Die Kunst muß ihre Wege auf eigenen Füßen zurücklegen. Die Methoden des Marxismus sind nicht die Methoden der Kunst. Die Partei lenkt das Proletariat, nicht den historischen Prozeß. Es gibt Gebiete, auf denen die Partei unmittelbar und gebieterisch führt. Es gibt Gebiete, auf denen

sie kontrolliert und fördert. Und es gibt Gebiete, auf denen sie nur fördert. Es gibt schließlich Gebiete, auf denen sie sich nur orientiert. Auf dem Gebiet der Kunst ist die Partei nicht berufen zu kommandieren. Sie kann und soll schützen, fördern und lediglich indirekt lenken. Sie kann und soll den verschiedenen Künstlergruppen, die sich aufrichtig um eine Annäherung an die Revolution bemühen, den bedingten Kredit ihres Vertrauens gewähren, um ihre künstlerische Gestaltung zu fördern... Deutlich erkennbaren giftigen, zersetzenden Tendenzen erteilt die Partei eine Abfuhr, wobei sie sich von politischen Kriterien leiten läßt.

Trotsky erkennt sehr klar, daß man die „Kunst der Revolution“, das heißt jene, die die Revolution zum Thema hat, nicht verwechseln darf mit der „sozialistischen Kunst, für die eine Basis noch gar nicht geschaffen ist... Die Revolution treibt den Klassenkampf bis zur höchsten Intensität. Der Sozialismus beseitigt zusammen mit den Klassen auch die Klassegegensätze.“¹⁰ Sozialistische Kunst hat nicht mehr eine Übergangsphase, sondern die neue Gesellschaft und den neuen Menschen darzustellen.

Trotsky wurde 1928 von Stalin nach Alma-Ata verbannt und 1929 aus der Sowjetunion ausgewiesen. Gegen die Diktatur des Stalinismus und Faschismus verfaßte er, zusammen mit André Breton, 1938 in Mexiko das berühmt gewordene Manifest „Für eine unabhängige revolutionäre Kunst“. „Wahre Kunst“, heißt es dort, „kann nicht anders als revolutionär sein, das heißt, sie kann nur eine vollständige und radikale Neuordnung der Gesellschaft anstreben... Unter dem Einfluß des totalitären Regimes der UdSSR und durch die Vermittlung der sogenannten ‚kulturellen‘ Organe, die sie in anderen Ländern kontrolliert, hat sich ein tiefer Dämmer über die ganze Welt gelegt, das (!) der Hervorbringung jeder Art von geistigen Werten feind ist... Die offizielle Kunst der stalinistischen Epoche spiegelt mit einer Grausamkeit, die in der Geschichte ohne Beispiel ist, ihre höhnischen Bemühungen wider, hinters Licht zu führen und ihre wahre Söldnerrolle zu maskieren.“ Breton und Trotsky formulieren ihr Prinzip revolutionärer Kunst: „In der Kunst ist alles erlaubt.“ Auch ein sozialistisches Regime muß „für das intellektuelle Schaffen ein anarchistisches Regime individueller Freiheit etablieren und sichern“. „Freie Wahl der Themen“ und freie Entfaltung der „Einbildungskraft“ sind selbstverständliche Voraussetzungen künstlerischer Produktivität¹¹. Als marxistischer Abweichler und Häretiker erhielten Trotskys Essays und Manifest bis heute keinen Ort in den orthodoxen marxistischen Überlegungen zu Kunst und Literatur.

Sozialistischer Realismus

Für die literarische Praxis in der Sowjetunion und später auch in anderen sozialistischen Ländern wurde die Moskauer *Realismus-Diskussion* der späten zwanziger und frühen dreißiger Jahre wichtig. „Proletarischer“ (Lebedinski), „tendenziöser“

¹⁰ L. Trotsky, *Literatur und Revolution* (Berlin 1968), Vorwort, geschrieben 1923, 184 f., 192 f.

¹¹ Das Manifest ebd. 440–446. Aus taktischen Gründen bat Trotsky, daß bei der Erstveröffentlichung seine Unterschrift gegen die von Diego Rivera, seines Gastgebers im Exil, ausgetauscht werde.

(Majakowski) und „monumentaler“ (A. Tolstoi) Realismus standen zur Debatte. Im Mai 1932 sagte der 1. Vorsitzende des Organisationskomitees Iwan Gronskij: „Die Grundlage der Sowjetliteratur ist die Methode des revolutionären sozialistischen Realismus.“ Am 26. Oktober 1932 diskutierten einige Schriftsteller in der Moskauer Wohnung Maxim Gorkis mit Stalin über sozialistische Literatur. Es fiel das Stichwort „sozialistischer Realismus“, der „unser Leben wahrheitsgemäß schildert“ und „das Leben zum Sozialismus führt“. Die Prägung des Begriffs „sozialistischer Realismus“ wird Gorki zugeschrieben. Im August 1934 berief der sowjetische Schriftstellerverband den ersten Allunionskongreß nach Moskau ein. Gorki sagte in seiner Rede: „Der sozialistische Realismus bestätigt das Sein als Tun, als Schöpfung, deren Ziel die ununterbrochene Entwicklung der wertvollsten individuellen Eigenschaften des Menschen ist.“ Die wichtigste Rede hielt der Parteifunktionär Andrej Shdanow:

Die Partei organisiert unter Führung des Genossen Stalin die Massen zum Kampf für die endgültige Liquidierung der kapitalistischen Elemente, für die Überwindung der Überreste des Kapitalismus in der Wirtschaft und im Bewußtsein des Menschen...

Der Verfall und die Zersetzung der bürgerlichen Literatur, die aus dem Verfall und der Fäulnis des kapitalistischen Systems herrühren, sind ein charakteristischer Zug, eine charakteristische Besonderheit des Zustands der bürgerlichen Kultur und der bürgerlichen Literatur in der gegenwärtigen Zeit... Für den Verfall und die Fäulnis der bürgerlichen Kultur sind das Schwelgen im Mystizismus, in der Frömmerei und die Leidenschaft für Pornographie charakteristisch. Die „angesehenen Leute“ der bürgerlichen Literatur... sind heute Diebe, Detektive, Dirnen und Gauner...

Die Haupthelden der literarischen Werke sind in unserem Land die aktiven Erbauer des neuen Lebens: Arbeiter und Arbeiterinnen, Kollektivbauern und Kollektivbäuerinnen, Parteifunktionäre, Wirtschaftler, Ingenieure, Komsomolzen und Pioniere. Das sind die Grundtypen und Haupthelden unserer Sowjetliteratur. Unsere Literatur ist erfüllt von Enthusiasmus und Heldentum... Sie ist optimistisch ihrem Wesen nach, weil sie die Literatur der aufsteigenden Klasse ist. Unsere Sowjetliteratur ist stark, weil sie einer neuen Sache, der Sache des sozialistischen Aufbaus, dient.

Genosse Stalin hat unsere Schriftsteller die Ingenieure der menschlichen Seele genannt. Was heißt das? Welche Verpflichtung legt Ihnen dieser Name auf? Das heißt erstens, das Leben kennen, um es in den künstlerischen Werken wahrheitsgetreu darstellen zu können, nicht scholastisch, nicht tot, nicht einfach als „objektive Wirklichkeit“, sondern als die Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung. Dabei muß die wahrheitsgetreue und historisch konkrete künstlerische Darstellung mit der Aufgabe verbunden werden, die werktätigen Menschen im Geiste des Sozialismus ideologisch umzuformen und zu erziehen. Das ist die Methode, die wir in der schönen Literatur und in der Literaturkritik als die Methode des Sozialistischen Realismus bezeichnen¹².

¹² Die Rede von M. Gorki s. Raddatz I, 335–346, die Rede von Shdanow ebd. 347–353. Zum sozialistischen Realismus siehe auch K. Franke, Die Literatur der Deutschen Demokratischen Republik. Autoren, Werke, Themen, Tendenzen (München 1971) 178 f. Eine interessante Gegenposition zum Sozialistischen Realismus nahm in England Christopher Caudwell ein. Er lernte erst 1935 die marxistischen Klassiker kennen und fiel 1937, erst dreißigjährig, im Spanischen Bürgerkrieg. In seinem posthum veröffentlichten Werk „Bürgerliche Illusion und Wirklichkeit“ (s. Anm. 2) vertritt er die existentielle Autonomie des Künstlers. Von Parteilichkeit als Prinzip ist nicht die Rede. Kunst ist das Produkt der Gesellschaft. Der Widerspruch, den der Künstler an sich selbst erfährt und darstellt, ist der Wider-

Mit der Rede Shdanows und dem ersten Unionskongreß begann die dogmatische Propagierung des sozialistischen Realismus als einzig zugelassener Methode.

Sozialistischer Realismus versteht sich als Gegensatz zu Formalismus, experimenteller Literatur, Subjektivismus. Er verlangt sozialistische Parteilichkeit, Volkstümlichkeit, Zeitnähe, Lebenshilfe, eine auf die Gesellschaft bezogene, aus ihrem Leben entspringende, allgemein verständliche Literatur. Keine Esoterik, keine unlösbaren Konflikte, keine endlose innere Monologie, keine Reflexionen als Ausdruck der Ratlosigkeit und des Zweifels. Vielmehr eine ordentliche Erzählfabel mit eindeutigen Helden, eindeutig guten oder eindeutig bösen, und dem Sieg der guten Sache am Ende, die Dinge weniger dargestellt „wie sie sind“ als „wie sie sein sollen“. Also Erbauungsliteratur (Aufbauliteratur), Tendenzliteratur, Bestätigungsliteratur, statt „Reader's Digest“-Optimismus sozialistischer Optimismus, Stärkung des Systems.

Auffallend viele russische Autoren waren in den dreißiger Jahren der direkten Auseinandersetzung ausgewichen und in den historischen Roman geflüchtet. Die erste Phase des sozialistischen Realismus endete im Kriegswinter 1941/42, als Stalin alle Kräfte zum Widerstand gegen die deutschen Armeen organisierte. Die zweite Phase des sozialistischen Realismus begann am 14. August 1946, als das Zentralkomitee die Veröffentlichung „ideologisch schädlicher“ Werke angriff. Das programmatische Referat hielt wiederum Andrej Shdanow, der Sostschenko und die Achmatowa und die Anschlußversuche an die zeitgenössische Weltliteratur angriff. Er verlangte literarische Werke, die den vergangenen Krieg heroisierten und den Wiederaufbau intensivierten. Die gelungensten wurden in den folgenden Jahren mit dem Stalinpreis ausgezeichnet. Nach 1952 setzten mehrere Perioden der Lockerung und der neuen Rückgewinnung ideologischer Strenge ein. Ein freier Kontakt mit dem Ausland wurde den Autoren der freien Sowjetrepubliken bis heute nicht erlaubt. Die große Freiheit des Sowjetmenschen bedarf offenbar 65 Jahre nach der erfolgreichen Revolution noch immer der Zäune, der Zellen, der dogmatischen Zoll- und Krückstöcke.

In Deutschland: nach 1918 und nach 1945

In Deutschland wurde die grundsätzliche Rolle der Kultur und Literatur nach dem Ersten Weltkrieg unter kommunistischen Linksintellektuellen sehr viel mehr diskutiert als gemeinhin bekannt ist. In der revolutionär erregten ersten Phase der Weimarer Republik von 1918/19 bis 1923 ging es vorab um zwei Fragenkomplexe. Erstens, wie sollen sich die proletarisch-revolutionären Kräfte zur überkommenen bürgerlichen Kultur und Literatur verhalten? Zweitens, kann es in einer kapitalistischen Gesell-

schaft der Gesellschaft. Durch die Darstellung dieses Widerspruchs und das Streben nach Überwindung ist der Künstler zugleich der Revolutionär, der die Gesellschaft vorwärts treibt zu ihrer wahren Selbstverwirklichung und zu der des Individuums in ihr.

schaft proletarische Kultur geben und falls ja, wie? Die Literarkritiker Franz Mehring¹³ hatte das literarische Erbe der Meisterwerke des aufstrebenden (nicht des dekadenten) Bürgertums verteidigt. Die Vorbilder und der Impetus der Werke der bürgerlichen Emanzipation könnten auch die proletarische beflügeln. Gegen Mehring vertrat Max Hermann-Neiße die Ansicht, alle bürgerliche Kunst sei für das Proletariat wertlos und schädlich. Nur eindeutig oppositionelle Literatur und antibürgerliche Kunst sei brauchbar. Entsprechend bejahte Hermann-Neiße (ähnlich wie F. W. Siewert und F. Jung) Kunstprodukte nur, wenn proletarische Inhalte mit Formen verbunden sind, die, aus den besonderen Bedingungen des Proletariats geschöpft, das neue Kollektivbewußtsein ausdrücken. Proletarischer Inhalt in bürgerlicher Kunstform, das sei die Sünde der Sozialdemokratie¹⁴.

Aus den Aktivitäten jener Jahre ragen zwei Gründungen heraus, die des „*Bundes für proletarische Kultur*“ (1919) und die des „*Proletarischen Theaters*“ (1919) durch Schüller und Piscator. Dem „Bund für proletarische Kultur“ gehörten von den Schriftstellern Rudolf Leonhard, Ludwig Rubiner, Max Barthel (der später Nationalsozialist wurde) an. Der Bund wollte die kulturelle Vorherrschaft der Bourgeoisie brechen und das kulturelle Erbe für das Proletariat kritisch aufbewahren. Er erfuhr später eine ähnliche Kritik wie der russische „Proletkult“ (Abkürzung für „Proletarische Kultur“), zu dem er Verbindung hatte. Diese Künstler und Autoren seien zu wenig institutionell in der Arbeiterbewegung verankert, kritisierten parteilich organisierte Kommunisten.

Eine der folgenreichsten Begegnungen eines deutschen Schriftstellers mit Marx und Marxismus war die von Bertolt Brecht seit Sommer 1926 in Berlin. Er lernte dort auch Piscators politische Theater-Ansichten und Praxis kennen. Dem „Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller“ schloß er sich nicht an. Brecht suchte einen Weg zwischen den Gruppen und Fronten. Und so auch Walter Benjamin, den Brecht im Mai 1929 kennenlernte. Beide sind übrigens nie der kommunistischen Partei beigetreten.

Auf der ersten Konferenz proletarisch-revolutionärer Schriftsteller in Moskau 1927 (zum zehnten Jahrestag der Oktober-Revolution) wurde die Gründung nationaler Bünde angeregt. Die deutsche Gründung des „*Bundes proletarisch-revolutionärer Schriftsteller*“ (BPRS) erfolgte im Herbst 1928. Ihr wichtigstes Publikationsorgan wurde die Monatsschrift „*Die Linkskurve*“. Sie erschien erstmals am 1. August 1929 und endete mit der November/Dezembernummer 1932. Als Herausgeber zeichneten J. R. Becher, Andor Gabor, Kurt Kläber, Erich Weinert, Ludwig Renn. Die erste

¹³ Franz Mehring (1846–1919), Literaturkritiker und Publizist, langjähriger Sozialdemokrat. Aus Protest gegen die Zusammenarbeit der Sozialdemokraten mit dem hohenzollerntreuen Bürgertum im ersten Weltkrieg verließ er, fast siebzigjährig, die sozialdemokratische Partei und näherte sich Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg.

¹⁴ Zu Theorie und Praxis einer proletarisch-revolutionären Literatur für die Jahre nach dem Ersten Weltkrieg siehe Fähnders und Rector a. a. O. (Anm. 2). Die beiden Autoren sind Vertreter der jungen linken Germanistik an der Freien Universität Berlin. Leider stellt ihr umfänglicher Einleitungs-Essay weder Verbindungen zur gleichzeitigen sowjetischen Literaturtheorie und -praxis noch zum übrigen deutschen Literaturbetrieb her.

Nummer begann mit einer scharfen Polemik gegen linksbürgerliche Autoren, die bisher Bundesgenossen waren, unter ihnen Toller, Tucholsky, Barbusse (der Herausgeber von „Le Monde“). Als Konzept lag den ersten Nummern die Ansicht zugrunde, proletarische Literatur könne nur von Autoren aus dem Proletariat gemacht werden. Revolutionäre Literatur sei proletarische Literatur. Als Georg Lukács im Sommer 1931 nach Berlin zog, wurde er die Hauptfigur der „Linkskurve“. In seinem Bredel-Aufsatz (November 1931) kritisierte er dessen unzulängliche Darstellungsmethoden. Im Juni 1932 erschien sein berühmter Aufsatz „Tendenz und Parteilichkeit“. „*Parteilichkeit*“ war für Lukács der übergeordnete Begriff, identisch mit Objektivität und realistischer Darstellung, der Begriff „Tendenz“ hingegen bürgerlich und subjektiv eingefärbt. Lukács verband „Tendenz“ auch mit bestimmten Techniken, mit Montage, Reportage, Verfremdungseffekten. Er hegte seit seinem Frühwerk („Die Seele und die Formen“, 1911, „Die Theorie des Romans“, 1916/20) eine klassizistische Vorstellung von Harmonie und Totalität. „Form“ war für Lukács eine Art Ersatz-Harmonie. Er verstand seinen Realismus als Weiterführung der besten literarischen Strömungen des neunzehnten Jahrhunderts.

Die in der „Linkskurve“ ausgelöste *Realismus*-Debatte wurde nach 1933 in verschiedenen deutschen Emigrantenzeitschriften weitergeführt, vor allem in der Moskauer Zeitschrift „Das Wort“, deren Herausgeber Feuchtwanger, Brecht, Bredel waren. Sie wurde als „*Expressionismusdebatte*“ bekannt (1936/39). Georg Lukács, Klaus Mann, Alfred Kurella, Ernst Bloch, Hanns Eisler, Herwarth Walden nahmen an dieser größten deutschen Kunstdebatte der dreißiger Jahre teil. Der Streit entzündete sich an der Frage, ob der Expressionismus als linke, revolutionäre Bewegung oder aber als bürgerliche und Wegbereiter für den Faschismus (der Fall Gottfried Benn) zu verstehen sei. Die Debatte wurde mehr und mehr grundsätzlich in eigener Sache, nämlich wie marxistische zeitgenössische Literatur zu verstehen und auszusehen habe. Zwei Fronten standen sich gegenüber: Lukács, Becher, Gabor, Kurella auf der einen – Brecht, Benjamin, Eisler, Bloch auf der anderen Seite. Lukács und seine Gruppe vertrat die Ansicht, der Realismus eines Balzac oder Tolstoi und deren volkstümliche, zur Tradition gewordene Erzählweise würden, im Dienst des Sozialismus eingesetzt, am besten breite Leserschichten ansprechen. Benjamin und Brecht lehnten diese künstlerisch unproduktive Übernahme und Fortsetzung der Tradition ab. Sie argumentierten, revolutionäre Inhalte in traditionellen Formen seien politisch wirkungslos, da der bürgerliche Literaturbetrieb diese ohne Schwierigkeit assimilieren könne.

Lukács gelangt nicht zu einer Neubestimmung der Funktion von Kunst. Er faßt mit dialektischen Kategorien das gleiche, was die klassisch bürgerliche Ästhetik als deren Bestimmung angesehen hatte: Realisation einer harmonischen Einheit, Kunst als eine andere Welt, als höchste Erscheinungsform des Menschlichen; das Kunstwerk als geschlossenes Universum, als Ganzheitliches, In-sich-Vollendetes. Brecht ging von derselben Erkenntnis aus wie Lukács: Nichts ist unmittelbar gegeben; die Erscheinungsseite des Lebens ist nicht die objektive Wirklichkeit; der unmittelbare Eindruck führt nicht zum Erfassen der ganzen Wahrheit. Aus der Beurteilung dieser Widersprüchlichkeit und aus ihrer Verwendungsmöglichkeit für die künst-

lerische Praxis aber zieht Brecht ein anderes Fazit: Solange Menschen die Erscheinungsformen, die empirische Wirklichkeit für die ganze Wahrheit halten, können sie die vorfindbaren Erscheinungen nicht als historisch gewordene und veränderbare durchschauen, sehen also keine Möglichkeiten des Eingreifens. Brecht ging es daher nicht um die Aufhebung des Widerspruchs. Nicht daß Wesen und Erscheinung eine Einheit bilden, soll dem Publikum vermittelt werden, sondern die Tatsache, daß sie auseinanderfallen. Dazu ist die Zerstörung des spontanen Zuschauer- bzw. Lesererlebnisses nötig, in dem Lukács gerade das Ideal der Kunstrezeption sah . . . Nicht das Kunstwerk als solches repräsentiert für Brecht Totalität, sondern diese wird erst im Prozeß der Rezeption erreicht. Das Werk selbst ist „offen“, noch „unfertig“¹⁵.

Die Gegnerschaft zwischen den Personen und Gruppen wurde nie versöhnt. Lukács rechnete Brecht öffentlich den Formalisten zu. Brecht nannte die Thesen von Lukács einen „gigantischen Stumpfsinn“. Lukács kämpfte, in seiner klassizistischen Grundkonzeption, nach zwei Seiten, gegen die schreibenden Arbeiter, die nicht wußten, was Literatur war, und gegen die Theorie und Praxis der „Offenen Formen“, die seinen Klassizismus zerstörten.

Insofern auch der sowjetische sozialistische Realismus die Tradition des realistischen Romans des 19. Jahrhunderts aufgriff, verliefen die amtliche sowjetische Auffassung und die von Lukács in gleicher Richtung. Beide sperrten sich gegen neue formale Tendenzen und Experimente. Lukács lag auf der Linie des sozialistischen Realismus, Brecht nicht. So entstand ein doppeltes Paradox. Lukács als Vertreter der orthodoxen kommunistischen Literaturkritik betrachtet den bürgerlichen Schriftsteller Thomas Mann, den Repräsentanten einer untergehenden Epoche, als vorbildlichen Realisten, Brechts Arbeiten hingegen als Formalismus und Dekadenz. Brecht seinerseits wurde als Bühnenautor, abgesehen von der DDR, in den sozialistischen Staaten sehr viel weniger gespielt als im kapitalistischen Westen.

Nach 1945 kümmerte man sich im nunmehr östlichen Teil Deutschlands von staatlich-verwaltender Seite sehr viel schneller um Kultur und Literatur als im westlichen Teil, wo das Wenige Einzelgängern und Privatinitiativen überlassen blieb. Schon zwei Monate nach der Kapitulation, am 4. Juli 1945, gründeten Antifaschisten, Kommunisten und Sozialdemokraten in Berlin den „Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands“. Er wurde im November 1947 in den Westsektoren der Stadt als kommunistisch verboten. Vom 4. bis 8. Oktober hatte, von Berlin-Ost organisiert, der erste (und letzte) gesamtdeutsche Schriftstellerkongreß stattgefunden. *Johannes R. Becher*, Präsident des Kulturbunds, forderte in einem programmatischen Referat eine politische Literatur. Offenbar waren zur gleichen Zeit russische Autoren in Berlin, die Erfahrung hatten und Auskunft gaben über „sozialistischen Realismus“. Im Verlauf des Jahrs 1948 gab die SED den Schriftstellern bereits Empfehlungen und Korrekturen. Im Frühjahr 1949 erläuterte *Otto Grotewohl*, der spätere erste Ministerpräsident der DDR, seinen Kulturplan. Er empfahl „kernigen Optimismus“ und war bereit, dafür Wurstpakete, Wohnraum und Kohlenscheine zu geben. Laut unter den

¹⁵ H. Gallas a. a. O. 183, 166 f.

anwesenden Schriftstellern protestierte Alfred Kantorowicz. Er nannte die von Grotewohl geforderte Literatur „eine primitive Form der Psychotechnik“, eine „Beihilfe zur Erhöhung der Arbeitsproduktivität“. Im gleichen Jahr 1949 wurde die DDR als Staat, die literarische Zeitschrift „Sinn und Form“, das „Berliner Ensemble“ gegründet. Brecht schrieb sein „Aufbaulied“. Methode wurde sichtbar. Wolfgang Harich, der Leiter des philosophischen Lektorats des Aufbau-Verlags, schrieb 1953 (am 14. Juli in der „Berliner Zeitung“) gegen die staatliche Kunst- und Literaturkommission, die den Kampf gegen den „Formalismus“ vorbereitete. Bertolt Brecht sympathisierte mit der Harich-Gruppe. Auf dem vierten (ost-)deutschen Schriftstellerkongreß trug der Kulturfunktionär Wilhelm Girnus die These vom Primat der Ideologie über die künstlerische Meisterschaft vor. Die „Engführung“ der Literatur durch die Politfunktionäre wurde immer deutlicher.

Die zweite Zäsur nach 1949 wurde kultur- und literarpolitisch das Jahr 1959. Am 15. Januar 1959 verkündete Walter Ulbricht vor dem Zentralkomitee: „... entscheidend ist, daß auf allen Gebieten der Literatur und Kunst die Linie der Partei für die Entwicklung einer großen und weiten sozialistischen Nationalkultur zur führenden Linie gemacht wird.“ Im April fand die „Bitterfelder Konferenz“ mit Autoren und schreibenden Arbeitern statt. Ulbricht forderte die Anwesenden auf, „die aus der Klassengesellschaft übernommene Trennung zwischen Kunst und Literatur zu überwinden“. Der inzwischen zum Kulturfunktionär avancierte Autor Alfred Kurella rief den Versammelten zu: „Kumpel greift zur Feder, die sozialistische Nationalkultur braucht dich.“ Literarische Betätigung und Publikation wurden nur noch innerhalb des Systems und zur Stützung des Systems erlaubt. Während Th. W. Adorno und seine Schüler im Westen gegen „Leitbilder“ polemisierten, schrieb der Literaturredakteur des „Neuen Deutschland“, Klaus Höpcke, am 10. Mai 1969: „Ganz bewußt wird Leitbildwirkung künstlerischer Figuren angestrebt. Es ist gesetzmäßig notwendig, daß Revolutionäre mit den entsprechenden Charaktereigenschaften, Gedanken und Gefühlen immer stärker zu den Helden unserer Fernsehspiele, Filme und Schauspiele, unserer Romane, Erzählungen und Gedichte werden.“¹⁶

Ohne Zweifel ist in der DDR inzwischen eine neue sozialistische Literatur entstanden. Die älteren Schriftsteller (W. Bredel, L. Renn, A. Seghers, J. R. Becher, A. Zweig u. a.) waren dabei in eine eigenartige Situation geraten. Im Kampf gegen den Faschismus und um das eigene Überleben waren sie literarisch stark. Zu Insidern und Vertretern ihrer sozialistischen Gesellschaft gemacht, wurden sie literarisch schwach. Eine jüngere Generation sucht zwischen sozialistischem Biedermeier und westlich angehauchter Problemliteratur offenbar einen eigenen Weg.

¹⁶ Siehe dazu K. Franke, *Die Literatur der Deutschen Demokratischen Republik* (München 1971) 17, 24, 24 ff., 98 ff.; F. J. Raddatz, *Traditionen und Tendenzen. Materialien zur Literatur der DDR* (Frankfurt 1971) 53 ff., 64; Th. W. Adorno, *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica* (Frankfurt 1967).

Literatur geht nicht ein in den politisch geschlossenen Kreis

Wer, wenn er zu den Händlern des Händlerstaats nicht gehört, empfinde nicht Ungenügen an der westlich-demokratischen Gesellschaft, ihrem Kultur-, ihrem Literaturbetrieb? Sie produziert und verkauft Buch und Kultur als Ware. Sie setzt aus bloßem Verkaufsinteresse raffinierte Werbemethoden auf den Leser als Käufer an. Sie beutet Reiz- und Triebmechanismen des Menschen finanziell aus. Sie übt „repressive“ und „manipulierende“ Praxen. Daß es die „repressiven“ und „manipulierenden“ Praxen, anders strukturiert, auch in den orthodox-marxistischen Staaten gibt, verschweigen freilich unsere jungen Ideologen¹⁷. Sie haben anscheinend nie mit einem Verlagslektor oder Schriftsteller der DDR gesprochen. Sie verschweigen auch den Unterschied, daß der Autor einer westlich-demokratischen Gesellschaft ein in jeder Hinsicht mißliebiges oder oppositionelles Buch veröffentlichen kann, in einer marxistisch organisierten Gesellschaft aber nicht, wenn es den Zensur lesenden Funktionären nicht genehm oder nicht opportun erscheint.

Die marxistische Literatur und Literaturbetrachtung hat auf allen literarischen Ebenen – der des Schreibens, der Buchproduktion, der Rezeption durch den Leser und Kritiker – der westlich-demokratischen Literatur voraus das gemeinsame, alle Bürger verpflichtende Grundverständnis der Gesellschaft, die bewußte Tendenz zu einer neuen Ganzheitsvorstellung, die grundsätzliche Beziehung der Literatur zur Gesellschaft, Leitvorstellungen sogar von Literatur. In den westlich-demokratischen Gesellschaften sind die Wertvorstellungen weit, die formalen Vorstellungen von Literatur und Kunst gänzlich aufgefächert. Sie können sogar gegeneinander stehen. Was von seiten der marxistischen Literatur auf den literarisch und gesellschaftlich interessierten Bürger des Westens heute zukommt, ist nicht die Literatur als Literatur, sondern die Literatur, die ein gesellschaftliches Grundverständnis voraussetzt und nach der grundsätzlichen Funktion von Literatur und Gesellschaft fragt, eine wissenschaftliche Literaturbetrachtung auch, die gerade die Schwächen der bürgerlichen Literaturbetrachtung bloßstellt – ohne freilich die eigenen Schwächen öffentlich zu reflektieren.

Ein staatlich gelenkter und kontrollierter Marxismus kann nicht zulassen, daß sich der politisch und ideologisch geschlossene Kreis an irgendeiner Stelle öffnet, durchlässig wird gegenüber einem anderen, vielleicht konkurrierenden System. Der praktizierte Staatsmarxismus erträgt keine offenen Stellen, keine ideologischen Zweifel, keine grundsätzliche Opposition. Er läßt es nicht zu, die eigene Basis und den eigenen Überbau in Frage zu stellen¹⁸. Die Literatur aber lebt von offenen Stellen, vom Zweifel

¹⁷ Zur repressiven Praxis in der Sowjetunion heute siehe: Literatur und Repression. Sowjetische Kulturpolitik seit 1965, hrsg. v. H. Ssachno u. M. Grunert (München 1970) (dtv).

¹⁸ Robert Havemann sagte als marxistischer Naturwissenschaftler 1962: „Ich glaube, daß der moderne Materialismus geradezu den Zweifel an ihm selbst erfordert und daß ständige Auseinandersetzung mit dem Zweifel an seinen Grundpositionen wesentlich ist für seine weitere historische Entwicklung“ (zitiert aus F. J. Raddatz, Traditionen und Tendenzen, 461). Für diese und andere kritische Sätze fiel Havemann in Unnade.

an Systemen, von der Opposition gegen die allzu glatten Sätze der Doktrinäre jedweder Fassung. Die Literatur zweifelt an den programmierten Identitäten, den kodifizierten menschlichen Beziehungen, an der durch Doktrinäre und Verwalter verordneten Sprache. Sie muß als Anwalt des Menschen die Konflikte und Widersprüche der menschlichen Existenz im Individuum und in den Gruppenbezügen darstellen. Der doktrinäre Marxismus verlangt von Kunst und Literatur, wo sie nicht bürgerliche Welt denunzieren, sondern die eigene darstellen, die Spiegelung und Projektion einer neuen „heilen Welt“. Man hat den Vorwurf der „heilen Welt“ in vergangenen Jahrzehnten der sogenannten „christlichen Literatur“ gemacht. Marx und seine Nachfolger – am krudesten seine jüngsten, die außerhalb der marxistischen Staatspraxen leben – haben Freiheit, Individualität und Identität in der bürgerlichen Gesellschaft als Ausdrucksformen der Entfremdung denunziert. Hans Mayer, Literaturkritiker und Germanist, in Sachen Marxismus theoretisch und praktisch erfahren, urteilte 1968: „Der Marxismus, der Verhältnisse zu schaffen gedachte ohne Entfremdung, stellt sich in seiner heutigen, institutionalisierten Form selbst als Kontinuität solcher Entfremdungen und Haltungen eines falschen Bewußtseins dar.“¹⁹

Was die meisten Schriftsteller, in West und Ost, suchen, ist oder wäre ein dritter Weg: nicht die kapitalistisch-bürgerliche Einordnung und Nivellierung und auch nicht die marxistische, vielmehr die Kritik an und die Utopie aus beiden, die je neue Verhandlung des in seinen Ansprüchen, seiner Selbsterfahrung und seiner Befriedigung ungelösten Problems Mensch, der als lebendiger nahezu grenzenlos offen und verwundbar, als verhärteter – als kalter Ordner, Produzent, Aggressor, Ideologe – zur Menschwerdung zurückgerufen, geöffnet werden muß. Die Tragödie in dieser Welt ist, daß es soviel verhinderte und verweigerte Menschwerdung gibt. Was alle – die einen unter diesem, die anderen unter jenem Vokabular – ersehnen, ist Befreiung, Befriedung, sogar Erlösung. Eine befreite und erlöste Menschheit ist vorerst nicht in Sicht²⁰. Die Literatur bleibt Anwalt des Menschen: in den Fragen und Widersprüchen der Existenz, gegen die Vereinnahmungen der Macht. Sie weist sich aus durch Sprache. An dieser Anwaltschaft und ihrer Sprache ist jede Literatur, die westliche und die östliche, ist jedes Gespräch über Literatur zu messen.

¹⁹ H. Mayer, Karl Marx und die Literatur, in: Merkur 1968, H. 9, jetzt in: Marxismus und Literatur, hrsg. v. F. J. Raddatz III, 262–276, Zitat 276.

²⁰ Siehe dazu Ernst Fischer, Kunst und Koexistenz. Beitrag zu einer modernen marxistischen Ästhetik (Hamburg 1966), vor allem die beiden Kapitel „Koexistenz und Ideologie“ und „Der deformierte Mensch“.