

Was ist das Neue in der Kunst?

Das Schöne ist eine Manifestation
geheimer Naturgesetze, die uns ohne
dessen Erscheinung ewig wären ver-
borgten geblieben.

Goethe

1.

2.

3. Sehen wir uns nun diesen gesellschaftliche Bedürfnis nach dem Neuen in der Kunst etwas näher an. Die Wandlungen in der Gesellschaft spielen sich im allgemeinen sehr langsam, sehr allmählich ab. Den grossen dramatischen Wendepunkten der Geschichte gehen oft jahrhundertlange kapillarische Wandlungen im Sein und Bewusstsein der Menschen voran. Und selbst diese grossen dramatischen Momente, in denen sich eine lange vorbereitete gesellschaftliche Bewegung zusammenfasst, sind zwar objektiv wirkliche Wendepunkte in der Geschichte der menschlichen Gesellschaft, sie bedeuten jedoch keineswegs Im Leben aller an ihnen gesellschaftlich interessierter Menschen eine sofortige und grundlegende Aenderung des Seins und des Bewusstseins. Diese Veränderungen gehen nicht nur in ihrer Masse sehr langsam, sondern auch sehr ungleichmässig vor sich. Das Buch der Brüder Concourt über das gesellschaftliche Leben
4. Frankreichs zur Zeit der grossen Revolution ist voll von reaktionären Verzerrungen und Verleumdungen, es ist aber insofern sehr lehrreich, als es aus ihm klar hervorgeht, wie grosse Teile der französischen Oberschichten trotz Revolution und Terror ihre alten Lebensgewohnheiten, alten Ideologien usw. beibehalten haben. Es bedarf stets einer langen Zeitspanne, bis auch tiefgehende gesellschaftliche Umwälzungen sich im Leben der breitesten Massen des Volkes

ausgewirkt haben.

Dies bedeutet selbstverständlich nicht eine Unbewegtheit im Leben der Massen. Ganz im Gegenteil geht hier ununterbrochen eine Veränderung vor sich, nur ist diese eine sehr langsame, kaum merkbare,

5. schaft haben zwei grundlegende Richtungen: die Entstehung der neuen ökonomisch-sozialen Kategorien und der Zerfall der alten. Diese beiden Grundrichtungen setzen sich, wie wir gesehen haben, im ökonomisch-sozialen Leben der Menschen sehr kompliziert und auf sehr verschlungenen Wegen durch.

Noch komplizierter ist die Bahn ihres Durchbruchs auf dem Gebiet der Ideologie. Denn das Neue erscheint oft ökonomisch bereits in verhältnismässig klarer Gestalt, wenn die Gedanken und Gefühle der Menschen noch weitgehend im Rahmen der alten Ideologie geblieben sind. Und ebenso löst der Zerfall der alten ökonomischen Gebilde ausserordentlich ungleichmässige ideologische Auswirkungen aus.

Die vom Kapitalismus übernommene Psychologie ist diesen Bewegungen gegenüber vollständig hilflos, weil sie mit fetischisierten, von einander mechanisch getrennten "Eigenschaften" der Menschen arbeitet. Diese "Eigenschaften" im abstrakten Sinne sind sehr wenig den Veränderungen unterworfen, besser gesagt, an ihnen lassen sich diese Veränderungen kaum oder nur sehr vergrößert ablesen. Die abstrakten Eigenschaften, wie Mut, Feigheit, Wahrhaftigkeit etc. existieren in dieser Abstraktheit in allen gesellschaftlichen Formationen und überleben alle ihre Veränderungen.

Es handelt sich aber im Leben selbst nie um solche abstrakte Eigenschaften, sondern jeder Mensch ist eine unzertrennbare und zugleich bewegliche, veränderliche und doch mit sich selbst identische widerspruchsvolle Einheit dieser Eigenschaften. Die kapillarischen Veränderungen vollziehen sich also in der Wirklichkeit nicht in der Form einer Umwandlung von abstrakten Eigenschaften überhaupt, sondern so, dass in den Menschen die Proportionen und Qualitäten der miteinander in steter Wechselwirkung stehenden, ineinander umschlagenden Eigenschaften einer allmählichen Veränderung unterworfen werden.

6. Die vulgärsoziologischen Traditionen in unserer Literaturbetrachtung schematisieren nicht nur die ökonomischen Kategorien selbst, sondern übernehmen auch dieses fetischisierte Erbe aus der Wissenschaft des niedergehenden Kapitalismus. Und die Lage wird durch eine "Modernisierung" der Psychologie noch viel hoffnungsloser. Denn die Wissenschaft der imperialistischen Periode hat allerdings einen Kampf gegen diese Zerstückelung der menschlichen Psyche geführt, jedoch auf vollkommen reaktionärer Grundlage. /Diltheys "Beschreibende Psychologie", Freud, "Gestaltpsychologie" usw./ Die Betonung der Einheit, Ganzheit und Einzigartigkeit der menschlichen Psyche geht hier überall den Weg, die seelischen Erscheinungen zu irrationalisieren, sie sowohl den Gesetzen des materiellen Lebensprozesses, wie denen der Geschichte der Gesellschaft ausschliessend gegenüberzustellen, ihre "Autonomie" den realen Gesetzmässigkeiten des menschlichen Lebens gegenüber zu retten.

Man muss also beiden Traditionen gegenüber sich kritisch ablehnend verhalten, wenn man die wirklichen kapillarischen

Veränderungen im Wachstum der menschlichen Gesellschaft unbefangen erblicken und würdigen will. Eine marxistische Wissenschaft der Psychologie ist noch nicht da, jedoch die Praxis der grossen Politiker, Philosophen und Gesellschaftskritiker, so wie hauptsächlich der bedeutenden Schriftsteller der Vergangenheit beruht auf einer feinfühligem, aufmerksamen und unbefangenen Beobachtung solcher kapillarischer Veränderungen.

Insbesondere der grosse Realismus des XVIII. und XIX. Jahrhunderts hat die literarische Erforschung dieser Veränderungen klar und bewusst in den Mittelpunkt gestellt. Balzac spricht in der Einleitung zur "Menschlichen Komödie" sehr prägnant dieses Programm aus: "Wenn man den Sinn dieser Dichtung recht erfasst, so wird man erkennen, dass ich den ständigen, täglichen, geheimen oder offen zutage liegenden Tatsachen, den Handlungen des individuellen Lebens, ihren Ursachen und ihren Prinzipien die gleiche Bedeutung beilege, die bisher die Historiker den Ereignissen des öffentlichen Lebens der Nationen beigelegt haben." Wir werden später ausführlich sehen, dass sowohl die literarische Praxis der hervorragenden russischen Realisten des XIX. Jahrhunderts wie die ihrer kritischen Auslegung durch Bjelinskij, Dobroljubow und

8. r in richtiger Proportion und Qualität erkennt. Es handelt sich darum, zu sehen, wie die neuen Gefühle und Gedanken der Menschen sich so weit kristallisiert haben, dass sie sich bereits in Handlungen umsetzen können. Es ist jedoch bei jedem solchen Prozess ausserordentlich verschieden, auf welchem Gebiet des

menschlichen Lebens sich dieser Kristallisationsprozess am deutlichsten und typischsten vollzieht, welche Art der Handlung dementsprechend imstande ist, diese neue Qualität des entstehenden neuen Menschentypus adäquat und sinnfällig auszudrücken.

9. Diese Darlegungen werden, fürchte ich, auf einige Leser paradox und zugespitzt wirken. Und zwar deshalb, weil die Überwindung der schädlichen, antimarxistischen Theorie, dass das Individuum nur ein soziologischer Durchschnitt der Klasse ist, noch nicht vollständig überwunden ist. Unsere ökonomische Wissenschaft hat glücklicherweise mit der Pseudothorie jener Statistiker abgerechnet, für welche "das einzelne Individuum nur eine bestimmte Abweichung vom Durchschnitt vorstellt" Es wurde solchen Anschauungen gegenüber sehr richtig gezeigt, dass sie auch auf dem Gebiet der Statistik den Erkenntnissen von Marx und Lenin diametral widersprechen. Auch unsere Geschichtswissenschaft befindet sich in einem ununterbrochenen Kampf gegen die schädlichen Überreste der sogenannten Pokrowskischule, welche die ökonomischen Formationen in der Geschichte schematisch-fatalistisch sich auswirken lässt, und die reale dialektische Beziehung zwischen Individuum und Klasse, zwischen Individuum und Gesellschaft achtlos beiseiteschiebt.

Der Marxismus ist keine Lehre über ein "soziologisches Fatum." Die Herrschaft der historischen Notwendigkeit ist für den Marxismus kein Gegensatz dazu, dass die Menschen ihre Geschichte selbst machen, sondern im Gegenteil die Konkreti-

sierung dessen, wie die Geschichte von den Menschen selbst gemacht wird. Die Geschichtstheorie und Geschichtsdarstellung des Marxismus zeigen, wie aus den Handlungen der Menschen objektiv notwendig etwas anderes herauskommt, als sie individuell beabsichtigt haben, und wie in diesem Anderen eben die ökonomischen Gesetze, die Prinzipien der historischen Notwendigkeit zur Wirksamkeit gelangen. "Aber daraus" fügt Engels hinzu "dass die einzelnen Willen - von denen jeder das will, wozu ihn Körperkonstitution und äussere, in letzter Instanz ökonomische Umstände /entweder seine eignen persönlichen oder allgemeingesellschaftliche/ treiben - nicht das erreichen, was sie wollen, sondern zu einem Gesamtdurchschnitt, einer gemeinsamen Resultante verschmelzen, daraus darf doch nicht geschlossen werden, dass sie =0 zu setzen sind. Im Gegenteil, jeder trägt zur Resultante bei und ist insofern in ihr einbegriffen."

Die Vernachlässigung dieses Engelschen Winkes führt in der Wissenschaft zu falschen Resultaten; für die Kunst bedeutet sie gradezu ein Verderben. Denn es ist ein modernes Vorurteil, dass die Literatur imstande wäre, die grossen gesellschaftlichen Ereignisse in ihrer echten Extensität adäquat darzustellen. Goethe bestreitet, dass die Literatur überhaupt fähig ist, grosse Erfüllungsmomente direkt wiederzugeben. Indem er über die Gestaltung der Eroberung Trojas spricht, weist er nach, dass sie nur entweder als nicht dargestelltes Ziel der Handlung /Illias/ oder als nachträglich erzählte Vorgeschichte /Odyssee/ gestaltbar ist.

Aber von dieser Problematik ganz abgesehen, muss es jedem

klar sein, dass die Literatur an die gesellschaftliche Extensität der grossen Ereignisse unmöglich heranreichen kann. ~~xxx~~ Gerade diese stellen sich in der Wirklichkeit aus Handlungen von Millionen Menschen zusammen. Jedoch der grösste Roman, das ausgeprägteste "Massendrama" kann im besten Fall einige Dutzend Menschen gestalten. Soll nun die objektive Resultante der Handlung von Millionen in den Handlungen von höchstens 80-100 Menschen adäquat, in ihrer ganzen Grösse und ihrem ganzen Reichtum an Bestimmungen erscheinen, so müssen die Akzente anders verteilt werden, damit die Wirkung eine gleiche sei.

Das Gewicht eines jeden dargestellten Menschen ist darum - was immer der Schriftsteller auch beabsichtigen mag - im Schriftwerk viel grösser als in der Wirklichkeit. Diese notwendige Gewichtsverschiebung wird der Schriftsteller mit einem echten Wirklichkeitssinn stets berücksichtigen und darauf achten, dass dadurch keine Verzerrung des Wirklichkeitsbildes selbst entstehe. Und aus ebendenselben Gründen kann die objektive gesellschaftliche Resultante der Handlungen von Millionen unmöglich als das Ergebnis der Tätigkeit einiger Menschen dargestellt werden. Erscheint sie so, so entsteht entweder eine falsche Übersteigerung der einzelnen Gestalten oder das gesellschaftliche Ereignis kommt leblos heraus, als fertiges Resultat und nicht als lebendige Zusammenfassung der Tätigkeit jener Menschen, die das betreffende Werk gestalten. Hieraus wird es verständlich, dass gerade die grössten Darsteller von gesellschaftlich-geschichtlichen Ereignissen wie Walter Scott und Balzac in ihrer Praxis der Darstellung der extensiv grossen

Ereignisse ausgewichen sind und diese ihre Praxis auch ununterbrochen theoretisch verteidigt haben.

Bedeutet dieser Verzicht der Walter Scott und Balzac eine Degradation der Literatur? Ihre Beschränkung auf das Gestalten zweitrangiger, "kleinlicher" Episoden? Wir glauben, das Gegenteil ist der Fall. Wenn diese grossen Schriftsteller auf die Gestaltung der extensiven Erfüllungsmomente verzichten, so erreichen sie damit die Möglichkeit, die gesellschaftlichmenschlichen Vorgeschichte und Nachgeschichte dieser Ereignisse vollendet darzustellen, über die gesellschaftlich-menschlichen Voraussetzungen und Folgen dieser Ereignisse, über ihre kapillarische Vorbereitung und Auswirkung im gesellschaftlichen Alltagsleben der Menschen etwas entschieden Neues zu sagen, unser Wissen über diese Ereignisse zu vermehren. Sie ergänzen unsere Erkenntnis der gesellschaftlichen Entwicklung, indem sie darauf verzichten, im künstlerischen Sinne notwendig schwache Illustrationen zu allgemein bekannten Tatsachen zu geben.

Gerade hier wird es einem klar, warum die Thematik der echten Literatur auf die Darstellung solcher kapillarischer Prozesse drängt. Die Menschen empfinden das Bedürfnis, die Ereignisse ihres Lebens und die Geschichte der Gesellschaft als notwendig zu begreifen. Die Wissenschaft erfüllt dieses Bedürfnis, indem sie die realen Gesetzmässigkeiten des gesellschaftlichen Lebens aufdeckt, indem sie mit Hilfe dieser Gesetze, unter Einbeziehung aller Zufälligkeiten, mit denen die gesellschaftliche Entwicklung zwangsläufig verbunden ist, die Notwendigkeit der konkreten Geschichtsereignisse nachweist. Einen solchen Nachweis der Notwendigkeit fordern die Menschen - instinktiv - auch von der Literatur. Und auch die Literatur

kann die Notwendigkeit eines Ereignisses nicht anders nachweisen, als indem sie vor unseren Augen jene gesellschaftlichen Bestimmungen entfaltet, aus denen das betreffende Ereignis notwendig entsteht.

Soweit, in dieser abstrakten Gleichheit der Forderungen der Menschen an sie, gehen Wissenschaft und Kunst den gleichen Weg. Sie gleichen aneinander auch darin, dass beide gedankliche Widerspiegelungen derselben objektiven Wirklichkeit sind. Gerade deshalb sind aber die Methoden, mit welchen beide die gesellschaftliche Notwendigkeit vor uns entstehen lassen, für uns klar machen, grundlegend verschieden. Wenn wir eine bestimmte Situation dareufhin ansehen, ob die Leninische Bestimmung über die revolutionäre Lage, dass die herrschenden Klassen nicht mehr in der alten Weise leben können und die unterdrückten nicht mehr in der alten Weise leben wollen, auf sie anwendbar ist, so wird dies von der Wissenschaft durch die Darstellung der wichtigsten Tatsachen und wirkenden Gesetzmässigkeiten der betreffenden Periode dargelegt.

Soll dagegen die Literatur die auf Grundlage einer solchen Situation entstehende Eruption in ihrer Notwendigkeit beweisen, so kann sie nicht anders vor sich gehen, als dass sie die wichtigsten kapillarischen Prozesse im individuellen Leben der Menschen nachzeichnet und durch das Herausarbeiten ihrer typischen Züge sowohl für unser Gefühl wie für unsere Erkenntnis es unabweisbar evident macht, dass die Menschen auf diese Weise unmöglich weiterleben können. Der Schriftsteller lässt also die Notwendigkeit des grossen gesellschaftlichen Ereignisses insofern vor unseren Augen entstehen, weist seine Notwendigkeit

insofern nach, als er jene kapillarischen Prozesse im Leben einzelner Menschen aufzeigt, in denen die Tendenzen der gesellschaftlichen Entwicklung, die zu diesem Ereignis führen, konkret und in ihrer Notwendigkeit sichtbar werden. Ich habe in einer früheren Studie das Lebenswerk Maxim Gorkijs "Die menschliche Komödie des vorrevolutionären Russlands" genannt. Ich glaube mit Recht, denn Gorkij hat in seinen gestalteten Einzelschicksalen ebenso die kapillarische Vorgeschichte der grossen Oktoberrevolution gestaltet, wie Tolstoj die der ersten russischen Revolution, wie Balzac die der Revolutionen von 1830 und 1848.

Die Wahrheit der individuellen Schicksale, die die Wirklich bedeutende realistische Literatur gestaltet, ist also die der Übereinstimmung mit den grundlegenden Tendenzen der ganzen historischen Entwicklung einer Periode. Die notwendige Ablehnung des Naturalismus ergibt sich von selbst aus dieser Lage. Die gesellschaftlichen Bestimmungen, die in den einzelnen Menschen, in ihren Beziehungen zueinander, in ihren Schicksalen zum Ausdruck kommen, müssen notwendigerweise dichter und deutlicher sein als in der gewöhnlichen Wirklichkeit. Keine Kopie eines Wirklichkeitsausschnittes kann das wesentliche Leben des Ganzen getreu widerspiegeln. Soll das Mikrokosmos des künstlerischen Lebensausschnittes zum Spiegelbild des gesellschaftlichen Makrokosmos werden, so müssen sämtliche Schranken des Naturalismus durchbrochen werden. Dadurch entsteht jedoch keine subjektive Willkür. Der grosse Schriftsteller ist im Gegenteil mit der grössten Strenge an die Wahrhaftigkeit gebunden, an die wahrheitsgetreue Wiedergabe der wesentlichen kapillarischen Prozesse, an die richtige Erkenntnis der verschiedenen Stufen der Kristallisation in diesen Prozessen.

Die Erkenntnis eines solchen Zusammenhanges zwischen Literatur und gesellschaftlicher Wirklichkeit bedeutet zugleich die Erweiterung unserer Einsicht in die Entstehung und Notwendigkeit der einzelnen literarischen Genre. Da die bedeutenden Schriftsteller ihre Aufmerksamkeit darauf richten, den jeweiligen gesellschaftlich-geschichtlichen Grad der Kristallisation in ihren Gestaltungen zu treffen und auszudrücken, konzentriert sich ihre Erfindungsgabe auf jene Handlungen, die der historisch richtigen Stufe dieser Prozesse am adäquatesten entsprechen. Der Charakter dieser Handlungen schreibt dann gebieterisch nicht nur das allgemeine Genre vor /z.B. Roman oder Drama/, sondern bestimmt auch die konkreten Ausdrucksgesetze eines Genres innerhalb einer bestimmten Periode. Die wirklich vollendeten Werke entstehen nur aus einem solchen Zusammenfallen der gesellschaftlich-inhaltlichen Momente der richtig erkannten Entwicklungsprozesse und der künstlerisch-formalen Forderungen, die sich aus einer so erfundenen individuellen Handlung mit Notwendigkeit ergeben.

Der Zusammenstoß der individuellen Liebe mit den Forderungen der entstehenden Klassengesellschaft ist notwendigerweise ein zentrales Thema der modernen Literatur. In Shakespeares "Romeo und Julie" haben wir die Jugendfrische des Konflikts vor uns. Nicht nur dass die Explosion noch rein dramatisch ist und keiner genetisch-romanhaften Begründungen bedarf, sondern auch das Entstehen, das Aufblühen der Liebe selbst ist hier - und nur hier - rein dramatisch, keine lyrische Zutat zu einem Drama. Es ist die entstehende individuelle Liebe, die sozusagen an sich, durch die bloße Tatsache ihrer Existenz die Schranken

des untergehenden Feudalismus sprengt, freilich um gleichzeitig an ihnen zugrundezugehen. So wird mit tiefer gesellschaftlich-inhaltlicher und formell-dramatischer Notwendigkeit die Explosion der Leidenschaft selbst in den Mittelpunkt der Handlung gerückt.

Die tiefe Einsicht Shakespeares in die gesellschaftlichen Entwicklungstendenzen, so wie sie sich in den kapillarischen Bewegungen des individuellen Lebens zeigen, erweist sich an den kleinsten Zügen dieser Tragödie. Shakespeare beginnt sein Drama z.B. mit der Schilderung der noch höfisch-mittelalterlichen Spielerei, mit dem konventionellen ritterlichen Schmachtens Romeos um Rosalinde. Gerade der Kontrast, dass dieses innerhalb des feudalen Rahmens konfliktlos möglich ist, während die Eruption der wirklichen Liebe alle Konfliktstoffe dieser Welt in Bewegung setzt, macht die tiefe gesellschaftlich-geschichtliche Wahrheit der Shakespeareschen Tragödie aus; macht, dass hier wirklich die individuelle Liebe selbst in ihrem Entstehen und Aufblühen zur dramatis personae geworden ist; macht, dass dieses Drama die Neuheit und Frische der individuellen Liebe für alle Zeiten ausdrückt; macht, dass das heroische Liebespaar, gerade in der unvergleichlichen Lebensigkeit des individuellen Lebens beider Gestalten, zum ewigen und allgemeinen Begriff der Liebe werden konnte.

Die Entstehung der kapitalistischen Gesellschaft, die Verschärfung der Klassenkämpfe zwischen den feudalen und bürgerlichen Schichten der Gesellschaft gibt den Konflikten, die aus der individuellen Liebe erwachsen, eine vollkommen andere Physiognomie. Einerseits wird die Liebe zum symptomatischen Ausbruchspunkt der Klassengegensätze zwischen Bürgertum und Adel;

aber bereits nur ein Terrain des Kampfes auf einem viel weiteren Kriegstheater. Dementsprechend wird das blosse Faktum der Liebe, das blosse Faktum ihrer Vergewaltigung zum Angelpunkt des dramatischen Zusammenstosses.

Schiller schildert in "Kabale und Liebe" nicht mehr das Entstehen und Aufblühen der Liebe zwischen Ferdinand und Luise. Ihre Liebe ist für ihn eine blosse Tatsache, der Ausgangspunkt eines dramatischen Konfliktes, der im Laufe seiner Entfaltung immer wieder auch die anderen Konfliktpunkte, die anderen Gegensätze zwischen herrschenden Feudalabsolutismus und Volk aufzeigt. /Die in die Kolonien als Soldaten verkauften Landeskinder./

Andererseits entfaltet die entstehende und ausreifende individuelle Liebe ihre Problematik im Roman. Goethes "Werther" erfasst ebenso sicher und genial diese Seite der neuen Kristallisation, wie Schiller die andere Seite erfasst hat. Abstrakt angesehen schildert Goethe ebenso eine entstehende und aufblühende Liebe wie Shakespeare. Aber die Breite ~~xxx~~ in der Entfaltung der Leidenschaft dient jetzt schon dazu, um den ganzen Umfang jener gesellschaftlichen Bestimmungen aufzuzeigen, mit denen sich das Liebensproblem im Laufe einer jahrhundertlangen Entwicklung verbunden hat, die kapillarisch in sie eingegangen sind; Entwicklung der Individualität und ihre Konflikte mit der alten Gesellschaft und zwar sowohl mit den Überresten des Feudalismus wie mit dem Spiessbürgertum: Weltanschauungskrise in der Vorhut des Bürgerstums im Zusammenhang mit dem Heranreifen der Notwendigkeit einer demokratischen Revolution; Beziehung dieser Vorhut der Intelligenz zum Volk und im Zusammenhang damit die Gegensätze von Volkstümlichkeit und koven-

tioneller Kultur; Problematik der bürgerlichen Ehe usw.

Die dichterische Weisheit eines bedeutenden Schriftstellers, seine Fähigkeit, eine adäquate Form zu finden, beruht also auf der Erkenntnis der jeweiligen Stufe und Qualität der kapillaren Prozesse in der Entwicklung der Gesellschaft, beruht darauf, dass er die Zusammengehörigkeit einer Kristallisationsstufe im Leben und den formellen Möglichkeiten und Forderungen eines Genres richtig zu ergreifen imstande ist. "Kabale und Liebe" wäre erzählt ebenso trocken und arm, wie der "Werther" als Drama zerfliessen würde.

Die künstlerische Kultur der Komposition ist also kein rein künstlerisches Problem. Die wirkliche Fähigkeit, ein Genre zu wählen, seine jeweilige konkrete Gesetzmässigkeit konkret zu erfüllen, beruht auf einer tiefen Erkenntnis des Inhalts und der Gesetzmässigkeit der gesellschaftlichen Entwicklung. Geht diese Einsicht verloren, oder wird sie schematisch, so sind die Schriftsteller nicht mehr imstande, eine organische, aus dem Stoff herauswachsende Form zu finden. Sie drängen dem Stoff eine zu tiefst zufällige Form auf, wobei es sehr oft oberflächliche, zufällige Anlässe bestimmen, für welches Genre sich der Schriftsteller entscheidet. Die wahllose und kritiklose Bearbeitung derselben Sujets für Roman, Drama und Kino ist ein bedenkliches Symptom dafür, wie sehr einer grossen Anzahl von Schriftstellern die konkrete Beziehung zum Stoffe abhanden gekommen ist, wie wenig sie die Kristallisationsstufe einer gesellschaftlich-menschlichen Entwicklung gesellschaftlich und darum künstlerisch zu beurteilen imstande sind.

Der Punkt, in welchem gesellschaftliche und künstlerische

Einsicht zusammenlaufen müssen, ist die individuelle Handlung. Es scheint vielleicht im ersten Augenblick ein Widerspruch zu sein, dass diese Betrachtungen von der Gestaltung eines neuen Menschentypus ausgehen, dies ins Zentrum der ästhetischen Analyse rücken und sich gleichzeitig doch auf die alte, schon von Aristoteles ausgesprochene ästhetische Wahrheit berufen, dass die Erfindung der Fabel, der individuellen Handlung eine künstlerische Priorität vor der blossen Erfindung von Charakteren hat. Aber diese Wahrheit, die für die Praxis aller bedeutenden Schriftsteller stets ausschlaggebend war, die die Kunstbetrachtung Europas bis zum Anfang der Niedergangszeit beherrscht hat, ist eben eine Wahrheit des Lebens und darum, aber nur darum, nicht aus formellen Gründen auch die der Kunst.

Es ist eine Wahrheit des Lebens, dass wir uns selbst und unsere Mitmenschen nur so/weit wirklich erkennen können, soweit gehandelt wird. Jede bloss wörtliche Aussage kann ebenso Wahrheit wie Betrug und Lüge enthalten. Nur in der Handlung kann sich enthüllen, was der Mensch wirklich denkt und empfindet.

Jedoch diese allgemeine Wahrheit ergänzend, die jeder Mensch der Praxis im Leben ununterbrochen zur Richtschnur seiner Menschenkenntnis macht, hat die Gestaltung der individuellen Handlung in der Literatur die Funktion, diese Menschenkenntnis, diese Psychologie wirklich zu konkretisieren. Wir haben früher gegen die bürgerliche Theorie der isolierten "Eigenschaften" polemisiert. Die konkrete Wahrheit, die wir dort gefordert haben, die Eigenschaften eines Menschen in der richtigen Proportion ihrer wirklichen Wechselwirkung darzustellen,

kann nur durch das Gestalten der individuellen Handlung aufgedeckt und verständlich gemacht werden. Um ein ganz einfaches Beispiel anzuführen: es ist klar, dass niemand weder von sich noch von einem anderen mit Sicherheit aussagen kann, ob er mutig ist, bevor nicht eine individuelle Handlung gezeigt hat, wie er sich einer physischen, einer moralischen Gefahr gegenüber benimmt.

Aber darüber hinaus zeigt dann eine richtige, vom bedeutenden Dichter charakteristisch erfundene individuelle Handlung die spezifische persönliche Qualität seines Mutes, die sozialen Grundlagen, die diese besondere Qualität bestimmt haben. Tolstoj stellt in "Krieg und Frieden" eine grosse Reihe von Figuren auf, deren grösster Teil einen persönlichen Mut zeigt. Wenn wir uns aber die Gestalten dieses Romans, die Andrej Bolkonskij, Nikolaj und Petja Rostow, Denisow, Dolochow usw. vergegenwärtigen, so werden wir sehen, dass jeder von ihnen in einer anderen Weise, mit einer zu tiefst persönlichen charakteristischen Note mutig ist. Und diese Vielfältigkeit beruht nicht nur auf der tiefen Psychologie Tolstojs, sondern auf seiner Fähigkeit, individuelle Handlungen zu erfinden, die geeignet sind, gerade diese spezifischen Charakterzüge organisch herauswachsen zu lassen. Das heisst Tolstoj erfindet Handlungen, die für seine Personen charakteristisch, adäquat charakterisierend sind; aber er kann dies nur darum tun, weil er die Tendenzen des kapillarischen gesellschaftlichen Wachstums dieser Gestalten tief und vielseitig erkannt hat.

Tolstoj bleibt jedoch nicht bei dieser individuellen

Qualität stehen. Sie ist bei ihm nicht etwas ein für allemal Gegebenes, Angeborenes, sondern etwas, was sich bei jedem einzelnen Menschen im Laufe seiner menschlichen Entwicklung allmählich entfaltet und verwandelt. So entwickelt sich bei Nikolaj Rostow die ursprüngliche rein animalische Angst zu einer ruhigen Routine des erfahrenen Soldaten und Jägers; so wird bei Andrej Bolkonskij die romantische Tapferkeit zu einer resignierten Pflichterfüllung usw. Diese Entwicklung ist nur möglich, auf Grundlage der ununterbrochenen Wechselwirkung aller Eigenschaften des Menschen. Es ist nicht die Tapferkeit Nikolajs oder Andrejs, die sich entwickelt oder anders wird, sondern die Aenderung ihrer Gesamtersönlichkeit in Wechselwirkung mit allen Fragen des gesellschaftlichen Lebens löst die Aenderung der Qualität ihrer einzelnen Eigenschaften, die Aenderung der proportionellen Stellung dieser Eigenschaft in ihrem Seelenleben aus. Erst dadurch, dass die vom Dichter erfundene individuelle Handlung diese komplizierten Prozesse des Wachstums und der Wechselwirkung auslöst, erhalten die Gestalten eine runde, auf sich gestellte und bewegte Einheit. Die Wahrheit eines jeden Charakterzuges wird durch das Handeln der Person erprobt.

Die Beziehung einer dichterischen Gestalt zur Wirklichkeit, die Wechselwirkung zwischen ihrer Subjektivität und der objektiven Welt kann ebenfalls nur die Handlung sinnfällig machen. Wir müssen dabei den Umkreis dieser Subjektivität so weit wie nur möglich denken: er umfasst die ganze innere Welt des Menschen von den kaum artikulierten Wünschen und Träumen bis hinauf zu seinen letzten und entscheidenden Weltanschauungs-

fragen. Die ideologische Höhe eines Schriftwerks hängt zwar einerseits von der Höhe der in ihm ausgedrückten Weltanschauungsfragen, von der Höhe, auf welcher die aus ihnen entstehenden Konflikte ausgetragen werden, jedoch diese Höhe allein reicht für eine richtige und tiefe Darstellung der ideologischen Entwicklung nicht aus: sie ist nur eine wichtige Voraussetzung dazu.

Auch die Gestaltung des wachstums und des Niedergangs von ideologischen Tendenzen nimmt einen sehr verschlungenen, sehr komplizierten, kapillarischen Weg ein. Die tiefe Übereinstimmung zwischen der Lehre des dialektischen und historischen Materialismus und zwischen der dichterischen Praxis aller grossen Realisten besteht hier darin, dass in beiden - nie in der Wirklichkeit - die Ideen keine selbstständige Existenz haben, wenn sie auch in der Menschheitsentwicklung eine ausserordentlich grosse Rolle spielen. Indem die grossen Realisten durch richtig erfundene individuelle Handlungen die kapillarischen Prozesse der gesellschaftlichen Entwicklung darstellen, zeigen sie immer wieder, wie die Weltanschauungsfragen aus realen Bedürfnissen des individuellen wie gesellschaftlichen Lebens der Menschen herauswachsen, wie die Weltanschauungen auf dem Boden dieser Kämpfe, aus ihren Anforderungen heraus entstehen, wirksam und unwirksam werden, wie die Weltanschauungsfragen im Leben der Menschen eine fördernde oder hemmende, wahrhafte oder verlogene Rolle spielen. Je tiefer dieser Zusammenhang gestaltet wird, je feiner und verzweigter der Dichter diese Wechselwirkungen aufdeckt, in desto würdigerem Licht zeigt er die gesellschaftliche Bedeutung der Ideologien.

Dazu ist aber die individuelle Beziehung einer jeden gestalteten Figur zu ihren Weltanschauungsfragen unbedingt notwendig. Viele bedeutende Schriftsteller waren ihrer bewussten Weltanschauung nach Idealisten. Indem sie jedoch die Weltanschauungsfragen in ihrer Gestaltung aus dem realen und materiellen, gesellschaftlichen und individuellen Leben ihrer Gestalten herauswachsen liessen, haben sie als Schriftsteller die Beziehung von Sein und Bewusstsein richtig, materialistisch wiedergegeben.

Und in der Literatur kommt es auf das Ergebnis und nicht auf die Absichten an. Betrachtet z.B. ein Schriftsteller seine Gestalten nur als Exemplare einer Gattung ohne tief in sich gerundetes individuelles Leben, ohne bewegte, lebendige und individuelle Beziehungen zu seiner gesellschaftlichen Wirklichkeit, so mag er sich hundertmal und selbst mit der grössten subjektiven Überzeugung zum historischen Materialismus bekennen, er wird die richtige Beziehung von gesellschaftlichen Sein und Bewusstsein nicht gestalten können.

Denn das reale Medium, in welchen sich das gesellschaftliche Sein in der Literatur verkörpert, ist das reale Leben der individuellen Gestalten. Entwickeln sich die Ideen nicht organisch aus diesem individuellen Leben der Figuren, so haben sie - mag der Schriftsteller was immer gewollt haben - ein von den Figuren d.h. von der Wirklichkeit unabhängiges Dasein. Die falsche Tendenz, die gedankliche Schranke des philosophischen Idealismus z.B. Hegels war gerade, dass er den Ideen eine solche primäre und unmittelbare Wirksamkeit im Leben zuschrieb. Wird jedoch in der Literatur die Gestalt zum blossen Exemplar ihrer Gattung /ihrer Klasse/, so haben - freilich unbeabsichtigt - in seinem

Werk die Ideen eine derartige primäre, nicht abgeleitete, unmittelbare Wirksamkeit im Leben. Es entsteht objektiv eine literarische Karikatur des Hegelschen „Reichs des Geistes“; je mehr der Inhalt der Ideen als marxistisch beabsichtigt ist, desto grotesker wirkt objektiv diese Karikatur.

Diese groteske Verwandtschaft bestimmter Tendenzen in der zeitgenössischen Literatur mit denen der Fetischisierung durch den Idealismus beruht sicherlich auf einer Einwirkung der Hegelschen Philosophie. Literarisch sind diese Tendenzen im Naturalismus entstanden, wo bereits bei Zola Vererbung oder Milieu eine solche fetischistische unmittelbare, verselbständigte Einwirkung auf die Schicksale der gestalteten Menschen erhalten. Im Laufe des späteren Niedergangs der Literatur haben sich diese Tendenzen immer gesteigert und sie gehören in der Sowjetliteratur zu dem noch nicht liquidierten Erbe der bürgerlichen Ideologie.

Die fetischisierte Verselbständigung gesellschaftlicher oder ideologischer Gebilde ist selbstverständlich aus dem Leben in die Literatur gekommen und nicht umgekehrt. Die Entfremdung der Menschen und dementsprechend auch die der Schriftsteller vom Leben der kapitalistischen Gesellschaft ist eine sich immer mehr verbreiternde Erscheinung seit der Mitte des XIX. Jahrhunderts. Sie äussert sich auf allen Gebieten der Ideologie und dementsprechend auch in der Literatur in einer scheinbar polar entgegengesetzten Weise, wobei es wichtig ist, zu bemerken, dass die beiden Pole aus demselben gesellschaftlichen Sein entstanden sind und auch sachlich zusammengehören. Wir meinen die Auffassungen nach welchen einerseits die gesellschaftlichen und ideologischen K G bilde, die Gesetze der gesellschaftlichen Entwicklung usw.

einen fetischisiert selbständigen Charakter erhalten und andererseits die Auffassungen, die die menschliche Individualität dadurch gedanklich oder künstlerisch retten wollen, dass sie sie ~~menschlich~~ mechanisch von der Gesellschaft, von der Objektivität loslösen, aus ihr etwas "Einzigartiges", "nie Wiederholbares" etc. machen. In beiden Fällen ist die lebendige Wechselwirkung zwischen den menschlichen Persönlichkeiten, die Erscheinungsform der Wechselwirkung zwischen Individuum und Gesellschaft in der Literatur vernichtet. An beiden Polen entstehen gleicherweise starre, mechanische, metaphysische Gebilde.

Es ist kein Zufall, dass diese Weltanschauungen gleichzeitig die individuelle Handlung aus der Literatur als etwas "Veraltetes" auszuschneiden versucht. Denn die individuelle Handlung ist gerade das Medium, durch welches die wirkliche lebendige Beziehung des einen Menschen zum anderen ausgedrückt werden kann. Nur indem die Menschen miteinander und gegeneinander handeln, zeigt es sich, was ihre Beziehungen in Wirklichkeit, im Gegensatz zu ihren Vorstellungen darüber sind. Die reale Entwicklung dieser Vorstellungen, ihr Erstarken oder Zerschellen an der Erprobung durch das Handeln des Individuums macht in den grossen Werken der Literatur die Beziehungen der Menschen zueinander so reich und vielfältig, dass der intensiv gestaltete Komplex einer kleinen Menschengruppe imstande ist, die wesentlichen gesellschaftlichen Bestimmungen einer ganzen Periode wiederzugeben.

Intensive Verflochtenheit solcher Beziehungen und Objektivität in der Widerspiegelung der wirklichen bewegenden Kräfte der menschlichen Gesellschaft hängen miteinander aufs engste zusammen. Je abstrakter und einseitiger die Menschen, die mensch-

lichen Beziehungen gestaltet sind, desto mehr bleiben sie bloss subjektiv. Erst aus ihrer bewegten Totalität kann ein objektives Spiegelbild der Wirklichkeit entstehen. Lenin sagt in seinen Bemerkungen zur Hegelschen Philosophie folgendes über die Begriffe, das sich aber vollinhaltlich auf die literarische Widerspiegelung der Wirklichkeit bezieht: "Die menschlichen Begriffe sind subjektiv in ihrer Abstraktheit, Losgelöstheit, aber objektiv im Ganzen, im Prozess, im Gesamtergebnis, in der Tendenz, in der Quelle."

Dieser intensive Reichtum der menschlichen Beziehungen und gesellschaftlichen Bestimmungen ist schriftstellerisch desto sicherer erreichbar, je unmittelbarer Gedanken und Gefühle der Menschen sich in Taten, d.h. in individuelle Handlungen umsetzen. Darum war und bleibt die Darstellung einander menschlich nahe verbundener Gestalten die Grundlage für die Darstellung der wichtigen Tendenzen in der Entwicklung der Gesellschaft.

Das antike Leben war in seiner Blütezeit viel unmittelbarer öffentlich als das spätere. Trotzdem ist der soeben von uns ausgedrückte Satz zum erstenmal von Aristoteles und interessanterweise in Bezug auf die griechische Tragödie, die öffentlichste Form der Gestaltung, die die Literaturgeschichte bis jetzt kennt, formuliert worden. Die Wahrheit und Fruchtbarkeit dieses Satzes für die Literatur erweist sich darin, dass das unmittelbare Übergeben eines Gefühls oder einer Überzeugung in eine Handlung, durch welche ihre Echtheit, ihr Übereinstimmen mit dem Leben erprobt werden kann, desto zwangsläufiger erfolgt, je näher die menschlichen Beziehungen zwischen den Gestalten sind.

Dies bezieht sich auch auf das Leben im Sozialismus. Eine

Gestalt kann in zehn Versammlungen zehn ausgezeichnete Reden über die Befreiung der Frau in der sozialistischen Gesellschaft halten. Wenn wir sie aber einmal in ihrem Heim sehen, wenn wir sehen, wie dieser Mensch in den praktischen Fragen des Alltagslebens sich zu der Befreiung oder tatsächlichen Ausbeutung seiner Frau praktisch verhält, so erfahren wir nicht nur über seinen Charakter, sondern über den Lebenswert seiner Weltanschauung tausendmal mehr als aus den zehn glänzenden Versammlungsreden.

Darum bedeutet das Verschwinden des literarischen Sinnes für die Fabel als der Einheit und Totalität solcher einzelnen individuellen Handlungen, die jede Gestalt in jeder für sie wichtigen Beziehung auf die Probe stellt: ein Abnehmen der Objektivität der Literatur im oben erwähnten Leninschen Sinne; ein Verarmen ihrer Fähigkeit das gesellschaftliche Leben wiederzugeben; den Verlust des Sinnes für wirklich neue Erscheinungen unter den Menschen.

Die grossen Schriftsteller der Gegenwart, in denen diese von manchen zeitgenössischen Kritikern höhnisch "traditionell" genannten Forderungen der guten Literatur noch lebendig sind, sind deshalb imstande die Verflochtenheit der intimsten Details des privaten Lebens mit den grossen Fragen der Geschichte und der individuellen und gesellschaftlichen Stellungnahme der Menschen zu ihnen viel tiefen darzustellen als jene, die diese "Traditionen" glücklich und triumphierend überwunden haben.

Ich führe ein scheinbar kleines und belangloses Beispiel an. Thomas Mann schildert in seiner kleinen, ironisch-idyllischen Novelle "Unordnung und frühes Leid" einen Tag aus dem Leben einer deutschen Professorenfamilie in der Inflationzeit. Der

Professor hat eine kleine Tochter von ungefähr fünf Jahren, die er ausserordentlich liebt, mehr als ihren ein wenig jüngeren Bruder. Das scheint ein ganz natürliches belangloses Detail zu sein, an welchem Schriftsteller mit "weitem soziologischen Gesichtskreis" sicherlich achtlos verächtlich vorübergehen würden. Der Geschichtsprofessor Thomas Manns und mit ihm der grosse Schriftsteller sehen aber in diesem belanglosen Detail ein Problem. Und die Lösung dieses Problems ist ebenso tief wie überraschend. Thomas Mann erzählt:

"Übrigens weiss Doktor Cornelius dass es mit der Unverhofftheit, der gänzlichen Ungeahntheit dieses Gefühls /nämlich der Liebe zu seiner kleinen Tochter G.L./ und selbst seiner völligen Unwillkürlichkeit, genau erforscht, nicht ganz richtig ist. Er versteht im Grunde, dass es ihn nicht so von ungefähr überkommen und mit seinem Leben verbunden hat, sondern dass er ungewiss dennoch darauf vorbereitet oder richtiger: dafür bereit gewesen ist; dass etwas in ihm bereit war, es im gegebenen Augenblick aus sich zu erzeugen und dass dies Etwas seine Eigenschaft als Professor der Geschichte gewesen ist - höchst sonderbar zu sagen. Aber Doctor Cornelius sagt es auch nicht, sondern weiss es eben nur manchmal mit geheimen Lächeln. Er weiss, dass Professoren der Geschichte die Geschichte nicht lieben, sofern sie geschieht, sondern sofern sie geschehen ist; dass sie die gegenwärtige Umwälzung hassen, weil sie sie als gesetzlos, unzusammenhängend und frech, mit einem Worte, als 'unhistorisch' empfinden, dass ihr Herz der zusammenhängenden, frommen und historischen Vergangenheit gehört. Denn über dem Vergangenen, so gesteht sich der Universitätsgelehrte, wenn er vor dem Abendessen am Flusse spazierengeht, liegt die Stimmung des Zeitlosen und Ewigen, und das

ist eine Stimmung, die den Nerven eines Geschichtsprofessors weit mehr zusagt als die Frechheiten der Gegenwart. Das Vergangene ist verewigt, das heisst: es ist tot, und der Tod ist die Quelle aller Frömmigkeit und alles erhaltenden Sinnes... Ja sonderbar genug, aber wahr, gewissermassen wahr. Seine Inbrunst für dies süsse Stückchen Leben und Nachwuchs hat etwas mit dem Tode zu tun, sie hält zu ihm, gegen das Leben und das ist im gewissen Sinne nicht ganz schön und gut. - Obgleich es natürlich die wänsinnigste Askese wäre, sich wegen solcher gelegentlichen wissenschaftlicher Einsicht das liebste und reinste Gefühl aus dem Herzen zu reissen."

Man wird mir vielleicht entgegenhalten, dass es sich hier um die überflüssigen und uninteressanten seelischen Nuancen aus dem Leben eines dekadenten Schwächlings handelt. Aber ich bitte einerseits zu bedenken, dass die innere Stellung einer sehr breiten Schicht der deutschen Intelligenz nach der Revolution von 1918 nirgends so fein und tief dargestellt wurde, wie gerade hier; dass wir nirgends die unterirdischen, seelischen Reserven des Konservatismus, ja der zeitweiligen oder ständigen revolutionären Gesinnung hochentwickelter, menschlich anständiger Intellektueller so deutlich aufgedeckt sehen, wie gerade hier bei Thomas Mann.

Andererseits würde ich den eventuellen Verächtern solcher "Feinheiten" raten, die Erinnerungen von Wilhelm Liebknecht und besonders von Eleonore Marx über Karl Marx nachzulesen und ihre Aufmerksamkeit darauf zu richten, wie dort die Beziehung des Begründers des wissenschaftlichen Sozialismus zu seinen Kindern geschildert wird. Diese Schilderungen stammen von keinem

Dichter, gestalten also nicht seelische Zusammenhänge, sondern führen nur Tatsachen aus dem Leben an. Dennoch sieht jeder deutlich, wie die Beziehung von Marx zu seinen Kindern neue Seiten seiner Gesamtpersönlichkeit als Revolutionär enthüllt, wie die Totalität der grossen revolutionären Persönlichkeit gerade durch diese kleinen Züge reicher und vollständiger wird.

Es wäre also garnicht ob schlecht, wenn unsere Literatur falls sie auch kleinere revolutionäre Persönlichkeiten als Karl Marx gestaltet, bis zu diesen Quellen ihrer Energien oder in bestimmten Fällen zu den Ursachen ihrer Gehemtheit heruntersteigen würde und die menschliche Grundlage des spezifischen Seins der einzelnen Revolutionäre schriftstellerisch aufzeigen würde. Ich bin fest überzeugt, dass in einem solchen Falle - die Beziehung zu den Kindern ist selbstverständlich nur ein Beispiel aus der grossen Reihe der Möglichkeiten - die Unterschiede der verschiedenen Arten von Revolutionären, der verschiedenen Generationen von Revolutionären usw. unvergleichlich reicher und plastischer zum Ausdruck käme, als das bis jetzt in unserer Literatur üblich ist.

Ohne Frage ✓ /folytatása nincs, két oldal hiányzik/

28.o. individuelle Fabel radikal verwarfen. /Die extremsten Formulierungen erhielten diese Tendenzen bei einzelnen wildgewordenen Kleinbürgern in der Anfangsperiode des Faschismus, z.B. Hans Jakob oder Ernst Jünger./

Der Höhepunkt dieses Radikalismus ist überschritten. Besonders in der Sowjetunion ist es heute schon, nach der Naturalismus-Formalismus-Debatte, nach der endgültigen Erledigung

der Vulgärsoziologie im Jahre 1936 nicht mehr möglich, mit solchen Auffassungen offen aufzutreten. Aber die Schwächen dieser Diskussion, die seinerzeit schon von Gorkij festgestellte Tatsache, dass die Formalismusdebatte nicht wirklich bis ans Ende geführt wurde, hat zur Folge, dass die Überreste dieser Anschauungen weiterleben und eklektisch sich mit der deklarativen Anerkennung der Forderungen eines wirklichen Realismus vermischen.

Ein Musterbeispiel dieses Eklektizismus ist die Polemik von Genossen Jermilow gegen einige Artikel der "Literaturnij Kritik". Jermilov sagt über die Aufgaben der gegenwärtigen Literatur, dass sie eine "nicht traditionelle Komposition" erfordert, "die die Bewegung der Menschenmassen erfassen, und die Möglichkeit geben würde jede einzelne Persönlichkeit tief zu individualisieren und sich durch den Dynamismus und die Entfaltung der Handlung auszeichnen würde".

Abstrakt angesehen scheint der Inhalt der Forderungen Jermilows vollständig richtig. Der Leser stutzt bloss da, wo der Autor diese seine Forderung als "nicht traditionelle Komposition" bezeichnet. Weshalb tut er es? Von Homer bis Gorkij hat jeder bedeutende Schriftsteller sich zur Aufgabe gemacht, seine Personen tief zu individualisieren und eine reiche und bewegte Handlung zu entfalten. Wenn diese Forderungen als "nicht traditionell" bezeichnet werden, erwacht im Leser der Verdacht, dass unter Individualisierung beziehungsweise Handlung etwas anderes verstanden wird, d.h. allgemeine "soziologische" Charakteristik und allgemeine Geschehnisse an der Stelle einer individuellen Handlung. Dieser Verdacht verstärkt sich

dadurch, dass Jermilow die Notwendigkeit der "nicht traditionellen" Komposition an dem Beispiel von Tolstoj's "Krieg und Frieden" illustriert, das seiner Ansicht nach keine seinen neuen Ansprüchen entsprechende Komposition biete, da in ihm die aktive Tätigkeit der Volksmassen aus objektiv historischen Gründen noch nicht gestaltet werden konnte.

Diese Auffassung ist zu tiefst unrichtig. Selbstverständlich werden in "Krieg und Frieden" keine moderne Massenbewegungen dargestellt. Im äusserlichen Sinne sogar überhaupt keine Massenbewegungen. Darum hat die vulgärsoziologische Theorie in Tolstoj einen Schriftsteller erblickt, der nur die subjektive Psyche des Adels ausdrückt, der ein par excellence subjektiver Schriftsteller ist und mit den wirklichen Massenbewegungen des Volkes nichts zu tun hat.

Am klarsten ist diese Auffassung beim "Klassiker" der russischen Vulgärsoziologie W. Fritsche ausgedrückt. Da dieser noch zur Zeit vor den Kämpfen gegen die Vulgärsoziologie wirkte, spricht er sich über die ideologischen Wurzeln seiner Anschauungen offen aus. Er hebt lobend die Verdienste des Entdeckers dieser aristokratischen Subjektivität Tolstoj's, des bürgerlichen Literaturhistorikers Owsjanniko Kulikowski hervor und polemisiert ausdrücklich gegen die Auffassung A.W. Lunatscharskija, der in Tolstoj den russischen Zwingli, den russischen Huss sah - und unausgesprochen auch gegen die Tolstojauffassung Lenins.

Würde diese Auffassung nur ein Atom des Richtigen enthalten, so wäre der Bruch mit den "Traditionen" Tolstoj's

vollständig berechtigt, da ein Pritschescher Tolstoj selbstverständlich organisch unfähig sein muss, irgendeine gesellschaftlich relevante progressive Massenbewegung darzustellen.

Selbstverständlich stellen die modernen Massenbewegungen der Literatur neue Aufgaben. Damit werden jedoch die "Traditionen" des grossen Realismus keineswegs vernichtet, sondern, wenn es sich um echte und bedeutende Realisten handelt, in neuer, bereicherter Form erfüllt. Denn was verlangt die "Tradition" des wirklichen Realismus vom Schriftsteller? Gerade die tiefe und umfassende Kenntnis der gesellschaftlichen kapillarischen Prozesse, die Feinfühligkeit für die jeweilige konkrete Kristallisationsstufe, die sie im dargestellten Stoff erreicht haben.

Wir haben bereits darauf hingewiesen, dass die wirkliche Kultur der Komposition niemals eine sogenannte rein künstlerische Angelegenheit ist, sondern ihre Erfüllung, die Erfindung einer wirklichen, die tiefsten und reichsten gesellschaftlichen wie persönlichen Beweggründe aufdeckenden individuellen Handlung gerade auf dieser tiefgrabenden Erkenntnis der gesellschaftlichen Zusammenhänge beruht. Daraus folgt, dass die Erfindungsgabe des bedeutenden Realisten in Bezug auf Handlung niemals eine schematische sein kann, niemals eine bloss subjektive "Erfindung", sondern ein Abtauschen aus dem Leben der Gesellschaft, welche Handlung gerade diese Züge am adäquatesten und plastischsten enthüllen kann.

Gerade weil die Prinzipien des Realismus in diesem allgemeinsten Sinne stets die gleichen geblieben sind, musste in jeder Epoche - ohne Bruch mit der "Tradition" - ein neuartiger Realismus entstehen. Tolstoj wiederholt ebenso wenig den Realismus

von Balzac und Stendhal, wie Gorkij den Realismus von Balzac oder Tolstoj. Und trotzdem bleiben - gerade in dieser individuellen wie gesellschaftlich-geschichtlichen Verschiedenheit - die Grundprinzipien des Realismus bei ihnen allen die gleichen.

Auch der sozialistische Realismus ist vor allem: Realismus. Das heisst er ist die höchste Form der bisherigen geschichtlichen Entwicklung des Realismus. Er enthält in sich aufgehoben alle wahren und gesunden Traditionen des bisherigen Realismus; und zwar aufgehoben im Hegelschen dreifachen Sinn, wobei das Aufheben nicht nur ein Auf-eine-höhere-Stufe-Heben, sondern zugleich ein Aufbewahren des Alten bedeutet. Denn Walter Scott hat in dem von Marx bewunderten Roman "Old mortality" in Bezug auf den puritanischen Revolutionär Burley, Stendhal in "La Chartreuse de Parme" in Bezug auf den revolutionär-demokratischen Vertreter der nationalen Einheit Italiens, Palla Ferrante, sich dieselbe Aufgabe gestellt. Dass sich die konkrete Lösung Stendhals von der Walter Scotts ebenso unterscheidet, wie die Gorkijs von der Stendhals, ist nach allem, was wir ausgeführt haben, eine Selbstverständlichkeit und unterstreicht nur die Gemeinsamkeit der Prinzipien des grossen Realismus.

Andererseits gehören jene Gestaltungen von revolutionären Helden, bei denen das Revolutionäre ... *V* /kb. féltoldal hiányzik/

32 o.

Aus alledem geht klar hervor, dass das künstlerisch Neue, originelle Lösung neuer Aufgaben mit einem "Bruch mit den Traditionen" nichts zu tun hat. Die ganze Kultur und Kunsttheorie Lenins steht auf diesen Standpunkt. Und auf einem anderen Gebiet, auf dem Gebiet der Wissenschaft illustriert Lenins Beispiel

die Wahrheit dieses Zusammenhanges. Von allen Nachfolgern der Begründer des Marxismus hat nur Lenin und nach ihm Stalin in der marxistischen Wissenschaft etwas wirklich und grundlegend Neues hervorgebracht. Die Basis dieses Neuen ist aber bei Lenin und Stalin das unerschütterliche Festhalten an den richtigen wissenschaftlichen Traditionen des Marxismus. Von Bernstein bis Bogdanow haben sehr viele Versucht, eine "nicht traditionelle" Theorie zu begründen. Sie sind ausnahmslos im Sumpf der schlechtesten bürgerlichen Ideologie gelandet.

4.

33. o. Eine typische Erscheinungsweise dieser modernen Literaturtheorie war das Verwischen der Grenzen zwischen Literatur und Wissenschaft, die Forderung, dass die Literatur eine Art von Wissenschaft werde. Scheinbar nimmt Jermilow den Kampf gegen diese falsche modernen Tendenzen auf. Er verteidigt in seinem Artikel die Selbständigkeit der Literatur und wirft einigen Artikeln der "Literaturnij Kritik" vor, dass sie Wissenschaft und Kunst mit einander verwechselt. Wie wenig er dabei die Ansichten der Autoren aus "Literaturnij Kritik" versteht, darüber werden wir später sprechen. Jetzt kommt es auf die Charakteristik des Standpunkts von Jermilow selbst an.

Jermilow will die heutige Sowjetliteratur vor dem Vorwurf verteidigen, dass sie eine bloss "illustrierende" Literatur sei. Infolge der Falschheit seiner theoretischen Grundlagen leistet er aber jener Literatur, die er verteidigen will, einen Bären-dienst. Denn seine Theorie ist im Wesentlichen eine Verteidigung gerade der "illustrierenden" Literatur; eine Beschränkung der

Literatur auf das blosse "Illustrieren" der gedanklichen Ergebnisse der Wissenschaft.

Der Streit um die "illustrierende" Literatur dreht sich theoretisch um die Frage, worin das Neue in der Literatur besteht. Soll die Literatur auch im ideellen, auch im gedanklichen Sinne etwas Neues bringen? Ja, ist nicht die auch gedanklich originelle und neue Bearbeitung der Wirklichkeit eine Voraussetzung dafür, dass im künstlerischen Sinne etwas wirklich Neues entstehe? Das ist dem Wesen, wenn auch nicht dem Wortlaute nach, der Standpunkt der Genossin Ussiewitsch.

Jermilow sieht hierin eine gefährliche Intellektualisierung der Literatur, das Ersetzen der Darstellung des wirklichen Lebens durch künstlerisch leblos gedankliche Schemata. Die gedanklichen wie politischen Ereignisse spielen sich nach ihm ganz unabhängig von der literarischen Entwicklung ab. Die Kollektivisierung war z.B. vollständig durchgedacht und entschieden, bevor Scholochow an seinen Roman "Neuland unter Pflug" herantrat, usw. Im gedanklichen Sinn kann selbst ein so hervorragender Schriftsteller, wie Scholochow zur Erkenntnis der Kollektivisierung nichts beitragen. Solche Forderungen an die Kunst zu stellen, heisst nach Jermilow, sie in bedenklicher Weise zu intellektualisieren, die Grenzen zwischen Kunst und Wissenschaft zu verwischen. Ja, Jermilow geht so weit, aus der Bestimmung der Aufgaben der Literatur das gedankliche Neue prinzipiell auszuschliessen. Er sagt: "Wir erkennen mit dem Gefühl einer aesthetischen Freude die uns aus der Wissenschaft bekannte Idee in lebendigen menschlichen Bildern, in ihren Beziehungen..." Wenn der gedankliche Gehalt, der ideelle Inhalt der Kunstwerke schon vorher, ganz

unabhängig vom künstlerischen Prozess und Werk fixiert ist, und das Schaffen des Dichters nur darin besteht, Menschen zu schildern, an denen dieser Gedankengehalt offenbar wird - was bedeutet dies anderes, als dass die Literatur die Aufgabe habe, ihr fertig vorliegende Gedankenkomplexe durch Menschengestaltung zu "illustrieren"?

Auch die positive Bestimmung der Aufgaben der Literatur durch Jermilow bewegt sich auf dieser selben Linie. Er sagt: "Die Kunst reproduziert alles Sich-nicht-Wiederholende, alles Eigentümliche einer gegebenen einzelnen Persönlichkeit, gegebene eigentümliche Umstände mit all ihrer besonderen Kompliziertheit, mit alledem, was das Leben in diesem bestimmten Fall, in dieser Zeit, an diesem Ort 'modelliert' hat." Wir sehen, diese Theorie steht scheinbar in diametralem Gegensatz zu den modernen Theorien der Verwissenschaftlichung der Literatur.

Trotzdem kommt sie einem jeden Kenner der Ideologie der bürgerlichen Niedergangszeit verdächtig bekannt ~~vor~~ vor. Vor mehr als vierzig Jahren hat z.B. der Neukantianer Heinrich Rickert die Wissenschaften danach eingeteilt, ob sie das sich gesetzmässig Wiederholende zum ausschliesslichen Objekt nehmen oder an ihrem Gegenstand sich ausschliesslich für dessen Einzigartigkeit, für dessen sich nie wiederholende Züge interessieren. Die Literaturtheorie Jermilows ist, wie der Leser ohne weiteres selbst sieht, nichts anderes als die Anwendung der starren Trennung des alten Neukantianers zwischen Natur und Kulturwissenschaften auf eine ebenso starre Trennung zwischen Wissenschaft und Kunst.

Die Verwandtschaft zwischen Rickert und Jermilow in den

entscheidenden Fragen der Methodologie besteht darin, dass beide dialektisch untrennbare Momente der objektiven Wirklichkeit im Denken starr voneinander trennen, aus ihnen hermetisch voneinander isolierte, vollständig selbständige Wesenheiten, Gegenstände, Komplexe von Gegenständen usw. machen. In der objektiven Wirklichkeit ist jeder Gegenstand zugleich und in unzertrennbarer Weise alt und neu, gesetzmässig und einzigartig, Wiederholung und Sich-Nie-Wiederholendes.

Bei Rickert war diese starre Trennung konsequent und verständlich. Er wollte damit der Gesetzmässigkeit in der Geschichte den Krieg erklären. Indem er das Sich-nie-Wiederholende, die Einzigartigkeit der Erscheinungen künstlich von ihrer Gesetzmässigkeit abtrennte, bildete er sich ein, eine Geschichtswissenschaft begründen zu können, die das Gesetz aus der Geschichte verbannt und dadurch die Unwissenschaftlichkeit des Marxismus nachweist. Denn der Historismus der Lehre von Marx beruht gerade auf der tiefen Erkenntnis des unzertrennbaren dialektischen Zusammenhangs dieser beiden Momente der Wirklichkeit, die Rickert künstlich voneinander scheidet und einander ausschliessend gegenüberstellt. Die Gesetzmässigkeit der menschlichen Entwicklung ist für die marxistische Geschichtsauffassung kein starres Einander-Ablösen von radikal verschiedenen Formationen, sondern ein kompliziertes, gesetzmässiges Hinüberwachsen oder Umschlagen der einen Formation in die andere, wobei die Gesetzmässigkeit der Gesamtentwicklung sich gerade darin bewährt, dass den "einzigartigsten" Momenten der Wirklichkeit, z.B. den handelnden Persönlichkeiten, eine wichtige und zugleich durch das Gesetz erfassbare Rolle zukommt.

Diese Trennung ist selbstverständlich keine Erfindung Rickerts. Er gibt nur einer allgemeinen Tendenz seiner Zeit einen besonders zugespitzten gedanklichen Ausdruck. Der Begründer des modernen Irrationalismus Henri Bergson benützt seinerseits und unabhängig von Rickert dieses selbe Prinzip der mechanischen Trennung zwischen Individuellem und Gesetzmässigem zur Begründung einer modernen Theorie der Kunst und kommt dabei, wie der Leser sehen wird, der Definition Jermilows ausserordentlich nahe: Bergson sagt: "Aus alledem folgt, dass die Kunst immer aus Individuelle geht. Was der Maler auf die Leinwand bringt, das hat er an einem bestimmten Orte, eines bestimmten Tages, zu einer bestimmten Stunde, mit Farben, die man nicht wiedersehen wird, gesehen. Was der Dichter singt, ist sein Seelenzustand, und nur seiner, und einer der nie wieder existieren wird. Was der dramatische Dichter uns vor Augen stellt, ist die Entwicklung einer Seele, ein lebendiges Gewebe von Gefühl und Geschehen, kurz etwas, was einmal gewesen ist, um nie wieder zu erscheinen."

Es ist wiederum leicht verständlich, wie Bergson zu diesem mechanischen und starren Selbständigmachen des Nie-Wiederholbaren gekommen ist. Er identifiziert, wie sehr viele Denker seiner Zeit Gesetzmässigkeit überhaupt mit den spezifischen Gesetzen der kapitalistischen Gesellschaft. Diese sind ihm im höchsten Grade antipathisch und er ist bemüht, sie philosophisch so weit wie möglich herabzusetzen. Er will in ihnen nur konventionelle soziale Verallgemeinerungen sehen und dementsprechend betrachtet er alle gesetzmässigen Wiederholung nur als Tendenzen "die das Feuer der individuellen Leidenschaften, wo nicht zu

ersticken, so doch zu überdecken vermögen".

Die Ummenschlichkeit der kapitalistischen Gesellschaft spiegelt sich im Irrationalismus Bergsons in solcher Weise, dass er das, was er für das alleinige "Wesen" des Menschen hält, die Individualität starr und ausschliessend der toten und konventionellen Gesetzmässigkeit der Gesellschaft gegenüberstellt. Die Beschränkung der Kunst auf das Sich-nie-Wiederholende, auf die Einzigartigkeit der Erscheinung bestimmt für Bergson darum ihr Wesen, weil sie dadurch zum konsequentesten Ausdruck seines romantischen Protestes gegen die mechanisierte Ummenschlichkeit der kapitalistischen Gesellschaft werden kann. Die Kunst, sagt Bergson, "rächt gewissermassen die Natur an der Gesellschaft".

So reaktionär also diese Theorien der "Einzigartigkeit" der Rickert, Bergson und anderer ähnlicher Denker auch sein mögen, ist es uns sozial ganz verständlich, warum und wieso sie von ihren Voraussetzungen und Zielsetzung aus zu diesen Auffassungen gelangt sind. Vollkommen unverständlich ist dagegen der Eklektizismus des Gen. Jermilow, der mit einer sehr ähnlichen Theorie der "Einzigartigkeit", der "Nicht-Wiederholbarkeit" gerade den Charakter des sozialistischen Realismus marxistisch unterstützen will.

Dabei müsste Gen. Jermilow wissen, dass die Abtrennung des Einzelnen /Einzigartigen, Nicht-Wiederholbaren/ vom Allgemeinen /Gesetzmässigen/ den Grundprinzipien der materialistischen Dialektik widerspricht. In seinen Bemerkungen zur Frage der Dialektik hebt Lenin den Satz Hegels: "Einzelnes ist Allge-

meines" als genial hervor. Er erörtert nun diesen Satz folgendermassen: "Somit sind Gegensätze /das Einzelne ist dem Allgemeinen entgegengesetzt/ identisch: das Einzelne existiert nicht anders als in dem Zusammenhang der zum Allgemeinen führt. Das Allgemeine existiert nur im Einzelnen, durch das Einzelne. Jedes Einzelne ist /auf die eine oder die andere Art/ Allgemeines. Alles Allgemeine bildet ein Teilchen oder eine Seite oder das Wesen des Einzelnen. Alles Allgemeine umfasst alle einzelnen Dinge lediglich annähernd. Alles Einzelne geht in das Allgemeine nur unvollständig ein usw.usw." Man sieht also, dass nach der Auffassung des Marxismus die Einheit in der Gegensätzlichkeit von Einzelnen und Allgemeinen, von Nicht-Wiederholbaren und gesetzlich Wiederkehrenden einen Grundzug der objektiven Wirklichkeit bildet.

Die Auffassung Jermilows wird nun dahin ausgebaut, dass sie die gefühlsmässige, emotionale Seite der Kunst zu ihrem alleinigen Charakteristikon macht und die auf diese Weise künstlich verarmte Konzeption der Kunst starr und mechanisch der ebenso mechanisch auf den Verstand reduzierten Wissenschaft gegenüberstellt. Diese schroffe und ausschliessende Trennung und Gegenüberstellung von Gefühl und Verstand ist ebenfalls nichts Neues. Jermilow beruft sich sehr mit Unrecht auf Hegel und Bjelinskij. Bei Hegel erreicht gerade die dialektische Vereinheitlichung von Gefühl und Verstand ihren Gipfelpunkt in der bürgerlichen Ideologie. Diese Eigenschaft der Hegelschen Philosophie ist jedoch das Resultat eines langen historischen Prozesses, eines Ringens der besten Geister der neuen Kultur, den dialektischen Einheitspunkt /Identität der Gegensätze/

zwischen Gefühl und Verstand zu finden und im Zusammenhang damit, das Verhältnis der Kunst zur Wissenschaft richtig zu bestimmen. Wie grosse Schwankungen und Meinungsverschiedenheiten hier auch aufgetaucht sein mögen, so haben alle bedeutenden Denker von Boileau bis Hegel darin übereingestimmt, dass das gemeinsame Ziel von Kunst und Wissenschaft die Wiedergabe der Wahrheit, das heisst des Wesens der Wirklichkeit sei. Es wurden im Laufe dieses Prozesses wichtige geistige Kämpfe durchfochten, um die Selbständigkeit der Kunst innerhalb dieses Rahmens gedanklich zu bestimmen. Aber kein wirklich bedeutender Denker ist von der Grundlinie, dass Kunst und Wissenschaft ein gemeinsames Objekt haben, abgewichen, wenn es auch keinem gelungen ist, die Dialektik dieser Gemeinsamkeit mit der Selbständigkeit und Eigenart der Kunst wissenschaftlich einwandfrei und zufriedenstellend zu formulieren.

In der Hegelschen Theorie, dass nämlich die Kunst innerhalb des Bereichs des "absoluten Geistes" die Anschauung repräsentiert im Gegensatz zu der Philosophie, der der Begriff entspricht, erreicht diese Entwicklung ihren Höhepunkt. Es ist ein vollkommenes Verkennen der Methodologie Hegels, wenn man hierin ein modernes Vorspiel zu der Trennung von Gefühl und Verstand erblickt. Hegel hat die ganze Dialektik der Identität der Gegensätze (auch für Gefühl und Verstand) bereits vollständig entwickelt, bevor er in seiner Philosophie zur Formulierung des Zusammenhanges und des Unterschiedes von Kunst und Philosophie gelangt ist und diese dialektische Einheit der Gegensätze bildet die methodologische Voraussetzung seiner ganzen Aesthetik. Die Anschauung, von welcher Hegel hier spricht, ist keine un-

mittelbaere Sinneswahrnehmung mehr, sondern enthält sämtliche Verstandes- und Vernunftkategorien in sich. Und andererseits ist der Begriff, mit welchem Hegel auf dieser Stufe seiner dialektischen Methode operiert, nicht mehr eine abstrakte Verstandesvorstellung, sondern die konkrete dialektische Einheit der Gegensätze, in welcher Anschauung, Gefühl, etc. als aufgehobene Momente mitenthalten sind.

Darum kann Hegel von der Kunst sagen, dass ihre Aufgabe sei, "die tiefsten Interessen des Menschen, die umfassendsten Wahrheiten des Geistes zum Bewusstsein zu bringen und auszusprechen"; dass durch die Kunst der Begriff an der Wirklichkeit ergänzt werde. Diese hohe und umfassende Auffassung von der Kunst drückt sich darin aus, dass Hegel (ebenso wie vor ihm Schiller) die Kunst die erste Lehrerin der Menschheit nennt.

Man glaube ja nicht, dass hier die idealistische Überspanntheit der Hegelschen Philosophie liegt. Engels spricht über jene vollständige Geschichte der französischen Gesellschaft, die Balzac dargestellt hat, "aus der ich sogar in den ökonomischen Einheiten (z.B. der Neuverteilung des realen und persönlichen Eigentums nach der Revolution), mehr gelernt habe, als von allen berufsmässigen Historikern, Ökonomen und Statistikern dieser Zeit zusammengenommen". Worin bestehen nun diese neuen Erkenntnisse, die das künstlerische Lebenswerk Balzacs Engels übermittelt hat? Selbstverständlich nicht in statistischen Tabellen über die Neuverteilung des Eigentums; das Hineinmontieren von Statistiken in Romane hat der "veraltete" Balzac noch nicht gekannt. Es ist aber eigenartig, dass wir aus solchen montierten Statistiken ökonomisch nie etwas lernen, während Engels imstande

war, aus den "traditionell" gestalteten Einzelschicksalen der Balzacschen Romane diese neuen ökonomischen Erkenntnisse abzulesen.

Freilich musste dieser Leser ein Engels sein. Aber auch der Autor musste Balzac sein, denn nur bei einer so tiefen und gründlichen Erforschung aller kapillarischen Wachstumsprozesse der damaligen kapitalistischen Gesellschaft konnten diese ökonomisch neuen Züge so gestaltet werden, dass sie gedanklich neue Zusammenhänge vermittelten und zugleich und unzertrennbar davon künstlerisch organische Bestandteile der Einzelschicksale der Gestalten wurden. Der "traditionelle" Balzac ~~kannte~~ hatte eben noch keine Jermilowschen Sorgen der Rettung der Kunst vor der "Intellektualisierung". Für seine künstlerische Praxis bildeten nicht Wiederholbares und sich gesetzlich Wiederholendes widerspruchsvolle aber zusammengehörige Momente der Dialektik der Wirklichkeit.

Die idealistische Schranke der Hegelschen Philosophie besteht darin, dass sie die gedankliche Dialektik nicht als Widerspiegelung der objektiven, vom Bewusstsein unabhängigen Wirklichkeit aufzufassen imstande ist. Darum wird Hegel dazu gedrängt, alle Bestimmungen des objektiven Prozesses in den "Geist" zu konzentrieren und dadurch zu mystifizieren. Indem bei dieser Mystifikation Kunst, Religion und Philosophie zu Stufen des "absoluten Geistes" werden, entsteht eine falsche Hierarchie zwischen ihnen, die das bereits tief und richtig bestimmte Verhältnis von Kunst und Wissenschaft stört und verzerrt. Erst in diesem mystifizierten Zusammenhang ist Hegel dazu gezwungen, der Anschauung Schranken zu ziehen, aus der Kunst eine bloße Übergangsstufe zur Philo-

sophie zu machen. (Die gesellschaftlichen Gründe, die, neben der Logik der idealistischen Konzeption, zu solchen Ergebnissen geführt haben, gehören nicht hierher; man findet sie übrigens sehr gut dargestellt in den Hegelstudien von M. Lifschitz.)

Aber auch diese idealistischen Schranken Hegels berechtigen niemand aus ihm einen Kronzeugen für die metaphysische Trennung von Gefühl und Verstand zu machen. Diese Trennung ist vielmehr erst in der Periode des Niedergangs der bürgerlichen Ideologie vollzogen worden. Auf ihre gesellschaftlichen Grundlagen haben wir gelegentlich Bergsons hingewiesen. Bei Bergson sehen wir auch die subjektivistisch-solipsistischen Folgen der konsequenten Durchführung einer solchen Anschauung. Denn wenn man das Prinzip der Nicht-Wiederholbarkeit der Gefühle wirklich ernst nehmen würde, so wäre das Bergsonsche Kunstwerk derart "einzigartig" und "nicht wiederholbar", dass es nur vom Künstler selbst und von diesem auch nur im Moment des Schaffensprozesses begriffen werden könnte. So weit geht natürlich auch Bergson nicht, er weicht vielmehr diesen solipsistischen Konsequenzen vorsichtig aus. In den isoliert betrachteten Gefühlen steckt aber notwendig diese Konsequenz. Hume hat sie mit dem Mut eines konsequenten Denkers, den die Vertreter des subjektiven Idealismus im XVIII. Jahrhundert noch hatten, klar ausgesprochen: "Jedes Gefühl hat Recht; denn das Gefühl hat keine Beziehung zu irgend etwas ausser ihm, und ist immer wirklich, wo immer ein Mensch seiner bewusst ist." Und er fügt erläuternd hinzu, dass kein Gefühl irgend etwas vorstellt, was wirklich im Objekt enthalten ist."

Hier sieht man die realen logischen Konsequenzen der mechanischen Trennung von Gefühl und Verstand, der Entleerung

des Gefühls von dem Verstandesinhalt. Es ist verständlich, dass wenn sogar Bergson vor den äussersten Konsequenzen dieser Lage zurückschreckt, dass auch Jermilow sich nicht dazu zu entschliessen wagt, die Konsequenzen zu sehen. Für ihn hat die Theorie von der Nicht-Wiederholbarkeit in der Kunst den einzigen Zweck, den Ideengehalt der Kunst zu beschränken, besser gesagt, eine Kunst ohne höchsten Ideengehalt doch als höchste und vollendete Kunst zu proklamieren. Er ist Irrationalist nur in Bezug auf die spezifisch künstlerische Gestaltung. Diese soll, nun - eklektisch unorganisch - mit den fertigen und fertig übernommenen Ergebnissen des Marxismus-Leninismus zusammengekoppelt werden. Der Künstler gestaltet, nach Jermilow, den Menschen in einer gefühlsmässig irrationalistischen Weise, ganz Bergsonisch, er nimmt aber als fixen Ausgangspunkt und als fixes vorherbestimmtes Resultat die anerkannten Wahrheiten des Marxismus-Leninismus an. Hier hat man also eine - eklektisch-unorganische - Verkoppelung von beiden falschen Tendenzen der Literaturtheorie der Niedergangszeit vor sich: Irrationalismus der Gefühle und metaphysische Vorgefundenheit des Gedankeninhalts. Würde unsere ganze Literatur dieser Theorie Jermilows entsprechen, - zum Glück entspricht die Produktion unserer besten Schriftsteller keineswegs solchen Klügeleien - so wäre sie in der Tat nur eine "illustrierende" Literatur; eine Literatur, die mit "einzigartigen" Gefühlen, mit "sich nie wiederholenden" Menschen usw. allgemeine, bereits bekannte Wahrheiten des Marxismus "illustriert".

Es ist nur verständlich, dass Jermilow jedesmal, wenn ein Kritiker die Dialektik der objektiven Wirklichkeit untersucht,

und die Wahrheit eines Kunstwerks daran misst, ob in ihm die Einheit, Reichhaltigkeit und Bewegtheit der dialektischen Entwicklung der Wirklichkeit richtig widerspiegelt ist, über "Intellektualisierung" der Kunst sich zu beklagen beginnt. Auch diese Angst hat ihre Wurzeln in den Traditionen der bürgerlichen Verfallszeit. Man hat sich in dieser Periode immer mehr daran gewöhnt, in der Wissenschaft leere abstrakte Konventionen zu erblicken, die die Wirklichkeit mehr oder weniger vergewaltigen, die jedoch unter keinen Bedingungen Widerspiegelungen der realen Beschaffenheit der objektiven Wirklichkeit vorstellen. Wiederum ist es verständlich, wenn die Vertreter einer solchen Weltanschauung die Künstler vor der Vertiefung in die Theorien warnen, und die künstlerische Tätigkeit auf die Unmittelbarkeit des künstlich isolierten Gefühls beschränken.

Es ist aber keineswegs verständlich, wieso eine solche Angst dem Marxismus-Leninismus gegenüber entstehen kann. Sie wird höchstens verständlich, wenn man annimmt, dass solche ängstliche Hüter der Autonomie der Kunst auch im Marxismus keine Widerspiegelung der Bewegung der Wirklichkeit selbst sehen, sondern irgendeine (eventuell sogar richtige) aber jedenfalls ausgedachte, rein gedankliche Theorie, die in irgendeiner Weise auf die Wirklichkeit angewendet werden soll. Nur in einem solchen Fall, kann die Theorie zwischen Künstler und Wirklichkeit stehen, kann sie ein Hindernis, eine Hemmung für das reiche, vielfältige, komplizierte Erfassen des individuellen Lebens sein. Sicher will Gen. Jermilow über den Marxismus nicht so denken, aber das ist die unabweisliche unbewusste Voraussetzung seiner Theorie der Mechanischen Trennung von Gefühl und Verstand.

Selbstverständlich kommt in der künstlerischen Praxis eine solche hemmende Wirkung von Theorien häufig vor. Nicht nur wenn falsche Theorien zu Vorurteilen der Wirklichkeit gegenüber erstarren, sondern auch wenn richtige Theorien unvollständig angeeignet leblos, schematisch aufgefasst werden. Denn in der unvollständigen Aneignung kann jede Theorie zur Schematik und damit zum Hindernis der unbefangenen Aneignung der Wirklichkeit werden. (Wir kommen auf diese Frage später ausführlich zu sprechen.)

Darum werden die von Jermilow angegriffenen Autoren der "Literaturnij Kritik" von seiner Kritik überhaupt nicht getroffen, sie geht an dem, was sie eigentlich sagen, vollständig vorbei. Es handelt sich bei diesen Autoren um einen Appell an die Wirklichkeit selbst, an ihren Reichtum, an ihre Bewegtheit, an die "Schlauheit" ihres Entwicklungsganges (Lenin). Die Dialektik, über welche in diesen Artikeln gesprochen wird, ist nicht die Theorie der Dialektik, sondern die Dialektik der Wirklichkeit selbst. Es kommt dabei in erster Reihe nicht darauf an, dass die Gegenüberstellung des leblos Allgemeinen und des ideenlos bloss Individuellen theoretisch unrichtig ist (das ist sehr wichtig, wenn wir die Anschauungen des Theoretikers Jermilow untersuchen), sondern darauf, dass in der Wirklichkeit das Allgemeine und das Individuelle unzertrennbar dialektisch miteinander verbunden sind, dass also ein Schriftsteller, der nicht imstande ist, in seiner Gestaltung, in seiner künstlerischen Wiedergabe der Wirklichkeit selbst diese Vielfältigkeit der Bewegungen, ihrer Zusammengehörens und ihres Widerspruchs künstlerisch adäquat darzustellen, ein verarmtes und schematisches Abbild der Wirklichkeit gibt. Ob jene Schriftsteller, die diese

Dialektik richtig gestalten, überhaupt das Wort Dialektik je vernommen haben, (es ist äusserst unwahrscheinlich, dass Homer den Begriff der Dialektik gekannt hätte) ob sie in ihren theoretischen Gedankengängen zur Dialektik oder zur materialistischen Dialektik sich zustimmend (Gorkij) oder ablehnend (Tolstoj) verhalten, ist gleichgültig, wenn sie imstande sind, mit Hilfe der von ihnen angeeigneten Kultur der Gedanken und Gefühle die wirkliche Dialektik der objektiven Realität richtig in ihren feinen Verzweigungen, in ihren wesentlichen Bestimmungen wiederzugeben.

Es handelt sich also um einen Appell an jenes Original, das vom Marxismus-Leninismus bis jetzt am vollständigsten und richtigsten wissenschaftlich widerspiegelt wurde. Diese richtige Widerspiegelung erfordert eine grosse Gedankenarbeit, eine tiefe Kultur. Jene grossen Realisten, deren Lebenslauf und Lebensumstände uns bekannt geworden ist, standen ausnahmslos auf der Höhe auch der gedanklichen Kultur ihrer Zeit. Diese Zusammenhänge konkret aufzudecken, ist selbstverständlich eine Aufgabe der Literaturgeschichte und ^(literarischen) ~~literarischen~~ Kritik. Aber die literarische Kritik muss sich stets darüber bewusst sein, - und es ist bei den von Jermilow angegriffenen Autoren der Fall - dass die reiche und vollständige Wiedergabe der der Wirklichkeit selbst das Ausschlaggebende und die Kultur nur ein unumgängliches Mittel dazu ist. Es handelt sich also gerade um das Gegenteil dessen, wessen Jermilow die Autoren der "Literaturnij Kritik" beschuldigt: nicht um eine Anwendung fertiger, erlernter Kategorien des Marxismus auf die Wirklichkeit, sondern um das Erlauschen der widerspruchsvollen Wirklich-

keit selbst in der künstlerisch höchstmöglichen Tiefe und Adaequatheit. Die Künstler selbst müssen dabei weder Marxisten noch Kenner des Marxismus sein, wenn sie nur imstande sind, die wirklichen und wichtigen Prozesse des Lebens richtig zu erfassen und adaequat wiederzugeben. Der Kritiker appelliert immer wieder in seiner Beurteilung an die Wirklichkeit selbst, er wäre aber ein Narr, wenn er einen allgemeinen Tatbestand des Lebens, den die Dialektik des Marxismus-Leninismus bereits exakt und richtig formuliert hat, aus Angst davor, dass ihm der Vorwurf gemacht wird, er wende marxistische Schemata an, unvollständig und unexakt formulieren würde.

Die bedeutenden Realisten haben stets die echte Dialektik der Wirklichkeit wiedergegeben. Für sie gilt in noch gesteigertem Masse das, was Engels gelegentlich über die praktische Anwendung der Dialektik in der wissenschaftlichen Praxis gesagt hat: den Menschen, die vernehmen, dass sie dialektische Zusammenhänge ausgedrückt haben, ergeht es so, wie dem Bourgeois Gentilhomme Molières, der einmal plötzlich erfährt, dass er sein ganzes Leben lang, ohne es zu wissen, Prosa gesprochen hat. Und Marx gibt in einem Briefe an Kugelmann eine solche Beschreibung des Wesens der Dialektik, aus welcher das, was wir hier ~~meinen~~ meinen, unmissverständlich hervorgeht. Er nennt dort die Dialektik eine "freie Bewegung im Stoff". Das ist, nichts mehr und nichts weniger, was die von Jermilow kritisierten Autoren von der Literatur verlangt haben.

Indem im Marxismus die dialektische Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit wissenschaftlich formuliert und entwickelt wird, so wird hier nur bewusst gemacht, was in einer

jahrtausendlangen Entwicklung der realistischen Literatur die philosophisch unbewusste Praxis aller bedeutenden Schriftsteller gewesen ist. Ein Appell an Reichtum, Bewegtheit und Tiefe der Wirklichkeit selbst ist darum immer wieder zugleich ein Appell an die grossen Traditionen der realistischen Literatur, während, wie wir gesehen haben, der Bruch mit diesen Traditionen, ihre modernistische Liquidierung stats eine Theorie des verarmenden Verhaltens zur Wirklichkeit in sich enthält.

5.

Es handelt sich also in allen solchen Streitfragen um das Verhältnis des schaffenden Künstlers zur objektiven Wirklichkeit; Aesthetik und Kritik sprechen nur die prinzipiellen Voraussetzungen, die allgemeinsten Grundbedingungen dieser Beziehung aus und zwar so, dass sie ~~sich~~ nicht von irgendeiner psychologischen Analyse des künstlerischen Schaffens aus den Weg zur Kunst suchen, sondern umgekehrt, das Kunstwerk als spezifische Form der Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit untersuchen und von den Gesetzmässigkeiten dieser Widerspiegelung aus ihre subjektiven Bedingungen im Künstler, in seiner Zeit, in seinem Verhältnis zur Wirklichkeit usw. betrachten.

Engels hat mit seinem Ausdruck "Sieg des Realismus" eine ausgezeichnete Zusammenfassung der hier entstehenden komplizierten dialektischen Beziehungen gegeben. Der Sieg des Realismus bedeutet den Sieg der bewegten und widerspruchsvollen Einheit der objektiven Wirklichkeit selbst über die politischen, sozialen, weltanschaulichen usw. Vorurteile des Künstlers, d.h. den Sieg des objektiv richtigen, die Dialektik der Wirklichkeit adäquat widerspiegelnden Tendenzen im künstlerischen Schaffen, über die

Elemente des unmittelbaren, abstrakten, schematischen etc. Verhaltens im ebendenselben Künstler. Wenn also durch den Sieg des Realismus die Dialektik der Wirklichkeit im Kunstwerk zu Worte kommt, so bedeutet es sehr oft - nach den bereits angeführten Worten von Engels - dass der Künstler ohne sich dessen bewusst zu sein, in seinen Werken in Prosa gesprochen hat.

Wir wiederholen: die Dialektik in der Kunst ist nichts weiter als eine adäquate Widerspiegelung der Dialektik der Wirklichkeit und diese erfordert vom Künstler eben jene Marxsche "freie Bewegung im Stoff", von der wir ebenfalls bereits gesprochen haben. Eine solche freie Bewegung im Stoff kann nur entstehen, wenn der Künstler sich mit einer derartigen Intensität der Bewegung seines Stoffes selbst hingibt, dass in ihm, nach langer und intensiver gedanklicher wie künstlerischer Arbeit in der Aneignung des Stoffes "von selbst" mit Freiheit und künstlerischer Souveränität die Bewegung des Stoffes als seine eigene freie und schöpferische Tätigkeit erscheint.

Balzac hat diese Beziehung des Künstlers zur Wirklichkeit im Vorwort zur "Menschlichen Komödie" klar ausgesprochen: "Wenn ich auch sozusagen geblendet war durch die überraschende Fruchtbarkeit Walter Scotts, der sich stets gleich und stets originell bleibt, so verzweifelte ich doch nicht, denn ich fand die Wurzel dieses Talentes in der unendlichen Mannigfaltigkeit der Menschennatur. Der Zufall ist der grösste Romandichter der Welt: um fruchtbar zu werden, braucht man nur zu studieren. Die französische Gesellschaft sollte der Historiker sein, ich nur ihn Sekretär."

Balzac hat seinen älteren Zeitgenossen Hegel und dessen Dialektik nicht gekannt, noch viel weniger natürlich die Marxsche

materialistische Dialektik. Trotzdem spricht er hier über jene Beziehung des wirklichen Realisten zur Wirklichkeit in einer Weise, die ganz der marxistischen Bestimmung, ganz der Engelschen Konzeption vom Sieg des Realismus entspricht. Es ist kein Zufall, dass Balzac gerade auf Grundlage dieser Einstellung, dieser grenzenlosen, leidenschaftlichen und kulturerfüllten Hingabe an die Wirklichkeit in sich selbst die Bedingungen dazu geschaffen hat, um seine eigenen politischen und sozialen Vorurteile gestaltend zu übersinden, die Wirklichkeit adäquat zu widerspiegeln.

Wir haben bei der Beschreibung der Hingabe Balzacs an die Wirklichkeit mit Absicht die Bezeichnung "kulturerfüllt" hinzugefügt. Wir wollten mit dieser Bezeichnung darauf hinweisen, dass diese Hingabe bei all ihrer fanatischen Leidenschaftlichkeit keine bloss unmittelbare, keine einseitig gefühlsmässige gewesen ist. Balzac hat stets gewusst, dass die allgemeinen Züge der Menschen und Gegenstände ebenso zur Wirklichkeit gehören, wie ihre individuellen Eigenschaften, dass das Bleibende und Wiederkehrende nur eine andere Seite derselben Gegenstände ist, wie ihre Einzigartigkeit und Nicht-Widerholbarkeit; dass Denken und Wissen ebenso wirklich sind, wie Empfindung und Erleben, dass die Widersprüchlichkeit, die Bewegung der Wirklichkeit in Widersprüchen den Kern der menschlichen, der persönlichen wie der gesellschaftlichen Existenz bildet.

Die Hingabe der grossen Realisten an die Wirklichkeit ist also darum fruchtbar, weil sie eine Hingabe an die ganze Wirklichkeit ist, keine Auswahl einzelner, persönlich sympathischer Momente, bei einem Leugnen der Realität jener Momente, die der

unmittelbaren, feilich sozial bedingten Subjektivität des Künstlers gegen den Strich gehen. Hier zeigt sich wieder, wie hindernd die schematische Auffassung der Wirklichkeit für das Verständnis der wirklichen Beziehung des Künstlers zur Wirklichkeit ist. Die moderne schematische Verarmung der Subjektivität stellt diese einerseits einer fertigen und zumeist feindlichen Welt der Objektivität ausschliessend gegenüber. In diesem verengten Begriff der künstlerischen Subjektivität ist also von vorneherein die Auswahl aus der Wirklichkeit enthalten, die einen Teil aus ihr als "wirklich" anerkennt, den anderen als Täuschung, als Phantom, als Konvention etc. verwirft. Damit wird die Subjektivität auf den kleinen Umkreis der unmittelbaren Gefühle des Künstlers beschränkt, und die Aufnahme der Totalität der Welt in ihrer Bewegung von vorneherein unmöglich gemacht.

Andererseits glaubt man in der echten Subjektivität des grossen Realisten, die sich in der Bewegung der Welt selbst "frei bewegt" einen Gegensatz zur notwendigen künstlerischen wie moralischen und politischen Parteilichkeit des Schaffenden zu erblicken. Wir werden später ausführlich über die künstlerische Beziehung der grossen Realisten zu ihren negativen von ihnen moralisch wie politisch abgelehnten Gestalten sprechen. Hier sei nur so viel vorweggenommen, dass die künstlerische Hingabe an das gesellschaftliche und menschliche Eigenleben der negativen Gestalten, die für alle ganz grossen Realisten so bezeichnend ist, in keinem Widerspruch zu ihrer moralischen oder politischen Parteilichkeit steht. Die grossen Realisten geben sich fanatisch der ganzen Bewegung des geschichtlichen Lebens hin, wollen dieses in der lebendigen Bestimmung seiner positiven wie negativen

Tendenzen, ⁱⁿ der wirklichen Dialektik des von der Wirklichkeit selbst Bejahten und Verneinten, des im Geschichtsprozess kämpfenden Neuentstehenden und Absterbenden darstellen.

Diese höchste und echtste künstlerische Subjektivität steht also im schroffen Gegensatz zur unmittelbaren Subjektivität auch des Künstlers selbst. Um eine solche Subjektivität der "freien Bewegung im Stoffe" zu erlangen, bedarf es beim Künstler einer langwierigen Arbeit, einer ununterbrochenen Korrektur und Überwindung seiner unmittelbaren Subjektivität. Es ist z.B. kein Zufall, dass der junge Schiller diese höchste Subjektivität bei Shakespeare nicht verstanden hat und dessen Dramen als kalt empfand. Erst in der Periode seiner Reife, erst nach seinen langwierigen historischen und philosophischen Studien ist ihm das Verständnis für die Einheit der echten künstlerischen Subjektivität Shakespeares mit der Objektivität seiner Gestaltungen aufgegangen.

Man sieht: Engels spricht mit seiner Formulierung vom Sieg des Realismus das objektive Wesen der uralten künstlerischen Praxis aller bedeutender Realisten aus; er gibt den Bemühungen der wirklichen Theoretiker der Kunst vor ihm einen umfassenden und wissenschaftlichen Ausdruck. Ohne in Paradoxien zu verfallen, könnte man sagen, dass dieser Tatbestand bereits in der Antike formuliert wurde. Wenn Platon und Aristoteles im Staunen, in der Verwunderung den Anfang alles richtigen Verhaltens zur Aufnahme, zur gedanklichen Wiedergabe der objektiven Wirklichkeit gesehen haben, so haben sie damit bereits diesen Gedanken ausgedrückt. Sie verlangen sowohl vom Philosophen, wie vom Künstler diese unbefangene Bereitschaft der "Schlauheit" der

Wirklichkeit gegenüber, die Fähigkeit, jederzeit imstande zu sein, die neuen und überraschen Züge der Wirklichkeit in sich aufzunehmen, über sie zu staunen, in Verwunderung zu geraten, um dann weitergehen zu können und den gesetzmässigen Zusammenhang, die wesentliche Beziehung zwischen dem neuen Phänomenen und den bleibenden Bestimmungen, deren Charakter unter Umständen durch das Auftauchen des Neuen als modifiziert begriffen werden muss, zu ergründen. Es ist kein Zufall, dass die grossen Bahnbrecher des neuzeitlichen Denkens, die Bacon, Hobbes, Descartes usw. in ihrer Methodologie immer wieder auf dieses antike Staunen zurückgegriffen haben. Und es ist einer der grössten Verdienste Hegels um die Philosophie, dass er die richtige Beziehung von ursprünglicher Unmittelbarkeit, von unvermeidlicher ersten Schemetisierung in der Erkenntnis und vollendeter dialektischer Erfassung der Bewegung der Wirklichkeit in ihrer Notwendigkeit und ihrem Gange philosophisch nachgewiesen hat.

Der Sieg des Realismus setzt also beim Schriftsteller einen Glauben an die Wirklichkeit, an ihre Selbstbewegung, an ihre Selbstüberwindung der von ihr selbst produzierten negativen Momente voraus. Der grosse Realist mag sich zu sehr vielen Phänomenen seiner Gegenwart und der geschichtlichen Entwicklung politisch, moralisch etc. ablehnend verhalten, er ist doch in einem bestimmten Sinne in die Wirklichkeit verliebt, er betrachtet sie immer mit den Augen eines - eventuell empörten oder zornigen - Verliebten.

Die grosse Gefahr, die die Niedergangsideologie der Bourgeoisie für die Kunst im künstlerischen Sinne bedeutet, beruht vor allem darin, dass unter ihrem Einfluss diese Verliebtheit

der Künstler in die Wirklichkeit sich abschwächt oder gar ganz aufhört und an ihre Stelle eine zunehmende Gleichgültigkeit tritt. Die Schlagworte von Optimismus und Pessimismus beleuchten sehr unvollständig und oft verzerrt diesen Gegensatz. Einerseits steckt in den düsteren Gemälden grosser Satiriker wie Swift oder Schtedrin eine empörte Verliebtheit in die Menschheit, in die Wirklichkeit der menschlichen Entwicklung. Andererseits können dem oberflächlichen Weltanschauungsinhalt nach sehr optimistisch gehaltene Schriftwerke eine vollständige, zuweilen ganz synische Gleichgültigkeit der Wirklichkeit gegenüber enthalten.

Im allgemeinen geht freilich diese Entwicklung der bürgerlichen Ideologie und Kunst auf dem Wege des Pessimismus. Wenn wir aber die ideologische und künstlerische Gefahr, die in diesen Tendenze steckt, wirklich ergründen wollen, so dürfen wir nicht bei dem abstrakten Begriff des Pessimismus stehen bleiben, sondern seinen besonderen Charakter untersuchen, wobei wir immer wieder auf dieses Moment der Gleichgültigkeit, des Synismus stossen werden. Und wir müssen die Gefahr dieser Gleichgültigkeit auch bei oberflächlich angesehen optimistischen Inhalten erkennen und bekämpfen. Der antifaschistische Schriftsteller Hermann Kesten hat in einem seiner früheren Romane das Verhalten seines Helden zur Welt mit den Worten "angeekelte Neugier" ausgezeichnet charakterisiert. Er hat über diese Gestalt hinaus die Grundhaltung eines grossen Teiles der modernen bürgerlichen Literatur treffend bezeichnet.

Maxim Gorkij hat schon in der Vorkriegszeit diese Phänomene des Niedergangs in der bürgerlichen Literatur eingehend studiert und ihre wesentlichen Charakterzüge treffend ge-

schildert. Seine Analysen haben auch heute eine grosse Aktualität. Sie entlarven einerseits die menschliche wie künstlerische Nichtigkeit, die hinter der sogenannten "Meisterschaft" vieler moderner bürgerlicher Schriftsteller steckt. Sie geben andererseits ein ausgezeichnetes Bild über die Gefahr, die für die Literatur aus der Beschränkung des Künstlers auf unmittelbare Subjektivität, auf blosse subjektive Emotionalität ohne tiefe Ergründung der ganzen Wirklichkeit, bei Abwendung von diesem Ergründen aus Gleichgültigkeit und Zynismus entsteht. Gorkij schreibt z.B. über einen solchen Typus: "Seine Eindrucksfähigkeit ist krankhaft erhöht, aber sein Gesichtskreis ist eng und seine Fähigkeit zur Synthese gering; wahrscheinlich erklärt sich auch hiemit die charakterische Paradoxität seiner Gedanken, seiner Neigung zu Sophismen."

Der Engelssche Sieg des Realismus ist also keineswegs eine blosse Charakteristik des Spezialfalles von Balzac. Es ist sehr bezeichnend, dass Lenin in seiner Analyse Tolstojs - ohne den Engelsschen Brief an Marx Harkness kennen zu können - in sämtlichen methodologischen Fragen denselben Weg gegangen ist. Es ist aber noch charakteristischer, dass nicht nur die Praxis aller grossen Realisten mit den von Marx, Engels und Lenin aufgedeckten Prinzipien vollständig übereinstimmt, sondern auch die tief denkenden Theoretiker und Kritiker sind dem Wesen der Sache nach zu denselben Ergebnissen gelangt. So spricht Dobroljubow in seiner Kritik Ostrowskijs über die allgemeine Beziehung des Schriftstellers zur Wirklichkeit: "mag seine (des Schriftstellers G.L.) Meinung eine beliebige sein, wenn bloss sein Talent imstande ist, die Lebenswahrheit feinfühlig zu erfassen."

Das Kunstwerk kann der Ausdruck einer bestimmten Idee sein, nicht deshalb, weil der Autor bei seinem Schaffen von dieser Idee beseelt war, sondern deshalb, weil den Autor solche Tatsachen der Wirklichkeit ergriffen haben, aus denen diese Idee von selbst hervorgeht".

Diese Übereinstimmung zwischen Dobroljubow und Engels beschränkt sich keineswegs auf das Zusammentreffen ihrer Gedankengänge auf einem, wenn auch noch so wichtigen Punkt der Literaturtheorie. Die Übereinstimmung beruht vielmehr darauf, dass die Gesamtauffassung Dobroljubows über Kunst und Leben sich in einer ähnlichen Richtung bewegt, wie die spätere, philosophisch vollkommene Erkenntnis von Marx und Engels. Dies zeigt sich darin, dass der grosse Kritiker im Zusammenhang mit diesen allgemeinen Bestimmungen eine ganze Reihe von Problemen aufwirft, die mit den von uns bisher behandelten Fragen, mit der Beziehung von Kunst und Wissenschaft, mit dem Problem des Neuen in engster Verbindung stehen, und dass er gerade den unlösbaren Zusammenhang dieser Fragen nachweist, dass er zeigt, dass sie alle nur im Zusammenhang miteinander zur richtigen Lösung gebracht werden können.

Wie für alle bedeutende Realisten und hervorragende Theoretiker der Literatur ist auch für Dobroljubow die Entwicklung der objektiven Wirklichkeit selbst Ausgangspunkt und Kriterium. Als philosophischer Materialist ist Dobroljubow imstande, diese Priorität gedanklich klar auszudrücken und die Verwandtschaft zwischen Wissenschaft und Kunst darin zu sehen, dass sie beide eine adäquate Widerspiegelung desselben Gegenstandes, nämlich der objektiven Wirklichkeit erstreben. Und gerade diese Erkenntnis

macht es für Dobroljubow möglich, sowohl die Selbständigkeit der Kunst der Wissenschaft gegenüber, wie die Grundlage der Originalität, der Neuheit in der Gestaltung bedeutender Künstler gedanklich aufzuhellen.

[az 52-57 old. hiányzik]

58.o.

Für uns sind hier die methodologischen Seiten dieser Kritik wichtig. Es war lange Zeit Mode, die publizistische Kritik dieser Zeit der ästhetischen gegenüberzustellen. Und Überreste dieser Gegenüberstellung sind auch noch heute nicht ganz ausgestorben. Es ist aber sehr wichtig, zu verstehen, dass die Kritik der Bjelinskij, Tschernischewskij und Dobroljubow gerade im ästhetischen Sinne Epoche macht, einen Gipfelpunkt der Literaturtheorie bildet und noch heute ein unerreichtes und nachzustrebendes Ideal vorstellt. Wenn wir von der ästhetischen Bedeutung dieser publizistischen Kritik sprechen, so müssen wir den Leser daran erinnern, was wir vor kurzem über das Problem des literarischen "Handwerks" bei Gorkij sagten und durch seine Aussprüche belegten. Die ästhetische Überlegenheit der grossen russischen Kritiker über ihre "ästhetischen" Rivalen in Russland und Westeurops beruht eben darauf, dass sie sich auf das künstlerisch Wesentliche, auf die Verbindung zwischen Kunst und Leben, auf das Herauswachsen des künstlerisch Neuen aus der Weiterentwicklung des gesellschaftlichen Lebens konzentriert haben und die formalistischen Bagatellen der Ateliersubtilitäten, der lebensfremden Formfeinheiten den "reinen Aesthetikern" überliessen.

Dieses ästhetisch Ausschlaggebende ist die Gestaltung des entstehenden neuen Menschen. Diesen haben die grossen Kritiker mit der tiefsten gesellschaftlichen Einsicht und mit der

grössten ästhetischen Feinfühligkeit entdeckt, erfasst und analysiert. Die ästhetische Literatur des XIX. Jahrhunderts besitzt sehr wenig, was sich diesen Analysen an die Seite stellen liesse.

Die Methodologie solcher Analysen beruht darauf, dass hier Schriftsteller wie Kritiker den Menschen ohne fetischisierende Verzerrungen sehen. Sie sehen das Gesellschaftliche und das Persönliche nicht als zwei voneinander getrennte Welten, sondern als Momente des einheitlichen Seins und Bewusstseins des Menschen, als Momente, die einander sehr oft widersprechen, aber gerade in dieser Widersprüchlichkeit voneinander untrennbar sind, gerade in ihrer Widersprüchlichkeit den persönlichen und gesellschaftlichen Charakter des Men...

[a szó nincs befejezve, mert hiányzik a következő oldal (58.o.) egészen a 64 oldalig bezárólag]

65.o. sches Wort zu variieren dem Menschen und der Menschlichkeit gegenüber, die im Laufe der bürgerlichen Dekadenz entstanden ist, mit deren schädlichen Erbe wir ununterbrochen zu kämpfen haben. Die Klärung der grossen Fragen der Kunst durch Denker wie Bjelinskij, Tschernischewskij, Dobroljubow und Gorkij ist in aller erster Reihe darum von höchster Bedeutung, weil sie die gesellschaftlich-menschlichen Voraussetzungen und Vorbedingungen des künstlerischen Erfassens des Neuen, des Sieges des Realismus klarlegen.

6.

Aus alledem geht klar hervor, dass die mechanische Trennung und Gegenüberstellung von Kunst und Wissenschaft eine subjekti-

vistische Verengerung und Verflachung des Begriffs der Kunst mit sich bringt. Es ist verständlich, wenn der philosophische Idealismus zu solchen Schlussfolgerungen gelangt, da er ja die verschiedenen Formen der Gegenständlichkeit nur aus der Verschiedenheit der "Setzung" des Gegenstandes durch das Subjekt ableiten kann. In solchen Fällen entsteht immer wieder eine Zweiteilung in dem Sinne, dass die Wissenschaft etwas Begriffliches, an den Verstand Appellierendes, während das Wesen der Kunst im Gefühl, in der Emotionalität verankert sei. Es bedarf keiner sehr tiefschürfenden Untersuchung, um den vulgarisierenden Charakter dieser Anschauung, ihr Nichtentsprechen den Tatsachen des Lebens zu durchschauen. Wie im Leben keine chinesische Mauer Emotion und Verstand voneinander trennt, so auch nicht im Entstehen, im Wesen, in der Wirkung von Kunst und Wissenschaft. Niemand wird daran zweifeln, dass etwa "Der Gesellschaftsvertrag" Rousseaus oder "Das Kapital" von Marx stärkere Emotionen in grösseren Massen der Menschen ausgelöst haben, als etwa der zweite Teil des "Faust" oder "Bouvard et Pécuchet" Flauberts. Hier irgend ein Kriterium zu erblicken, wäre unsinnig.

Der dialektische Materialismus muss unbedingt an dem Gedanken festhalten, dass Kunst und Wissenschaft dieselbe objektive Wirklichkeit widerspiegeln. Will man also zu einer vernünftigen, zu einer marxistischen Konzeption des Unterschiedes zwischen Kunst und Wissenschaft gelangen, so kann man den Grund der Verschiedenheit im spezifischen Herantreten an den Gegenstand der Widerspiegelung, den Unterschied in der Widerspiegelung nur im Gegenstand selbst, in der Beschaffenheit der objektiven Wirklichkeit selbst suchen und finden.

Marx hat die Grundlage der Notwendigkeit der Wissenschaft auf die Beschaffenheit der objektiven Wirklichkeit begründet. Er sagt: "alle Wissenschaft wäre überflüssig, wenn die Erscheinungsform und das Wesen der Dinge unmittelbar zusammenfielen." Die objektive Dialektik von Erscheinung und Wesen, die Objektivität beider, d.h. die Existenz beider unabhängig vom Bewusstsein, ihre Existenz als Momente und Bestimmungen der realen Wirklichkeit selbst und nicht als blosse Momente der Wahrnehmung und des Denkens und darüber hinaus die objektive Zusammengehörigkeit und Verflochtenheit beider, bei gleichzeitiger ebenso notwendiger und objektiver Verschiedenheit, bei objektiven und notwendigen Nichtzusammenfallen weder in der unmittelbaren Wahrnehmung noch im abstrakten Denken: diese reale Beschaffenheit der Wirklichkeit selbst bestimmt die Notwendigkeit der Wissenschaft im allgemeinen und auch den spezifischen Charakter ihrer Widerspiegelung der Wirklichkeit.

Die Wissenschaft hat also diese Dialektik von Erscheinung und Wesen in der Wirklichkeit aufzudecken und dar/zustellen, wobei ihre spezifischen Aufgabe darin besteht, dem gesetzmässigen Zusammenhang in allen Veränderungen feinfühlig nachzugehen, ihn möglichst vollständig zu begreifen, auf den Begriff zu bringen und dadurch die dauernden, bleibenden gesetzmässigen Züge und Eigenschaften der Wirklichkeit festzulegen. Die Dialektik von Erscheinung und Wesen äussert sich nun gleich darin, dass jede solche gesetzmässige Fixierung des Bleibenden immer nur eine relative, eine annähernde ist.

Und zwar in doppelter Bedeutung. Erstens ist, wie Lenin sagt, "die Erscheinung ist reicher als das Gesetz". Daraus

folgt, dass alle Gesetze einen relativen, annähernden Charakter haben müssen, und zwar unbeschadet ihrer Objektivität, gerade infolge ihrer Objektivität. Kein Gesetz drückt den Reichtum der Erscheinungen restlos aus. Es bedarf immer wieder teils Neuformulierungen, um der Gesetzmässigkeit neu entdeckter Erscheinungen gerecht zu werden, teils müssen die gesetzmässig notwendigen Modifikationen einer Gesetzmässigkeit in der Erscheinungswelt ebenfalls begrifflich fixiert werden. Die Art, wie Marx das Wertgesetz in seiner Absolutheit und zugleich in der Gesetzmässigkeit seiner notwendigen Modifikationen in der Wirklichkeit dargestellt hat, ist ein ewiges Muster für die wirkliche Wissenschaftlichkeit. Wie diese begriffliche Bewältigung der Wirklichkeit durch die wissenschaftliche Arbeit vor sich gehen muss, hat Marx in der "Einleitung zur politischen Ökonomie" dargelegt, indem er gezeigt hat, wie das Denken von der unmittelbaren Konkretheit der gedanklich noch ungeordneten Erscheinungswelt zu den vernünftigen Abstraktionen aufsteigen muss, um von hier aus den Weg zurück, zu der nunmehr in ihrer Gesetzmässigkeit begriffenen konkreten Welt anzutreten.

Zweitens ist aber die Wirklichkeit selbst und zwar sowohl in ihren erscheinungsmässigen wie in ihren gesetzmässigen Momenten nicht nur ununterbrochenen Veränderungen unterworfen, sondern diese Veränderungen haben bestimmte Richtungen, sie stellen eine Entwicklung dar: die objektive Beschaffenheit der Wirklichkeit hat einen historischen Charakter. Dadurch gliedern sich die im Laufe der Geschichte erkannten Gesetze der Wirklichkeit danach, welche Perioden der historischen Entwicklung der Gesamtwirklichkeit sie umfassen. Von ganz allgemeinen Gesetzmässigkeiten der ganzen Entwicklung angefangen, wie - um

ein Beispiel aus der Menschheitsentwicklung zu nehmen - die der Arbeit als des notwendigen Stoffwechsels zwischen Mensch (Gesellschaft) und Natur, die für alle Perioden der Geschichte gültig sind, kennen wir objektive und richtige Gesetze, die die wesentlichen Zusammenhänge einer bestimmten Periode umfassen, die also objektiv unter bestimmten gesellschaftlichen Bedingungen entstanden sind und mit dem Verschwinden jenes gesellschaftlichen Seins dessen gedankliche Abbilder sie sind - auch als Gesetze aufhören müssen, zu gelten; es gibt selbstverständlich viele Fälle, in welchen auch dieses Aufhören dialektisch relativiert erscheint, wenn nämlich der objektive Verlauf der Geschichte das frühere Gesetz in dem Sinne "aufhebt", dass es modifiziert, als untergeordnetes Moment einer neuen Gesetzmässigkeit, seine Funktion im Gesamtzusammenhang verändernd usw. weiterbesteht.

Es kann hier unmöglich unsere Aufgabe sein, die Grundzüge der Wissenschaftlichkeit auch nur skizzenhaft darzustellen. Wir mussten nur auf einige Grundtatsachen dieser Methodologie hinweisen, damit wir sehen, wie der spezifische Charakter der wissenschaftlichen Widerspiegelung der Wirklichkeit mit der objektiven Dialektik von Wesen und Erscheinung zusammenhängt. Und wir haben gesehen, dass die Aufgabe der Wissenschaft darin besteht, die gesetzmässigen Zusammenhänge zwischen Erscheinung und Wesen sowohl in ihrer Absolutheit, wie in ihrer Relativität aufzudecken. Die Wissenschaft stellt das Wesen, das Gesetz in den Mittelpunkt und untersucht die Erscheinungen, um in ihnen die konkrete Gültigkeit der Gesetze der historischen Entwicklung der Wirklichkeit zu erkennen. Wir haben gesehen, dass auf diese

Weise eine ununterbrochene Entwicklung vor sich gehen muss, teils um bei bestimmten Erscheinungen, die scheinbar einem bestimmten Gesetze nicht unterworfen sind, die eine Abweichung von ihm vorzustellen scheinen, die Gültigkeit des Gesetzes, die Unterordnung der Erscheinung unter das Wesen nachzuweisen, teils um die spezifischen Gesetze solcher Abweichungen aufzuzeigen und dadurch unter Umständen zu einer Modifikation des Gesetzes selbst, eventuell zu der Formulierung eines neuen Gesetzes zu gelangen.

Wenn nun die Kunst dieselbe objektive Wirklichkeit widerspiegelt, so ist es klar, dass der dialektische Zusammenhang von Erscheinung und Wesen ebenfalls die Grundlage ihrer spezifischen Art der Widerspiegelung dieser Wirklichkeit sein muss. Ebenso klar ist es, dass der objektive gesetzmässige Zusammenhang von Erscheinung und Wesen, die dialektische Identität ihrer Verschiedenheit und Zusammengehörigkeit den Ausgangspunkt zur künstlerischen Widerspiegelung der Welt bilden muss. Soll nun dabei der Kunst eine spezifische Eigenart in der Widerspiegelung der Wirklichkeit zukommen, so kann sie sich nur darauf gründen, dass die objektive Beschaffenheit des gesetzmässigen Zusammenhanges zwischen Erscheinung und Wesen noch eine wesentliche Seite hat, die von der eissenschaftlichen Form nicht erfasst werden kann und deshalb einer besonderen Art der Abbildung bedarf. Der Unterschied zwischen Kunst und Wissenschaft muss also in der Beschaffenheit der objektiven Wirklichkeit selbst liegen, da ja beide dieselbe Wirklichkeit widerspiegeln.

Worin besteht nun die spezifische Eigenart der Kunst in

dem Erfassen des gesetzmässigen Zusammenhanges von Erscheinung und Wesen? Die Wissenschaft richtet ihre Aufmerksamkeit auf die Totalität der Erscheinungswelt (wir sprechen hier von der Wissenschaft als einheitlichem Ganzen und können die notwendige Arbeitsteilung innerhalb dieses Bereichs nicht berücksichtigen; dies ist aber vom Standpunkt einer derartigen allgemeinen Betrachtung schon darum berechtigt, weil die verschiedenen Gebiete der Wissenschaft objektiv ein zusammenhängendes Ganze bilden und die Ergebnisse des einen Gebietes die des anderen ununterbrochen ergänzen und modifizieren). Das Bestreben, sowohl die extensive wie die intensive Totalität der Erscheinungswelt in ihrer Gesetzmässigkeit möglichst vollständig zu begreifen, hat zur notwendigen Folge, dass die Wissenschaft die sinnliche Unmittelbarkeit einer jeden Erscheinung und damit ihren unmittelbaren Erscheinungscharakter aufheben muss. Die von Marx bestimmte Rückkehr zur konkreten Totalität der begriffenen Erscheinungen bedeutet so viel, dass wir mit der Hilfe einer entwickelten Wissenschaft, eine jede beliebige Erscheinung als Erscheinung einer Gesetzmässigkeit gedanklich bewältigen können. (Dabei muss der Leser selbst verständlich alle Momente der Dialektik des Absoluten und Relativen, die wir vorhin skizzenhaft geschildert haben, immer wieder vor Augen haben.) Abstrakt gesagt könnte man so formulieren: ~~in~~ in der Wissenschaft ist die Erscheinung in das Wesen aufgehoben, selbstverständlich indem von uns bereits angegebenen dreifachen Sinn, dass sie nämlich zugleich aufbewahrt und auf eine höhere Stufe gehoben wird.

Die Kunst geht in der Widerspiegelung derselben Wirklich-

keit, derselben Zusammenhänge zwischen Erscheinung und Wesen den umgekehrten Weg. Man kann also kurz und vorwegnehmend sagen: die künstlerische Tätigkeit, das künstlerische Schaffen hebt das Wesen in die Erscheinung auf, wiederum in dem oben angegebenen dreifachen Sinne des Aufhebens. Anders ausgedrückt: die Kunst rettet, bewahrt, den unmittelbaren Erscheinungscharakter der Erscheinungen, unmittelbar geht die Kunst über die Unmittelbarkeit der Erscheinungswelt nicht hinaus, ja ihre höchste Bestrebung ist, uns immer wieder in diese Unmittelbarkeit hineinzuführen, die unmittelbaren Erscheinungen des Lebens, so wie sie erscheinen und sind uns Vorzuführen.

Die vormarxistische Theorie der Kunst, bei allen bedeutenden und wichtigen Ergebnissen, die sie gebracht hat, ist stets an dieser Dialektik von Erscheinung und Wesen gescheitert und zwar daran, dass sie nicht imstande war, ihre reale Zusammengehörigkeit, ihre Verschiedenheit in der realen Identität begrifflich zu erfassen. Es entstanden entweder Theorien, die in der Welt der Erscheinung einen blossen Schein, einen Trug gesehen haben, und die Aufgabe der Kunst darin erblickten, diesen Schein zu entlarven, das nach solchen Auffassungen allein wahre und reale Wesen zum wirklichen und alleinigen Gegenstand der Kunst zu machen. Ja!ts sie von der Vergeblichkeit dieser Bestrebungen überzeugt waren, sahen sie sich gezwungen, die Kunst als eine Abbildung der trügerischen Erscheinungswelt philosophisch zu verwerfen. Auf dem anderen Pole der Extreme entstanden Theorien, die nur die Erscheinungswelt als real anerkannten, die darum in jedem Wesen, in allem, was über die Unmittelbarkeit der Erscheinungswelt hinausging, nichts als eine

konventionelle Übereinkunft, eine subjektive Hilfskonstruktion, eine leblose Abstraktion etc. erblickt haben. Es ist klar, dass von welchem extrem einseitigen Standpunkt immer die Aufgaben der Kunst bestimmt werden sollten, die reale Zusammengehörigkeit dieser beiden Momente der Wirklichkeit gedanklich zerstört werden musste. In jedem Falle musste die Beziehung der Kunst zur Wirklichkeit, die besondere Art ihrer Abbildung der Wirklichkeit einseitig, falsch formuliert werden.

Erst im dialektischen Materialismus wird das richtige Verhältnis beider Momente der Wirklichkeit wahrheitsgemäss bestimmt. Einerseits lernen wir verstehen, dass die Erscheinung nichts Äusserliches, nichts Sekundäres oder Trügerisches ist, sondern ein Moment der objektiven Wirklichkeit selbst; eben die Erscheinung des Wesens. Und andererseits verliert in dieser Auffassung der Begriff des Wesens seine Jenseitigkeit. Das Wesen ist nicht irgendwo "hinter" den Phänomenen versteckt, ist nicht eine andere, besondere, abgetrennte Welt der "Ideen", sondern das Wesen ist ein Teil, ein Moment der bewegten Einheit der objektiven Wirklichkeit, wenn Goethe sagt: "Natur hat weder Kern noch Schale, alles ist sie mit einemale", so spricht er diese Seite des dialektischen Zusammenhange der Dinge mit grosser Plastik und Klarheit aus. Das Wesen existiert nur in den Erscheinungen, unabtrennbar von ihnen. Es kann aber von der menschlichen Erkenntnis nur nach harter Arbeit, nach grossen und dauernden Anstrengungen in den Erscheinungen erkannt, von den Erscheinungen getrennt, in seiner dialektischen Widersprüchlichkeit zu den Erscheinungen begriffen werden. Jedoch die Schwere dieser Trennung durch den Gedanken drückt nur die

eine Seite des dialektischen Verhältnisses aus. Denn die komplizierte, ungleichmässige und dennoch gesetzmässige Bewegtheit der Erscheinungen zeigt uns, dass das Wesen keine Abstraktion, kein von den Menschen in die Gegenstände hineingetragene Bestimmung ist, sondern eine Eigenschaft der Gegenstände selbst; freilich eine, welche auf ihrer unmittelbar erscheinenden Oberfläche nicht unmittelbar sichtbar ist. Ebenso wie das Wesen in den Erscheinungen steckt, ebenso kann man von diesen sagen, dass sie Erscheinungen des Wesens sind.

Diese richtige Beziehung zu Erscheinung und Wesen hat die wirkliche realistische Kunst immer gehabt. Wie auf vielen Gebieten der menschlichen Praxis hat der Marxismus etwas gedanklich formuliert, was von Anfang an die Grundlage der menschlichen Tätigkeit gewesen ist, wobei aber die richtige Praxis die ganze Zeit hindurch theoretisch mehr oder weniger unrichtig ausgedrückt wurde.

Die Kunsttheorie leidet auch heute unter den Überresten dieser falschen Auslegungen der richtigen Praxis. Alle Theorien der Unmittelbarkeit, der Beschränkung der Kunst auf die blosse Erscheinungswelt leiden unter dieser Halbheit und Schiefheit der Auffassung. Die alten Künstler sind an ihre Aufgabe mit einem spontanen Realismus herangetreten, ungefähr wie - Lenin hebt diese Tatsache im "Empirio-kritizismus" energisch hervor - die bedeutenden Naturforscher in ihrer Praxis (sehr oft gegen ihre eigenen philosophischen Überzeugungen) spontane Materialisten sind.

Die Praxis der Kunst hat von Anfang an gewusst, dass die Abbildung der extensiven Totalität der Erscheinungswelt ausser-

halb ihres Bereiches liegt. Die Kunst kann immer nur einen ausserordentlich kleinen Ausschnitt der objektiven Wirklichkeit darstellen. Erlebbare Übersichtlichkeit war schon in der Antike ein Kriterium für die Grenzen des Umkreises, den der mögliche Gegenstand eines Kunstwerkes haben kann. Mit Recht. Denn wenn die Kunst die Erscheinungswelt wiederherstellen und zwar in ihrer Unmittelbarkeit wiederherstellen soll, so gehört die sinnliche Erlebbarkeit aller einzelnen dargestellten Gegenstände mit objektiver Notwendigkeit dazu. Was nicht erlebbar ist, kann nicht unmittelbar erscheinend sein. Und da die Erlebbarkeit ihre streng gezogene Grenzen hat, muss der Gegenstand der Kunst von vorneherein extensiv begrenzt und intensiv übersichtlich und gegliedert sein.

Daraus folgt jedoch keineswegs, dass der Künstler die einzelne Erscheinung, die er abbildet, so nehmen muss, wie er sie in der Wirklichkeit vorgefunden hat. Im Gegenteil. Gerade deshalb kann er sie unmöglich so abbilden. Denn das Erscheinen des Wesens in den Erscheinungen ist gerade ein Prozess der totalen Bewegung der ganzen Erscheinungswelt. Die Gesetzmässigkeit der Erscheinungswelt setzt sich in den Einzelheiten sehr ungleichmässig mit sehr grossen Abweichungen vom Gesetz durch. Das Zusammenfallen von Wert und Preis in der kapitalistischen Gesellschaft bezieht sich als Gesetz nur auf die Totalität. Es gehört zum Wesen dieses Gesetzes, dass in jedem einzelnen Fall Wert und Preis nicht zusammenfallen; wenn sie es hie und da tun, so geschieht es zufällig und gerade solche Einzelfälle würden für sich genommen das Gesetz womöglich unvollständiger repräsentieren als die Ab-

weichungen. Es handelt sich also in der Kunst darum, einen verhältnismässig kleinen Komplex der Erscheinungen so abzubilden, dass die Unmittelbarkeit ihres Erscheinungscharakters unversehrt bewahrt, ja womöglich gesteigert werde und trotzdem oder gerade darum in diesen kleinen Erscheinungskomplex die gesetzmässige Bewegung der Totalität abgebildet werde. Die wirkliche nicht oberflächliche, nicht naturalistische Wahrheit einer solchen Abbildung beruht also darauf, dass in ihr die wesentlichen objektiven Bestimmungen nicht nur restlos, sondern auch in ihrer richtigen, der Wirklichkeit entsprechenden Dichtigkeit, Proportion, Dynamik etc. wiedergegeben werden.

Darum kann Hegel mit Recht von der Kunst sagen, sie sei das "sinnliche Scheinen der Idee". Wenn man den Gedanken materialistisch auf die Füsse stellt, so sieht man, dass er diesen wesentlichen Zusammenhang richtig ausdrückt: nämlich die Tatsache, dass die Gesetzmässigkeiten, die wesentlichen Bestimmungen des Lebens in der künstlerischen Gestaltung zu unmittelbar erscheinenden Eigenschaften der dargestellten Gegenstände geworden sind. Wenn Don Quixote mit den Windmühlen kämpft, die Galeerensklaven befreit oder in den Löwenzwinger tritt, wenn Oblomow in seinem Bette liegt und durch keine Kraft und kein Zureden zum Aufstehen gebracht werden kann, usw. so erscheinen grosse, tiefe und allgemeine Gesetze der geschichtlichen Entwicklung, wesentliche Bestimmungen des gesellschaftlichen Lebens der Menschen als unmittelbare persönliche Eigenschaften, als unmittelbare individuelle Lagen einer einzelnen Figur, die sich abstrakt angesehen von den unmittelbaren und oberflächlichen Erscheinungsweise der gewöhnlichen Wirklichkeit garnicht un-

terscheiden. Und in Bezug auf Unmittelbarkeit auch garnicht unterscheiden sollen.

Trotzdem liegt zwischen beiden ein Abgrund. In der Wissenschaft ist es für jeden sofort evident, dass die unmittelbar aufgenommene konkrete Vielheit der Erscheinungen, von welcher die wissenschaftliche Forschung ausgeht, um auf dem Umweg der Abstraktion zu der konkreten aber nunmehr begriffenen Totalität der Erscheinungen zurückzukehren, mit dieser nicht einfach identisch ist; dass dieser Umweg unbedingt notwendig ist, damit das Denken die konkrete Totalität der Erscheinungen in ihrer Gesetzmässigkeit begreife. Da jedoch die Kunst von der Unmittelbarkeit ausgehend wieder in die Unmittelbarkeit mündet, ist es viel schwerer zu verstehen, dass hinter jeder künstlerischen Unmittelbarkeit, hinter dieser wesenerfüllten und künstlich hergestellten zweiten Unmittelbarkeit eine harte Arbeit auch des Gedankens, ja nicht in letzter Linie des Gedankens steckt.

Die falsche moderne Auffassung vom künstlerischen Handwerk, von der Technik trägt sehr viel zu dieser Verzerrung des Tatbestandes bei. Unmittelbar und nur vom Bewusstsein sehr vieler Künstler aus gesehen steht zwischen gegebener und wiederhergestellter Unmittelbarkeit der Erscheinungswelt tatsächlich nur der technische Prozess der künstlerischen Arbeit, die technische Arbeit des Malens, Modellierens, Schreibens, etc. Die bedeutendsten Künstler haben allerdings immer gewusst, dass dieser technische Prozess nur ein Teil ihres Weges zur Wiederherstellung der Unmittelbarkeit ist. Sogar ein Schriftsteller wie Flaubert, der mit einer gewissen trotzigen und paradoxen Leidenschaftlichkeit die Arbeit an der richtigen Auswahl der Worte als zentrale,

ja oft sogar als alleinige künstlerische Arbeit des Schriftstellers bezeichnete, liebte immer wieder das Wort Buffons zu zitieren: "Bien écrire, c'est bien penser". Und bei den bewusstesten Künstlern findet man immer wieder eine solche breite und tiefe Auffassung ihres "Handwerks", wie wir sie in dem von uns bereits angeführten Aufsatz von Gorkij getroffen haben.

Der Weg von der ersten zur zweiten Unmittelbarkeit ist also der der Erkenntnis des Wesens, der Erkenntnis der Gesetzmässigkeit der Erscheinungswelt. Wie weit dieser Weg in der Form der bewussten wissenschaftlichen Forschung, des bewussten begrifflichen Nachdenkens vor sich geht, ist nach Perioden, nach Individualität der Künstler ausserordentlich verschieden. Allerdings kennen wir in der Geschichte kaum einen Fall, unter den Künstlern, deren Lebens- und Arbeitsweise uns überliefert worden ist, wo diese bewusste Arbeit an der Erforschung der Wirklichkeit gänzlich gefehlt hätte. Sie ist jedoch unter allen Umständen nur ein Hilfsmittel unter vielen, wobei die breite und tiefe Erkenntnis des Lebens selbst, das feinfühliges Ergründen seiner Gesetzmässigkeiten, das Verarbeiten der eigenen Lebenserfahrungen die zentrale Rolle spielen muss. Dann auf diesem Umweg von der ersten zur zweiten Unmittelbarkeit ergründet ja der Künstler nicht so sehr die Bestimmung des Wesens und Erscheinung überhaupt als in erster Reihe die Gesetzmässigkeit in der Erscheinungsweise des Wesens, die Gesetzmässigkeit, wie die wesentlichen Bestimmungen des Lebens in den individuellen Schicksalen einzelner Menschen, als Charaktereigenschaften ihrer Individualität zum Ausdruck kommen. So entsteht bei den bedeutenden Künstlern ein eigenartiges und tiefes Wissen über

die Wirklichkeit, ein "sinnliches Wissen", wie Hegel sagt, ein Denken in Bildern, wie es andere ausdrücken usw.

Der Inhalt und der Gegenstand dieses Wissens ist, wie wir gesehen haben, derselbe wie in der Wissenschaft. Und es wäre eine Herabsetzung der Kunst, diesen Charakter des Wissens, der Vermehrung unserer Kenntnis über die Welt durch die Kunst zu leugnen. Umso mehr als wir ebenfalls gesehen haben, dass die Eigenart der Widerspiegelung der Wirklichkeit durch die Kunst auf der Eigenart der Wirklichkeit selbst beruht. Wir haben bereits den wichtigen und tiefen Ausspruch Lenins "die Erscheinung ist reicher als das Gesetz" angeführt. Wenn man diesen Gedanken richtig zuendedenkt, so versteht man, dass der bedeutende Künstler, ohne über die Grenzen der Kunst hinauszugehen, ja gerade indem er die tiefsten Gesetze der spezifisch künstlerischen Gestaltung erfüllt, unser Wissen von der Wirklichkeit vermehren muss. Denn seine Aufmerksamkeit ist gerade auf diesem Reichtum der Erscheinungswelt gerichtet, und zwar in der Richtung, dass er die in diesem Reichtum der Wirklichkeit, in diesem Überquellen der Erscheinungen über die jeweils bekannte Gesetzlichkeit eine Erscheinung des Wesens, ein Scheinen des Wesens in der Erscheinung sieht. Die von Dobroljubow hervorgehobene Eigenschaft ganz grosser Künstler, dass sie neue Wahrheiten des Lebens unabhängig vom wissenschaftlichen Denken, vor ihrer wissenschaftlichen Formulierung gestalten, entdecken und aufdecken, steht also im engsten Zusammenhang mit dem künstlerischen Wesen der Kunst.

Die im Werk künstlerisch gerettete, künstlerisch wieder hergestellte Unmittelbarkeit unterscheidet sich also von der

der Wirklichkeit "nur" darin, dass in jener die wesentlichen Bestimmungen, die sonst nur aus der Totalität der Erscheinungen mit Hilfe der wissenschaftlichen Forschung ergründbar sind, unmittelbar hervortreten. Es wird vom Künstler eine unmittelbare Erscheinungswelt geschaffen, die, man könnte sagen, vom Wesen durchtränkt ist, deren jedes Moment ohne seine Individualität und Unmittelbarkeit aufzugeben, ja gerade diese behauptend und verstärkend, mit lauter Stimme die wesentlichen Zusammenhänge verkündet. Diese Wesenart der Kunst drückt Hegel sehr schön aus, indem er von ihr sagt, "sie mache jede ihrer Gestalten zu einem tausendäugigen Argus, damit die innere Seele und Geistigkeit an allen Punkten der Erscheinung gesehen werde".

Der bekannte deutsche Maler Max Liebermann hat diesen Gedanken in etwas paradoxen Form ausgedrückt, als er einem von ihm Portraitierten sagte: "Ich habe sie ähnlicher gemacht, als Sie sind." Die Paradoxie liegt hier nur in den Worten. Denn in Wirklichkeit sind die einzelnen Momente und Aspekte eines menschlichen Gesichtes tatsächlich nur in ausserordentlich ungleichmässiger Weise wirkliche Ausdrücke der ganzen Persönlichkeit des Menschen. Sonst müsste ja jede Photographie ein sinnlich richtiges Abbild der Persönlichkeit und des Innenlebens des aufgenommenen Menschen geben. Ja, es ist sogar sehr unwahrscheinlich, dass es in der Wirklichkeit einen Augenblick gibt, in welchem der Mensch mit Gesichtsausdruck und Gebärde sein ganzes Wesen, die entscheidenden bleibenden Züge seiner Persönlichkeit und sozialen Bestimmtheit restlos ausdrücken würde. Die grosse Portraitkunst der Tizian oder Rembrandt bestand stets in diesem künstlerischen Weiterdenken

der im Menschen vorhandenen Möglichkeiten, in diesem Durchscheinemachen des Wesens des Menschen, in einem solchen Aehnlichemachen als er ist. Es handelt sich hier nicht um eine Stilisierung, um ein Hineintragen noch so erhabener und grossartiger, aber doch subjektiver Gesichtspunkte in die Wirklichkeit, sondern umgekehrt um eine Herauslesen der tiefsten Tendenzen der Wirklichkeit selbst aus ihr, um ein deutlichmachen des Verborgenen, um ein Tönendmachen des undeutlich Stammelnden.

Das ist ein künstlerisch bewusste Weiterführen der Tendenzen des Lebens selbst. Nur darum weil es die objektive Gesetzmässigkeit des Wesens ist, zu erscheinen, kann die Kunst in der gestalteten Erscheinungswelt das Wesen einschliessen, einfangen, durchsichtig machen; nur weil die Erscheinung in der Wirklichkeit reicher ist als das Gesetz, kann die künstlerische Ergründung der Gesetzmässigkeit der Erscheinungen, die künstlerische Wiedergabe und Wiederherstellung der Erscheinungswelt neue Kenntnisse über die gesamte Wirklichkeit enthalten.

Die idealistische Schranke der Hegelschen Philosophie in der Aesthetik besteht nicht darin, dass er die Kunst als "sinnlicher Scheinen der Idee" bezeichnet, dass er diesen ihren Unterschied von der unmittelbar gegebenen empirischen Wirklichkeit scharf hervorhebt, und die blosser Richtigkeit in deren Wiedergabe als für die künstlerische Wahrheit ungenügend verwirft, sondern darin, dass er in dieser Kritik Leben und Kunst letzten Endes schroff einander gegenüberstellt und in der künstlerischen Tätigkeit einen ausschliessenden Gegensatz zur Eigenbewegung des Lebens erblickt. Diese Überspannung des Momentes der Entgegensetzung, das als Moment vorhanden ist,

ist hier die dialektische Schranke, die dann von den kleineren Nachfolgern Hegels auf die Spitze getrieben und zur Theorie der Ablehnung des Realismus, zum Leugnen der Abbildung der objektiven Wirklichkeit benutzt wurde.

Auch hier ist erst durch den Marxismus die richtige Einheit der Gegensätzlichkeit bestimmt worden. Wenn wir uns an die vorangegangenen Erörterungen über die breite und allgemeine Bedeutung des Engelsschen Sieg des Realismus erinnern, so wird uns klar, dass hier der besondere Charakter der neuen wiederhergestellten Unmittelbarkeit des Kunstwerks im Gegensatz zur empirischen Unmittelbarkeit, von welcher der Künstler objektiv, wie subjektiv ausgeht, präzise ausgedrückt wird. Der Sieg des Realismus ist der Sieg des Künstlers über seine ursprüngliche gegebene Unmittelbarkeit. Er muss diese in sich selbst überwinden, um in der Wirklichkeit das konkrete Wesen erscheinen zu sehen und in der neuen Unmittelbarkeit erscheinen zu lassen.

Diese kritische Wendung des Marxismus der unmittelbaren Subjektivität gegenüber ist ebenfalls "nur" eine wissenschaftlich präzise Zusammenfassung uralter Erfahrungen. Es ist sehr charakteristisch, dass Goethe in unmittelbarem Anschluss an die vorher von uns zitierten Verse, dass die Natur weder Kern noch Schale habe, folgendes sagt: "Dich prüfe du nur allermeist, ob du Kern oder Schale seist".

Goethe hat das eigenartige Medium, in welchen die Wirklichkeit in der künstlerischen Gestaltung erscheint, mit Vorliebe als das Besondere bezeichnet. Er will damit den Unterschied der Sphäre der Kunst gleichzeitig vom bloss Individuellen und Einzelnen, wie vom abstrakt Allgemeinen abgrenzen. So sagt

er in einem Gespräch mit Eckermann:

"Ich weiss wohl, dass es schwer ist, aber die Auffassung und Darstellung des Besonderen ist auch das eigentliche Leben der Kunst.

Und dann: solange man sich im allgemeinen hält, kann es uns jeder nachmachen; aber das Besondere macht uns niemand nach. Warum? Weil es die anderen nicht erlebt haben.

Auch braucht man nicht zu fürchten, dass das Besondere kleinen Anklang finde. Jeder Charakter, so eigentümlich er sein möge, und jedes Darzustellende, vom Stein herauf bis zum Menschen, hat Allgemeinheit; denn alles wiederholt sich und es gibt kein Ding in der Welt, dass nur einmal da wäre."

Diese Auffassung Goethes über die Kunst steht in vollständiger Übereinstimmung mit den positiven und tiefen Seiten der Hegelschen Aesthetik. Dort, wo Hegel das Wesen der spezifisch künstlerischen Darstellung der Wirklichkeit konkret charakterisiert, kommt er immer wieder auf diese zweiseitige Abgrenzung der spezifischen Sphäre der Kunst zu sprechen. Auf ihre Abgrenzung sowohl gegen das Allgemeine als Allgemeines, das nach Hegel in der künstlerischen Gestaltung notwendig nur abstrakt und leblos wirken könne. Und auf der anderen Seite gegen die blosse Einzelheit, Partikularität des Individuellen, welches isoliert von den wesentlichen objektiven Bestimmungen eine unaufhebbare und das Kunstwerk herabsetzende Zufälligkeit repräsentiert.

Wenn z.B. Hegel den griechischen Begriff des Pathos erörtert und in ihm ein allgemeines Prinzip der literarischen Menschengestaltung erblickt, so ist der Kern seines Gedankenganges gerade der, dass im Pathos jene Objektivität und Wesentlichkeit des menschlichen Handelns verkörpert ist, der entsprechend er nicht aus kleinlichen, partikulären, bloss indi-

viduellen Motiven handelt, sondern die Grundlage seines individuellen Handelns - unabtrennbar von seiner Individualität, ja diese Individualität erst wirklich begründend und vertiefend - das Wirken der objektiven herrschenden Mächte des gesellschaftlichen Lebens sind.

Die Grösse der griechischen Tragiker und auf andere Seite die Shakespeares sieht Hegel gerade darin, dass sie die von ihnen gestalteten Menschen auf diese Höhe des Pathos erheben, dass sie ohne aufzuhören, Individuen zu sein, in ihrem Handeln die objektiv wesentlichen Bestimmungen der gesellschaftlichen Entwicklung zum Ausdruck bringen. Hegel grenzt aber den Begriff des Pathos nicht nur gegen die blosse Partikularität und Zufälligkeit des vom Allgemeinen abgetrennten Einzelnen ab, sondern gleichzeitig und mit gleicher Schärfe wendet er sich dagegen, dass man in dieser Allgemeinheit des Pathos eine Anwendung wissenschaftlicher Wahrheiten, wissenschaftlicher Lehren auf die Kunst erblicke. So wie diese in ihrer begrifflichen Allgemeinheit sind, so weit sie nicht restlos zu Elementen des individuellen Lebens der pathetisch handelnden Persönlichkeiten werden, bleiben sie im Kunstwerk abstrakte Allgemeinheiten, Fremdkörper.

Wenn aber Goethe und Hegel für die Kunst gewissermasser ein Zwischenreich zwischen Einzelheit und Allgemeinheit gefordert haben, eine dialektische Aufhebung sowohl des Einzelnen wie des Allgemeinen in das Besondere, so handelt es sich auch hier bei ihnen nicht nur um die Erkenntnis der Eigenart der Kunst. Genauer gesagt: in dieser Eigenart der Kunst erblicken sie, insbesondere Hegel, eine Eigenart der Wirklichkeit selbst, welche in der Kunst

"blose" fortgesetzt, weiterentwickelt und zur Ergänzung unseres sonstigen Begriffs von der Wirklichkeit ausgenützt wird.

Diese Tendenz Hegels kommt weniger in der "Aesthetik" selbst zum Ausdruck, wo die Bestimmung des Verhältnisses der Kunst zur Natur an wichtigen Punkten seine idealistischen Schranken zeigt, als in der "Logik", wo er die Beschaffenheit der Wirklichkeit selbst in ihren allgemeinsten Formen untersucht. Die Hegelsche Logik begnügt sich nicht mit der Gegenüberstellung von Einzelheit und Allgemeinheit, mit dem Nachweis ihrer gleichzeitigen dialektischen Identität und Verschiedenheit, sondern zeigt bei der Analyse dieser Kategorien drei verschiedene Momente: Einzelheit, Besonderheit und Allgemeinheit.

Hier ist also das Besondere als Zwischenglied zwischen Einzelheit und Allgemeinheit nicht mehr ein Spezifikum der Kunst, sondern eine Bestimmung der objektiven Wirklichkeit selbst und dementsprechend eine Kategorie unserer richtigen gedanklichen Wiedergabe ihres Wesens. Dieses Besondere ist mit hin allgemein der Einzelheit, speziell der Allgemeinheit gegenüber; Hegel erörtert diesen Gedanken an dem Beispiel der Gattungen, Arten und Einzelercheinungen. Er hebt bei der Charakteristik des Besonderen einerseits dessen individualisierenden und spezifizierenden Charakter der Allgemeinheit gegenüber hervor: "Das Besondere enthält nicht nur das Allgemeine, sondern stellt dasselbe auch durch seine Bestimmtheit dar." Andererseits kommt in dieser gleichzeitigen Einheit und Verschiedenheit ein Wesenszeichen des Besonderen hervor, das sehr deutlich auf jenen grundlegenden Zusammenhang zwischen Wesen und Erscheinung hinweist, welcher für die Hegelsche Auffassung

der Kunst so charakteristisch ist. Er sagt in der "Logik", ohne ausdrücklich auf die Kunst Bezug zu nehmen: "Das Besondere ist das Allgemeine selbst, aber es ist dessen Unterschied oder Beziehung auf ein Anderes, sein Scheiner nach Aussen".

Hier ist, freilich in der Form abstrakt logischer Untersuchungen, jenes Verhältnis des Individuellen zum Allgemeinen, was, wie wir gesehen haben, den spezifischen Charakterzug der künstlerischen Wiedergabe der Wirklichkeit ausmacht, als Wesenszug der Wirklichkeit selbst dargestellt. Dieses "Scheinen nach Aussen", dieses Durchsichtigwerden der Erscheinungen selbst, dieses Durchscheinen des Wesens durch die Erscheinungen, in den Erscheinungen ist sicher nicht zufälligerweise ein Charakterzug des Besonderen. Weder das Allgemeine noch das Einzelne können für sich genommen einen solchen Charakter haben. Erst wenn durch ihre dialektische Wechselbeziehung sie gegenseitig ineinander erscheinen, wenn sie wechselseitig zu Momenten des Anderen geworden sind, entsteht diese spezifische Art ihrer Verflochtenheit, die nicht nur ihre Identität und Verschiedenheit zugleich ausdrückt, sondern dieses Verhältnis gleichzeitig und notwendig nach aussen zur Erscheinung treten lässt.

Dieses Besonderen als Zwischenglied, das in der Wirklichkeit durch die realen Vermittlungskategorien zwischen Einzelheit und Allgemeinheit entsteht, hat in der Wissenschaft natürlicherweise ebenfalls eine grosse Bedeutung. Es ist aber dort ein gleichwertiges Moment der adäquaten begrifflichen Erfassung der ganzen Wirklichkeit in Ihrer Gesetzmässigkeit. Erst dadurch, dass die Kunst die Unmittelbarkeit der Erscheinungswelt in ihrer Gesetzmässigkeit, in ihrer Durchtränktheit von den konkreten

wesentlichen Bestimmungen darzustellen bestrebt ist, wird das Zwischenreich des Besonderen zu einem spezifischen Medium für die Kunst.

Es ist aber sehr wichtig daran festzuhalten, dass dieses spezifische Medium, in welchem die Abstraktheit des Allgemeinen und die herbe Abgekapseltheit des Individuellen, seine Zufälligkeit und Partikularität in leicher Weise aufgehoben sind, nicht etwas von Künstlern oder Kunstphilosophen Ausgeklügeltes, sondern ein Moment der dialektischen Selbstbewegung der objektiven Wirklichkeit ist. Die künstlerische Wiedergabe der Wirklichkeit erfasst also auch hier deren reale Momente. Nur erfasst sie sie verständlicherweise dort, wo sie die Bewegung des Lebens selbst fortsetzen kann, wo sie dementsprechend mit ihren spezifischen Mitteln die konkreten und realen wesentlichen Bestimmungen des Lebens adäquat abbilden kann.

So wird in der Kunst ein kleines Stück Leben zu einer in sich geschlossenen Totalität, die die wesentlichen Bestimmungen der Bewegung des Lebens in sich enthält und darstellt. Es ist klar, dass es sich hier nicht mehr um die bloße Richtigkeit in der Übereinstimmung zwischen Einzelheiten des Lebens und Einzelheiten des Kunstwerks handeln kann. Die künstlerische Wahrheit kann sich hoch über diese bloße Richtigkeit erheben; die Kunst kann eine phantastische, in der empirischen Wirklichkeit nicht vorfindbare Welt schaffen, und doch von tiefster Wahrheit in der Abbildung des Wesens erfüllt sein. Und andererseits können Werke lauter Einzelheiten enthalten, deren Übereinstimmung mit jenen der Wirklichkeit vollständig in Ordnung ist, und das Ganze ist doch unwahr, eine schiefe und verzerrte

Widerspiegelung des Lebens.

Selbstverständlich bedeutet diese Unabhängigkeit der künstlerischen Wahrheit von der Richtigkeit der Übereinstimmung der Einzelheiten mit den Einzelheiten der Wirklichkeit keine Herrschaft der künstlerischen Subjektivität, wie dies in modernen antinaturalistischen Theorien immer wieder auftaucht. Das Kriterium der künstlerischen Wahrheit wird im Gegenteil erst dadurch wirklich objektiv, indem das Kunstwerk als Ganzes, in seiner Gestaltungsart, in seiner Linienführung, Komposition, Charakterdarstellung usw. mit dem Wesen der objektiven Wirklichkeit, mit dem Leben der Gesellschaft, das es abbildet, übereinstimmen muss.

Die Erkenntnis, dass ein verhältnismässig immer kleiner Ausschnitt aus dem Leben die wesentlichen Bestimmungen einer Totalität des Lebens adäquat enthalten und darstellen soll, zeigt uns nun von theoretischer Seite, Was wir im Anfang von der Praxis der grossen Kunst ausgehend gezeigt haben: die Notwendigkeit für die Literatur, die kapillarischen Prozesse des gesellschaftlichen Lebens der Menschen darzustellen. Die Untersuchung der spezifischen Abbildung von Erscheinung und Wesen in der Kunst gibt auch die theoretischen Gründe dafür an, weshalb gerade die Untersuchung dieser Prozesse durch die Kunst zur Erweiterung unseres Begriffe über das Leben, zur künstlerischen Gestaltung des Neuen führt.

Es wäre aber nur eine halbe Wahrheit, die Begründung des Neuen in der Kunst, auf diese Besonderheit ihrer Thematik und Darstellungsweise zurückzuführen. In diesen Momenten kommt nur die spezifische Eigenart des Neuen ~~im~~ in der Kunst zum Ausdruck,

nur das Was und das Wie der künstlerischen Entdeckung und Gestaltung des Neuen. Die Tatsache aber, dass der aesthetische Wert eines Kunstwerks unzertrennlich damit verbunden ist, dass es etwas Neues über das Leben aussagt, hat tiefere Gründe und zwar in der Beschaffenheit der objektiven Wirklichkeit selbst.

Die Tatsache, dass die grossen Kunstwerke immer Neues über das Leben gebracht und ausgesagt haben, ist längst bekannt. Die Forderung der Kunst gegenüber, Neues zu bringen, ist ebenfalls keine heutige Erscheinung. Aber die Begründung dieser Forderung ist von den meisten Kunsttheorien, die sie aufstellen, subjektiviert worden. Man suchte ihren Grund teils in der Persönlichkeit des Künstlers, teils in dem Bedürfnis des Publikums nach Neuem, in dem Abstumpfen seines Interesses für das bereits Gewohnte. In beiden Fällen werden Symptome der Oberfläche zu Gründen aufgebauscht. Und die diesen oberflächlichen Auffassungen gegenüberstehende Tatsache, dass Jahrhundert oder Jahrtausend alte Kunstwerke die Frische ihrer Wirkung unversehrt bewahren, führte zu einer abstrakt-akademischen Auffassung vom allgemein Menschlichen, von der "zeitlosen Allgemeingültigkeit" der grossen Kunstwerke.

Die Hegelsche Aesthetik ist die erste, die systematisch die Geschichte von Inhalt und Form der Kunst mit den Epochen der Menschheitsentwicklung in einen notwendigen Zusammenhang zu bringen versucht. Aber auch hier ist es erst der dialektische Materialismus, der imstande ist konsequent, die ganze Welt, das ganze Leben als einen einheitlichen historischen Prozess aufzufassen. Und erst von dieser philosophischen Höhe aus gesehen, zeigt es sich, dass kein Kunstwerk die Wirklichkeit angemessen widerspiegeln kann, in welchem das entstehende

Neue und die für den gegebenen historischen Moment spezifische (also ebenfalls neue) Form des absterbenden Alten nicht richtig gesehen und wiedergegeben ist. Denn es handelt sich um einen grundlegenden Charakterzug der ganzen Wirklichkeit.

"Der kurzgefasste Lehrgang der Geschichte der WKP(B)" fasst dieses Problem so zusammen: "Im Gegensatz zu der Metaphysik geht die Dialektik davon aus, dass den Gegenständen der Natur, den Erscheinungen der Natur innere Gegensätze eigen sind, denn sie alle haben ihre negative und positive Seite, ihre Vergangenes und ihr Zukünftiges, ihr Absterbendes und sich Entfaltendes, dass der Kampf dieser Widersprüche zwischen dem Alten und dem Neuen, zwischen dem Absterbenden und dem Entstehenden, zwischen dem Ablebenden und dem sich Entwickelnden der innere Inhalt des Entwicklungsprozessen, der innere Inhalt der quantitativen Veränderungen in qualitative ausmacht."

Hier ist der historische Charakter der ganzen Bewegung der objektiven Wirklichkeit klar ausgesprochen, ja dieser historische Charakter erscheint als das zentrale Moment der bewegenden und bewegten Widersprüchlichkeit der ganzen Welt. Wie kann diese Welt nun wahrheitsgetreu wiedergegeben werden, wenn ihre zentralen Probleme nicht im Zentrum der künstlerischen Gestaltung stehen?

Die zentrale Stelle dieser Probleme ist natürlich für jede Widerspiegelung der Wirklichkeit, also auch für die wissenschaftliche, verpflichtend. Aber die künstlerische Gestaltung dieser Probleme hat eine spezifische Eigenschaft. Die dialektische Bewegung der Weltgeschichte geht unaufhaltsam von einem Entwicklungsstadium in das andere über. Der bedeutende

Künstler gestaltet äusserlich gesehen relativ kleine Abschnitte der Wirklichkeit und lässt in ihnen jene spezifische Formen der Erscheinungsweise der wesentlichen Beziehungen, des Kampfes des Alten und des Neuen in jener frischen und erlebbaren, intensiven und "ähnlicheren" Unmittelbarkeit aufleben, die wir weiter eben ausführlich charakterisiert haben. Gelingt es ihm hier die wesentlichen Momente des Neuen adäquat zu erfassen, und entsprechend abzubilden, so überdauert die Gestaltung des Neuen auch das Sterben seines gesellschaftlich-geschichtlichen Vorbilds.

Die Menschheit ist vom Zerfall der Gentilgesellschaft über Sklaverei, Feudalismus und Kapitalismus zum Sozialismus vorwärtsgeschritten. Aber Homer und Dante, Shakespeare und Balzac leben weiter in unverblasster Jugend. Nicht nur als lebendige Dokumente der grossen Etappen der Menschheitsentwicklung, sondern als unzerstörbarer lebendiger Besitz eines gegenwärtigen Lebens, dessen gesellschaftlicher Inhalt meilenweit über die von ihnen gestalteten Inhalte hinweggegangen ist. Und nur indem solche grossen Künstler instande waren als Pioniere der Menschheitsentwicklung neue Momente der Geschichte zu entdecken und festzuhalten, konnten sie die Momente des Bleibenden und des Gesetzmässigen, des Wesenhaften und auch für spätere Geschlechter unmittelbar Verständlichen in ihren Werken niederzulegen. Denn nur wer zum Wesentlichen vorgedrungen ist, kann das wirklich und zutiefst Charakteristische am Neuen entdecken und gestalten.

7.

Wir haben in den bisherigen Betrachtungen die weitreichende

allgemeine Bedeutung des Engelsschen Prinzips vom Sieg des Realismus zu begreifen gelernt und haben auch gesehen, wie eng die Engelssche Fragestellung mit dem Problem des Neuen als entscheidendem Merkmal eines jeden bedeutenden Kunstwerks zusammenhängt. Gelten aber alle diese Theorien auch für den Sozialismus? Befinden wir uns nicht in einer Lage, die gesellschaftlich wie ideologisch so radikal neu ist, dass alle gesetzmässigen Zusammenhänge der bisherigen Entwicklung veraltet sind, dass wir ihre theoretischen Formulierungen zum alten Eisen werfen müssen und in Kunsttheorie und künstlerischer Praxis auf vollkommen neuen, nicht traditionellen Wegen zu gehen haben?

Das Studium der politischen und kulturellen Theorien Lenins muss in jedem, der sie aufmerksam studiert hat, eine gesunde Skepsis allen Theorien des "radikal Neuen" gegenüber wachrufen. Diese Skepsis erfährt für die Übergangsperiode noch eine Steigerung. Der XVII. Parteitag der WKP(B) stellte die Liquidierung der Überreste des Kapitalismus auf den Gebieten der Ökonomie und Ideologie als eine Hauptaufgabe auf. Und die Thesen des Gen. Molotow zum XVIII. Parteitag der WKP(B) stellen die Vernichtung dieser Überreste auf allen wesentlichen Gebieten der Ökonomie als einen bereits vollendeten Prozess dar, die Liquidierung der ideologischen Überreste des Kapitalismus bleibt aber auch weiter eine wichtige Aufgabe der Parteitätigkeit.

Wenn wir nun diese Überreste auf unseren besonderen Gebieten der Literatur und Literaturtheorie betrachten, so müssen wir feststellen, dass dabei die gelockerte, gleichgültige und oberflächliche Beziehung eines Teils der Schriftsteller zum Leben der Gesellschaft, zum Leben der Menschen im Vordergrund

steht. Auf einer solchen Grundlage, deren Vorhandensein und Folgen Gorkij stets mit grosser Leidenschaftlichkeit kritisiert hat, entsteht eine Bereitschaft für die Übernahme der Prinzipien der Theorie und Praxis der niedergehenden Literatur der Bourgeoisie.

Gerade die Theorien des "radikal Neuen", das Bruches mit jeder "Tradition" verstärkt solche Tendenzen. Denn unter "Tradition" wird immer die Überlieferung der grossen Klassiker des Realismus verstanden. Und indem die Ansprüche in Bezug auf Tiefe und Intensität der Menschengestaltung abnehmen, was die gleichzeitige Folge einer solchen Lebenshaltung und einer solchen Einstellung zu den grossen Aufgaben der Literatur ist, schwächt sich die Kritik den Niedergangerscheinungen des Realismus gegenüber notwendig ab. Selbstverständlich werden reaktionäre Ideologien, Pessimismus etc. bei solchen Schriftstellern des Auslands kritisiert, aber diese Kritik hindert nicht, dass ihre "Meisterschaft", die in den meisten Fällen in der Liquidierung oder Abschwächung des Realismus besteht, nicht doch grenzenlos bewundert werden. Literaturtheorien z.B. die Gefühl und Verstand mechanisch voneinander abtrennen und einander ausschliessend gegenüberstellen, die die Literatur auf "Emotionalität" beschränken und die ideelle Vertiefung als kunstfeindlich bekämpfen, öffnen alle Schleusen für das Einströmen der dekadenten antirealistischen Richtungen in unsere Literatur, erschweren die Liquidierung der Überreste der kapitalistischen Ideologie auf diesem Gebiet.

Wir wissen aber ebenfalls aus Lenin, dass die Erstarkung dieser Niedergangstendenzen in der bürgerlichen Welt die Ideologien der Arbeiterparteien sehr tief beeinflusst haben

und auch die Auffassung des Marxismus in den Arbeiterparteien nicht unberührt liess. Wir sprechen hier nicht von den offen revisionistischen Theorien; deren Geschichte und Kritik ist jedem aus den Werken von Lenin und Stalin bekannt. Tendenzen zur vulgarisierenden Vereinfachung des Marxismus sind jedoch auch in den revolutionären Parteien der Arbeiterklasse immer wieder entstanden und wurden von Lenin und Stalin leidenschaftlich bekämpft. Dass solche Strömungen bis in unsere Zeit hineinexistieren, bedarf keiner ausführlichen Erörterung. Die noch vorhandenen starken, wenn auch heute schon terminologisch verdeckten Überreste der Vulgarsoziologie in der Literaturtheorie, die Notwendigkeit des Kampfes der wirklichen Marxisten gegen die ideologischen Überreste der sogenannten Pokrowskischule auf dem Gebiete der Geschichte usw. zeigen, dass die schädlichen Einwirkungen der Niedergangsperiode der Bourgeoisie auf den Marxismus noch immer nicht aufgehört hat. Der "Kurzgefasste Lehrgang der Geschichte der WKP(B)" hat auch in dieser Hinsicht als grossangelegte Kampfschrift gegen jede vereinfachende und verzerrende Vulgarisierung des Marxismus eine historische Bedeutung.

Engels hat schon in den neunziger Jahren die hier entstehende Gefahr für den Marxismus scharfäugig erkannt und in einer Weise charakterisiert, die für unsere heutige Lage noch immer aktuell ist. Er schreibt an Konrad Schmidt: "Überhaupt dient das Wort 'materialistisch' in Deutschland vielen jüngeren Schriftstellern als eine einfache Phrase, womit man alles und jedes ohne weiteres Studium etikettiert, d.h. diese Etikette aufklebt und dann die Geschichte abgetan zu haben glaubt. Unsere Geschichtsauffassung ist aber vor allem eine Anleitung beim Stu-

dium, kein Hebel der Konstruktion à la Hegelianertum. Die ganze Geschichte muss neu studiert werden... Darin ist bis jetzt nur wenig geschehen, weil nur wenige sich ernstlich daran gesetzt haben... Statt dessen aber dient die Phrase des historischen Materialismus (man kann eben alles zur Phrase machen) nur zu vielen jüngeren Deutschen nur dazu ihre eignen relativ dürftigen historischen Kenntnisse... schleunigst systematisch zurechtzukonstruieren und sich dann sehr gewaltig vorzukommen."

Diese kritischen Bemerkungen von Engels sind ausserordentlich gehaltvoll. Vor allem lernen wir aus ihnen sehr genau den Begriff der Phrase auf dem Gebiet der Ideologie kennen. Engels stellt das selbständige Studium des Lebens in den Mittelpunkt und betrachtet die Aneignung des historischen Materialismus dabei als eine "Anleitung beim Studium", also als ein Mittel, um dieses Studium des wirklichen Lebens, der Wirklichkeit von Gesellschaft und Geschichte im Original tief, gründlich und feinfühlig vollziehen zu können. Jede wissenschaftliche Lehre, die nicht in dieser Weise benutzt wird, wird in den Augen Engels' sofort zur Phrase. Sie ist kein Hilfsmittel mehr zur Eroberung der Wirklichkeit, sondern im Gegenteil, eine Mauer, die sich zwischen den Betrachter und zwischen der objektive Wirklichkeit aufrichtet.

Die Einbildung der Helden der Phrase, dass sie durch solche leere Konstruktionen eine neue, eine wirkliche Wissenschaft begründen oder weiterführen würden, weist Engels mit verachtungsvoller Ironie zurück. Dabei ist es für uns von grosser Wichtigkeit, zu sehen, dass Engels gerade hier und nur hier das Kriterium dessen sieht, wo die Phrase anfängt. Es kommt für Engels in diesem Zusammenhang nicht auf die besondere wissenschaftliche

Lehre an. Nach seiner Meinung kann alles zur Phrase werden, jede wissenschaftliche Lehre, also auch der Marxismus. Es ist klar, dass diese Engelssche Unterscheidung zwischen wirklicher Erforschung des Lebens und zwischen Ersatz dieser Forschung durch Phrase sich auf die Kunst in unverminderter Weise bezieht. Ja man kann sagen, dass die Phrase und insbesondere die Phrase des Marxismus für die Literatur womöglich eine noch grössere Gefahr bedeutet als für die Wissenschaft. Denn der zur zug Phrase gewordene Marxismus kann sehr leicht dazu dienen, Theorien des "radikal Neuen" unserer Kunst, des notwendigen Bruches mit jeder "Tradition" zu unterstützen, jedes selbständige Studium des Lebens der Gegenwart, sowie insbesondere der Kultur der Vergangenheit als überflüssig darzustellen und damit jene breite und tiefe Kultur im Schriftsteller zu verhindern, die für das Entstehen bedeutender Kunstwerke unumgänglich notwendig ist.

Selbstverständlich kann jede wissenschaftliche Lehre, jede Weltanschauung eine solche kunstschädigende Wirkung für den Schriftsteller haben, wenn sie bei ihm zur Phrase und nicht zur "Anleitung beim Studium" wird. Die Literatur der kapitalistischen Länder zeigt dafür viele abschreckende Beispiele. Unter den Bedingungen des Sozialismus ist aber notwendigerweise der, wie Lenin wiederholt hervorgehoben hat, "kommunistische Hochmut", das Zur-Phrase-Werden gerade des Marxismus eine grössere Gefahr, als eine derartige Rolle einer anderen Theorie.

Solange wir uns also noch in einem Übergangszustand befinden, in welchem die Grundlagen des gesellschaftlichen Seins bereits vollständig sozialistisch geworden sind, in welchem

jedoch die ideologischen Überreste des Kapitalismus noch nicht überwunden sind, behält das Engelssche Prinzip vom Sieg des Realismus seine unveränderte Gültigkeit. Will der Schriftsteller wirklich unbefangen an die Wirklichkeit herantreten, ihren ganzen komplizierten Reichtum in sich aufnehmen, so muss er im Gestaltungsprozess, in der menschlichen wie schriftstellerischen Vorbereitung der Gestaltung usw. jene Vorurteile und Schranken seiner Ideologie ebenso überwinden, wie dies Balzac und Tolstoj tun mussten. Gelingt ihm diese Überwindung nicht, so wird kein bedeutendes realistisches Werk entstehen.

Selbstverständlich ist Inhalt, Struktur etc. des Zu-Überwindenden heute ganz anders geartet als zu Balzacs und Tolstojs Zeiten. Aber man darf das tiefe Engelssche Prinzip, das ebenfalls eine "Anleitung beim Studium" ist, nicht nur Phrase werden lassen, man muss vielmehr sowohl seine prinzipielle Allgemeinheit erkennen, wie über die konkreten geschichtlichen, gesellschaftlichen und persönlichen Bedingungen seiner Anwendbarkeit in jedem Falle klar sein, diese Bedingungen in jedem Falle konkret untersuchen. Solange aber in den Menschen Vorurteile der Wirklichkeit gegenüber entstehen können, muss der gestalterische Prozess Momente ihrer Überwindung enthalten; solange gilt das Prinzip des Engelsschen Sieg des Realismus in seiner unmittelbaren Formulierung.

Aber darüber hinaus: zwischen alter und neuer Welt besteht gerade in Hinsicht auf die Fragen der Kultur und der Kunst kein metaphysisches Entweder-Oder. Das "radikal-Neue", der hundertprozentige Bruch mit der Vergangenheit ist auf dem Gebiet der Kultur immer eine Leere Phrase. Wir haben gesehen, dass die

Dialektik von Erscheinung und Wesen ein Grundphänomen der Wirklichkeit und zwar nicht nur der Gesellschaft, sondern auch der Natur ist. Der Sozialismus modifiziert Inhalt und Struktur dieses Gegensatzes in gesellschaftlichen Sein und dementsprechend auch in der Widerspiegelung im Bewusstsein der Menschen. Er modifiziert die Widersprüchlichkeit der gesellschaftlichen Entwicklung vor allem darin, dass der antagonistische Charakter, den die Widersprüche in den Klassengesellschaften notwendig haben, aufhört und an seine Stelle neue Formen der Widersprüchlichkeit treten. Wir haben weder philosophisch noch literarisch den neuen Charakter des sozialistischen Seins genügend erforscht, die konkrete Tragweite dieser Modifikationen für das Denken und für die Kunst genügend erkannt. So viel aber wissen wir, dass der widerspruchsvolle Charakter des Seins, des Lebens, der früher da war und wirksam gewesen ist als jede Gesellschaft, durch keine Umgestaltung der Gesellschaft aufgehoben werden kann.

Auch das sozialistische Leben ist also von der Dialektik von Erscheinung und Wesen beherrscht. Wäre dem nicht so, so müsste nach der marxistischen Auffassung der Wissenschaft, diese im Sozialismus absterben, überflüssig werden. Solche Auffassungen wurden im Laufe der Verzerrung des Marxismus in der imperialistischen Periode auf verschiedenen Gebieten der Wissenschaft (Ökonomie, Statistik, Philosophie etc.) laut. Die wirklichen Marxisten, Lenin und Stalin haben sie immer scharf abgelehnt.

Wir wissen aber auch, dass die Dialektik von Erscheinung und Wesen in der Wirklichkeit eine Grundlage zum spezifischen Charakter der künstlerischen Widerspiegelung bildet. Die Kunst wäre ebenso überflüssig wie die Wissenschaft, wenn der schwere

und mühsame Weg von der unmittelbaren Erscheinung bis zur wiederhergestellten, vom Wensen durchschienen Erscheinung nicht mehr notwendig wäre. Ist er aber infolge der Beschaffenheit der realen Welt notwendig geblieben, so bleiben alle Probleme der Überwindung der Unmittelbarkeit, mit ihren Beschränktheiten, Engen, Schranken etc. für den Künstler weiter in Geltung. D.h. ein jeder Künstler muss auch unter den Bedingungen des Sozialismus in sich, in seiner Arbeit an sich, in seiner gedanklichen und künstlerischen Bewältigung der Wirklichkeit den Sieg des Realismus erkämpfen.

Das Aufhören des antagonistischen Charakters der Widersprüchlichkeit gibt dem Sieg des Realismus nummehr einen neuen Sinn: es handelt sich jetzt nicht mehr um den Sieg der realistischen Gestaltung über die Klassenvorurteile des Schriftstellers, wie bei vielen grossen Realisten der Klassengesellschaften, also nicht mehr um einen Antagonismus zwischen subjektiver Weltanschauung des Schriftstellers und objektiver Wahrheit der objektiven Wirklichkeit.

Das Aufhören dieses Antagonismus hebt aber den Widerspruch zwischen erster Unmittelbarkeit und künstlerischer Erfassung der Welt der Menschen nicht auf. Wir haben früher einen Ausspruch Lenins zitiert, wonach die Subjektivität der einzelnen isolierten Kategorien nur dadurch überwunden werden kann, dass sie in ihrer komplizierten Wechselwirkung miteinander an der objektiven Totalität der Wirklichkeit erprobt werden. Eine solche Überwindung der Subjektivität mit ihren unmittelbaren Sympathien, Antipathien, Vorurteilen etc. wird immer wieder notwendig sein, um jene Persönlichkeit-Durchtränktheit,

jene wahre Subjektivität des Kunstwerks zu erreichen, die mit der objektiven, realistischen Gestaltung der Wirklichkeit identisch ist.

In dieser allgemeinsten Bedeutung heisst also Sieg des Realismus: Sieg der künstlerischen Vernunft über die Abstraktheit der Unmittelbarkeit, über die subjektivistische Abstraktheit des blossen Gefühls und zugleich über die erstarrte Abstraktheit des blossen Verstandes. Die künstlerische Vernunft, die eine Welt schafft, welche den wesentlichen Bestimmungen und Bewegungsgesetzen der objektiven Wirklichkeit entspricht, und die wir im unmittelbaren Erlebnis als unsere eigene, unserem tiefsten Wesen entsprechende Welt wiedererkennen, ist kein unmittelbar empfangenes Geschenk der Natur, sondern die Frucht einer langen und tiefen Arbeit an der Gedanken- und Gefühlskultur des Menschen.

Heute leben wir aber noch - ideologisch - in einer Übergangszeit, in welcher die Überreste des Kapitalismus in den Gedanken und Gefühlen der Menschen noch nicht restlos überwunden sind. Was bedeutet unter diesen Umständen, dass bei vielen Schriftsteller - und selbstverständlich nicht nur bei Schriftstellern - der Marxismus zur Phrase geworden ist? Es bedeutet vor allem, dass ein solcher Mensch immer, in jedem Augenblick mit der Wirklichkeit fertig ist, sie vollständig zu kennen meint; höchstens glaubt er, dass er zur Ergänzung seiner vorgefassten und feststehenden Meinungen der Kenntnisnahme bestimmter Tatsachen (statistischer Daten, äusserliche Merkmale des Milieus etc.) bedarf. Es bedeutet also, dass in ihm das Staunen, die Verwunderung abgestorben ist, dass er die

neuen Phänomene des Lebens, die verschlungenen Wege, auf welchen das Neue entsteht, das Alte der Vernichtung zureift entweder überhaupt nicht bemerkt, oder sie in roher Abstraktheit seinen Schemen subsummiert und damit das spezifisch Neue an ihnen ideologisch vernichtet. Es bedeutet, dass er dementsprechend diese Wege der Wirklichkeit schematisch abkürzt, die Proportionen des Widerstandes und damit die richtige Qualität und Intensität jenes Elans abschwächt und verzerrt der des zum Siege des Neuen objektiv notwendig ist gewesen. Es bedeutet, dass seine Wahrheit, die an und für sich, bevor sie in seinem Kopfe zur Phrase geworden ist, theoretisch und politisch richtig gewesen sein mag, künstlerisch in Halbwahrheit, ja unter Umständen in ganze Unwahrheit umschlägt.

Objektiv handelt es sich hier um dasselbe Problem der Übertreibung, vor welcher Lenin in der Theorie ununterbrochen gewarnt hat. So wie theoretisch die Überspannung eines an sich richtigen Momentes der Wahrheit in Falschheit umschlagen kann, geschieht es auch auf dem Gebiet der Kunst. Nur handelt es sich dort um besonders subtile qualitative Momente.

Man gestatte mir, ein triviales Beispiel aus dem Leben. Kinder spielen sehr gerne so, dass sie über ein schwankes und schmales Brett, das über einen tiefen Graben führt, hinübergehen. Die Kinder, die sich fürchten, vom Schwindel erfasst zu werden oder sich sonst unsicher fühlen, tun dies laufen hinsten hinüber [?]laufend; nur die, die wirklich geübt sind, gehen ruhig und langsam über das Brett. Mir scheint, dass der grösste Teil der neueren Literatur ein solches unsicheres Laufen über einen unbekanntem und gefürchteten Abgrund ist, unter ständigen Furcht war dem Absturz.

[95-105 oldalig hiányzik a szöveg, a 106-os oldallal folytatódik, de befejezetlen mondattal kezdődik a szöveg]

... für Gorkij auch mit dem Sieg der Arbeiterklasse nicht auf. Und er meint mit Recht, dass gerade im Sozialismus dieser Typus aus der Welt geschaffen werden muss. Die Hilfe der Literatur bei diesem Vernichtungsprozess besteht aber nicht in einem abstrakten Schimpfen über Spiessertum im allgemeinen, sondern in dem tiefgründigen Aufdecken der sozialen und menschlichen, der gesellschaftlichen wie individuellen Grundlagen und Aeusserungsweisen der Philisterei. Nur indem die Literatur in dieser Hinsicht neue Momente entdeckt, ist sie imstande, für die wirkliche Entwicklung des Wesens Pionierdienste zu leisten.

Gorkij bestimmt in einem Aufsatz das Wesen des Spiessers folgendermassen:

"Alle Gebete der Spiesser können, ohne ihrer Beredsamkeit Abbruch zu tun, auf ein paar Worte zurückgeführt werden: 'Lieber Gott, lass alles beim alten!'

Als Forderung an den Staat, an die Gesellschaft und in etwas entfalteter Form lautet dieses Gebet folgendermassen: 'Lasst mich in Ruhe, lasst mich leben, wie es mir gefällt'".

Der grosse revolutionäre Sinn, der politisch wie schriftstellerisch in dieser Gesinnung Gorkijs steckt, kommt am klarsten zum Ausdruck, wenn wir eine seiner Bemerkungen zur Charakteristik Lenins ergänzend anführen:

"Die Hauptnot, der Schrei der grossen Mehrzahl ist: 'Hindert uns nicht, so zu leben, wie wir es gewöhnt sind'.

Wladimir Lenin aber verstand gerade, wie niemand vor ihm, die Menschen zu hindern, ihr gewohntes Leben weiterzuleben."

Gerade die Berufung auf Lenin, auf diese Seite seiner Grösse zeigt die Weite und Tiefe der Gorkijschen Auffassung,

seinen unbefangenen und freien Blick über den Kampf des Alten und des Neuen in der Gesellschaft, in der Seele der einzelnen Menschen. Es ist eine weiterbreitete schematische Auffassung, den Gegensatz des Alten und Neuen auf die grossen Lager von Progress und Reaktion, von Revolution und Konterrevolution zu beschränken. Und dabei zu übersehen, dass es sich hier allerdings um den grossen und grundlegenden Widerspruch der ganzen Periode handelt, dass aber dieser Widerspruch nicht abstrakt und direkt in den einzelnen Phänomenen zum Ausdruck kommt, sondern dort eigentümliche und neuartige Widersprüche entstehen lässt, und dass erst die letzte Resultante all dieser Bewegungen für die gesamte Wirklichkeit den grossen Gegensatz zu seiner Reinheit abgibt.

Das Alte ist ebenso wenig hundertprozentig alt und unbeweglich, wie das Neue in allen seinen Atomen, in allen seinen Lebensäusserungen neu und progressiv ist. Wäre dem nicht so, so wäre eine Umerziehung der Abkömmlinge einst feindlicher Schichten zum Sozialismus nicht möglich. Und Lenin hat mitten im schärfsten Bürgerkrieg immer wieder betont, dass die Diktatur des Proletariats niemals ausschliesslich aus Anwendung der Gewalt besteht, wenn auch gerade in diesen Zeiten die konsequente und unnachsichtige Anwendung der Gewalt allen Feinden und sogar zuweilen den Schwankenden gegenüber unumgänglich notwendig ist. Aber die erzieherische Kraft des sozialistischen Lebens, ihre bewusste Förderung und Beschleunigung durch die sozialistische Regierung und die kommunistische Partei hat Lenin stets als eine der Hauptaufgaben der Diktatur des Proletariats betrachtet. Und dieses Erziehungswerk wäre unmöglich, wenn nicht im Alten immanente dialektische

Gegenbewegungen enthalten wären, an welche diese Erziehung zum Sozialismus anknüpfen kann.

Lenin hat aber gleichzeitig auch den Kampf des Alten und des Neuen innerhalb der Reihen des Progresses klar gesehen. Studiert man, um nur ein, freilich sehr bezeichnendes, Beispiel herauszugreifen, die theoretischen Arbeiten Lenins über die Organisationsfrage, so sieht man klar, dass jedesmal, wenn er aus der umfassenden Erkenntnis des Neuen an einer Lage, aus den neuen Aufgaben, die sich daraus ergaben, eine neue Form der Organisation durchgesetzt hat, er jedesmal auf Widerstände auch in den Reihen der eigenen Partei gestossen ist. Jene allgemeine Tendenz von welcher Gorkij so tief spricht, dass nämlich ein grosser Teil der Menschen seine alte Lebensweise ungestört weiterführen will, hört nicht an den Mauern der Arbeiterklasse, ja nicht einmal an denen der kommunistischen Partei auf. Dieses starre Festhalten an dem Gewohnten kann natürlich die eigenartige Form annehmen, dass dieses Gewohnte, woran bestimmte Kreise spiessenhaft festhalten wollen, die Handlungsweise einer akut revolutionären Periode, das sich Gewöhnen an den "täglichen Heroismus" ist. Jedem ist erinnerlich, einen wie scharfen Kampf Lenin zur Zeit der Einführung der NEP gegen diese Gewohnheiten vieler Kommunisten geführt hat. Und sein Kampf in dieser Frage, sowie in anderen Etappen der organisatorischen Umstellung lehrt uns, dass im Laufe des Geschichtsprozesses das Neue ununterbrochen sich ins Alte verwandelt, dass Handlungsweisen, die vor kurzer Zeit unumstritten progressiv waren, bei einer neuen Konstellation der gesellschaftlichen Entwicklung zu Hindernissen der Entfaltung des gesellschaftlich notwendigen Neuen werden können.

Diese von Lenin und Gorkij so tief erfassten Zusammenhänge des Lebens sind auch aus unserer Gegenwart nicht verschwunden. Die Notwendigkeit für Partei und Regierung, den Kampf gegen die bürokratische Entartung immer wieder erneut in neuen Formen aufzunehmen, beweist, wie aktuell dieses Problem auch heute noch geblieben ist. Die Widerstände z.B., auf welche die Stachanowbewegung in ihren Anfängen auch bei Kommunisten gestossen ist, die bürokratische Gewohnheit, auch bei Kommunisten, Partei- und Regierungsbeschlüsse so starr und mechanisch durchzuführen, dass sie in der Praxis, in Einzelfällen das Gegenteil der wirklichen Absicht erreichen, (man denke an die letzten Beschlüsse des ZK-Plenums und an die Thesen des Gen. Shdanow über Parteiausschlüsse usw.) zeigen, dass wir es hier mit einem wichtigen Phänomen unseres Lebens zu tun haben.

Diese Stellungnahme Maxim Gorkijs, diese seine tiefe und dialektische Auffassung von Kampf des Alten und Neuen im Leben, steht im engsten Zusammenhang mit seiner Fähigkeit, überall im Leben auch schriftstellerisch das wirklich Neue zu entdecken, und es in einer reichen Weise schriftstellerisch zu gestalten. Die Thematik im engeren Sinne der gestalteten Welt Maxim Gorkijs reicht im Wesentlichen nur bis zur grossen proletarischen Revolution. Es wird aber niemand verkennen, dass Gorkij infolge seines tiefen Studiums dieser Welt wirklich "prophetische Gestalten" geschaffen hat, die für das Verständnis der nachrevolutionären Gesellschaft oft tiefere Zusammenhänge aufgedeckt haben, als ihre unmittelbaren Gestaltungen. Gorkij hat das vorrevolutionäre Russland so richtig gesehen und so vielseitig in seiner Bewegung gestaltet, dass sehr wesentliche Kräfte der späteren Entwicklung durch seine Werke in ihren

wesentlichen Zügen durchhellte worden sind.

Gerade durch diese Auffassung und Darstellung des Neuen in der Literatur ist Gorkij das noch immer unerreichte Vorbild für den sozialistischen Realismus. Diese Hingabe an die Wirklichkeit, dieses unermüdliche Studium ihrer neuen Erscheinungen, dieses zugleich prinzipielle und elastische Verhalten zu den Phänomenen, diese organische Vereinigung von unbeugsamer Parteilichkeit und Fähigkeit, zum Staunen über jede neue Erscheinungsweise der Entwicklung: dies müsste unsere ~~Literatur~~ Literatur an Gorkij studieren, diesen Tendenzen müsste sie mit aller Kraft nachstreben. Die Gestalten des vorrevolutionären Russlands in Gorkijs Werken ergeben also den Masstab dafür, wie unsere Gegenwart vom sozialistischen Realismus gestaltet werden sollte.

8.

Damit sind wir nochmals beim Problem der "illustrierenden Literatur" angelangt. Nehmen wir eine so zentrale Frage unseres Lebens wie die der Entwicklung der neuen Formen der Arbeit, der Beziehung der Menschen zur sozialistischen Umwandlung der Arbeit. Lesen wir die diesbezüglichen Beschlüsse der Partei, die wichtigen Aufsätze von Lenin und Stalin durch, so finden wir, dass die Prinzipien dieser Umwandlung, die grossen Etappen der qualitativen Veränderung von den "kommunistischen Samstagen" bis zur Stachanowbewegung und ihrer Weiterführung durch die Einführung des Zyklus theoretisch vollendet dargestellt sind.

Wir haben in diesen Schriften ein ungeheures menschliches Epos vor uns. Angefangen von den heroischen Anstrengungen der Vorhut, die durch Krieg und Bürgerkrieg entstandene Zerrüttung

der Produktion auf zuhalten und einzurenken bis zu dem bewussten Vorstoss in der Richtung auf das Abtragen der Grenze zwischen physischer und geistiger Arbeit.

Die Darstellung dieser ungeheueren Umwandlung ist eine der Hauptaufgaben unserer Literatur. So weit diese Frage ganz allgemein formuliert wird, ist natürlich jeder einverstanden. Die Frage ist aber, was hat der Schriftsteller hier für konkrete Aufgaben? Soll er sich wirklich nur damit begnügen, das was Lenin und Stalin in den prinzipiellen Grundzügen der Entwicklung lückenlos und vollendet theoretisch formuliert haben, durch Gestaltung von Einzelschicksalen, die die Richtigkeit dieser theoretischen Formulierungen demonstrieren, zu "illustrieren"? Oder ist er doch in der Lage und sogar als wirklicher Schriftsteller verpflichtet, neue Momente dieser Entwicklung zu entdecken, seine Erforschung der Wirklichkeit gerade auf das Entdecken dieses Neuen zu konzentrieren? Und weiter: worin besteht literarisch angesehen dieses Neue?

Wie jedes Problem der literarischen Gestaltung ist auch das Problem der Arbeit nicht einfach auf dem Boden unserer Wirklichkeit als etwas "radikal Neues", "Traditionsloses" entstanden. Und es ist sehr lehrreich, einen Blick auf die literarische Vorgeschichte der Gestaltung der Arbeit zu werfen, um wieder bestätigt zu finden, auf welche Überlieferungen die Liebhaber des "Traditionslosen" - bewusst oder unbewusst - zurückgreifen und welche reale Vorarbeiten in der Weltliteratur für die richtige Stellung dieses Problems vorhanden sind, worin die neuen Momente in unserer Wirklichkeit und dementsprechend in unserer Literatur bestehen.

Schon Hegel hat bemerkt, dass der Unterschied zwischen

dem poetischen Charakter der Anfänge unserer Geschichte und zwischen der Prosa der Gegenwart gerade darin besteht, dass für Homer die normalen Verrichtungen des Alltags, also die Arbeit selbst, soweit diese von den für seine Gestaltung in Betracht kommende Menschen verrichtet wurde, ein integrierendes Moment ihres Lebens, ihrer lebendigen individuellen Charakterisierung ausmacht. In diesem Verhalten zur Alltagstätigkeit des Menschen liegt die unverwüstliche Poesie der homerischen Gedichte.

Während in der modernen Literatur die Herrschaft der Prosa sich gerade darin äussert, dass alle unmittelbaren Tätigkeiten des Menschen einen abstrakten Charakter erhalten, der eine vielseitige und echte Entfaltung seiner Persönlichkeit innerhalb dieses Bereichs nicht zulässt. Damit hat Hegel eine zentrale Schwierigkeit der Literatur des vollentfalteten Kapitalismus theoretisch weitblickend vorausgesehen.

Unabhängig von Hegel wurde einige Jahrzehnte später diese Schwierigkeit vom bedeutenden englischen Romancier Thackeray aus den Erfahrungen seiner schriftstellerischen Praxis heraus als vollständig unüberwindlich dargestellt. Er leugnet, dass der Schriftsteller, mit der einzigen Ausnahme des Krieges, irgendeine berufliche Tätigkeit des Menschen imstande wäre so darzustellen, dass daraus eine wirklich poetische Wirkung entstünde. Die entscheidenden Momente seiner Argumentation sind folgende:

"Alles, was die Schriftsteller tun können, ist die Menschen ausserhalb ihrer Beschäftigung zu schildern - in ihren Leidenschaften, Lieben, Gelächern, Unterhaltungen, in ihrem Hass und so weiter - und diese so gut zu beschreiben, wie sie es nur können, indem sie die Berufseite als gegeben betrachten und diese als unausgesprochene Voraussetzung behandeln... Es sind nur diese Momente, in ihrer Entfernung von den Arbeiten, wodurch wir den einen oder den anderen Charakter beleuchten können; und so, obwohl die meisten Fi-

guren, über welche wir schreiben, zweifellos ihre beschwerlichen Beschäftigungen und Berufe haben, ist es nur die Zeit ausserhalb und entfernt von ihrer Tätigkeit, in welcher wir sie mit den Lesern, ebenfalls ausserhalb ihrer Berufstätigkeit zusammenbringen können."

In diesem Verzicht ist ein richtiges Moment der kapitalistischen Beziehung des Menschen zu seiner Arbeit erkannt worden. Dass der Mensch in der kapitalistischen Gesellschaft von seiner Berufsarbeit nicht wirklich menschlich erfüllt sein kann, dass er in ihr niemals eine wirkliche Erfüllung seiner Persönlichkeit findet, ist eine richtig beobachtete soziale Tatsache. Jedoch in diesem radikalen Verzicht steckt für die Literatur eine grosse Gefahr. Die Falschheit und Verzerrtheit der modernen psychologischen Literatur beruht sehr wesentlich darauf, dass in ihr dieser von Thackeray geforderte Verzicht radikal und konsequent durchgeführt wurde. Thackeray selbst, obwohl bereits Übergangsgestalt am Vorabend des beginnenden Niederganges ist zu seinem Glück in seiner Praxis nie ganz konsequent gewesen; die "unausgesprochene Voraussetzung" des Beruflebens spielt in seinen Werken eine grössere und bestimmendere Rolle als in der hier ausgesprochenen der Theorie der Resignation.

Es widerspricht nicht der relativen Wahrheit der von uns angeführten Aeusserungen Thackerays, wenn gerade in derselben Übergangsperiode der bürgerlichen Literatur ganz entgegengesetzte Stimmen über die Gestaltung der Arbeit laut werden. Der Zeitweilige kritische Diktator der deutschen Literatur nach der Niederlage der 48-er Revolution, der gemässigt liberale Flachkopf, Julian Schmidt hat den in der Folge sehr oft zitierten programmatischen Ausspruch getan, dass die deutsche Literatur das deutsche Volk in der Arbeit suchen und gestalten müsse. Die

praktische Verwirklichung dieser Forderung war der ausserordentlich erfolgreiche, aber flache und prosaische Roman Gustav Freytags "Soll und Haben", in welchem die ganze Miserabilität der Kapitulation des "fleissig arbeitenden" deutschen Bürgertums und Kleinbürgertums vor den Junkern, der Verzicht auf die revolutionären Forderungen des Jahres 1848 zum Ausdruck kam.

In anderer Weise, auf höherem Niveau, tritt der Protest gegen diese Resignation der Literatur bei Zola auf. Die instinktive schriftstellerische Stärke Zolas zeigt sich darin, dass er sein Programm das ganze "Milieu" der modernen Berufstätigkeit monographisch zu behandeln in seinen besten Werken nicht konsequent durchführt. Besonders deutlich ist dies in "Germinal" sichtbar. Nur die ersten Kapitel geben ein Bild von der grauenvollen Schwere und Sinnlosigkeit der Arbeit im Bergwerk. Die spätere Entwicklung des Romans benützt diesen Stimmungshintergrund, um die Empörung der Arbeiter gegen dieses menschenunwürdige und erniedrigende Dasein schriftstellerisch zu begründen. Die Schwäche zola: besteht darin, dass diese Verbindung eine teils zu starke, teils zu schwache ist. Teils wächst die Beziehung zur Arbeit zu einem mechanischen Fatum empor, das Bergwerk erscheint, symbolistisch übersteigert, als ein menschenverschlingendes Ungeheuer, als eine Art modernisierter Drache der alten Märchen. Teils spielen in den realen Beweggründen der berechtigten Empörung der Arbeiter eine Reihe von Motiven (Vererbung, Degeneration etc.) die ausschlaggebende Rolle, bei denen die Beziehung zum Stimmungsbilder der kapitalistischen Arbeit eine sehr lose, die individuellen Charakter, Handlungen und Schicksale in ihrer Individualität kaum beein-

flussende bleibt.

Gerade dort also, wo Zola in den gelungensten Teilen seiner Werken über die eigene Theorie schriftstellerisch hinausgeht, kommt er praktisch den resignierten Aufstellungen Thackerays mitunter sehr nahe. Andererseits hat die Theorie Zolas die spätere bürgerliche Literatur stark und schädlich beeinflusst: die mechanische Beschreibung des Arbeitsmilieus, die Beschreibung der allgemeinen Arbeitsbedingungen, das Erstreben einer technologisch vollständigen Beschreibung von Maschinen, Werkzeugen etc. hat in dieser Literatur die menschlichen Wechselwirkungen zwischen Individuum und Arbeit überdeckt und teilweise vernichtet. Und es ist nicht zu leugnen, dass diese Traditionen auch in der Sowjetliteratur lange Zeit vorherrschten, und noch immer nicht ganz ausgestorben sind. Sie führen mit schriftstellerischen Zwangsläufigkeit zu einer "illustrierenden Literatur".

Ist aber die Beziehung des Menschen zur Arbeit im Kapitalismus nur so darstellbar? Keineswegs. Wir haben wiederholt darauf hingewiesen, dass die Wahrheiten des Marxismus über die Gesellschaft sehr oft Zusammenhänge aussprechen, die die Praxis des wirklichen Realismus von sich aus immer befolgt hat. Ich verweise hier nur auf jene entscheidend wichtigen methodologischen Satz hin, dass die ökonomischen Kategorien keinen dinglichen Charakter haben, sondern Beziehungen zwischen den Menschen aussprechen, dass also ihre Verwirklichung in der Gesellschaft die kämpfvolle Reproduktion dieser Beziehungen, ihre Umwandlung, ihre Veränderung bedeutet.

Betrachtet man nun die Darstellung der Arbeit in der bürgerlichen Literatur bei dem grossen Realisten vor dem Beginn

der Niedergangsperiode und auch bei jenen Schriftstellern unserer Zeit, die sich in einem realistischen Aufstand gegen die Niedergangstendenzen befinden, so erhalten wir ein ganz anderes Bild. In beiden Fällen wird die Entfremdung des Menschen von seiner Arbeit, eine Grundtatsache des kapitalistischen Lebens ebenso anerkannt, wie bei Thackeray oder Zola.

Der Unterschied besteht "blose" darin, dass die echten Realisten hierin nicht eine fertige Tatsache, ein gegebenes Resultat erblicken, sondern das Ergebnis eines täglichen und stündlichen konkreten Kampfes bestimmter Individuen, in ihrem individuellen Leben. Dabei wirken sich die kämpferischen Wechselbeziehungen zwischen dem Ausdruck der Persönlichkeit in der Arbeit und zwischen dem gesellschaftlichen Grundcharakter der kapitalistischen Arbeit vielseitig aus und der Sieg der gesellschaftlichen Notwendigkeit ist das Ergebnis eines Kampfes und nicht das rätselhafte Verschlungen werden durch ein märchenhaft symbolisches "Ding". Der bedeutende Realismus ist immer ein schriftstellerischer Bruch mit dem notwendig vorhandenen fetischisierten Schein der kapitalistischen Unmittelbarkeit.

Es ist allgemein bekannt, eine wie grosse Rolle die verschiedensten Formen der menschlichen Berufstätigkeit bei Balzac spielen. Der letztthinige Sieg der nivellierenden Ummenschlichkeit des Kapitalismus, der bei Balzac, mit vollem Recht für seine Periode, die Form der Herrschaft des Geld und Wucherkapitals hat, ist das Endergebnis aller dieser Kämpfe. Dadurch aber, dass sie als erbitterte individuelle Kämpfe, als Kämpfe bestimmter Menschen um ihre materielle und moralische Selbsterhaltung und Selbsterhaltung geschildert werden, kommt nicht nur der allgemeine Gang der Entwicklung klar und überzeugend zum Vorschein, sondern jener

Reichtum an den Verwandlungen der Beziehungen der Menschen zueinander in ihrer Berufstätigkeit, worin eben nach Marx die neuen ökonomischen Beziehungen zum Vorschein kommen. Es ist kein Zufall, dass im "Kapital", dort, wo über das erste Feststellen bestimmter ökonomischer Zusammenhänge die Rede ist, neben bedeutenden ökonomischen Forschungen der Name Balzacs wiederholt auftaucht, dass einzelne Werke und Gestalten Balzacs angeführt werden, in denen solche Zusammenhänge zum erstenmal formuliert, aber in dichterischer Gestaltung erscheinen. (Gobseck, Die Bauern.)

Balzac stellt z.B. in "César Birotteau" das individuelle Schicksal eines Kaufmanns dar. Wir erleben seine Kämpfe gegen die würgende Kraft des Wuchers im Zusammenhang der Entwicklung seines Familienlebens, Ehrgeizes, seiner Freundschaften etc. Diese Darstellung gibt aber nicht nur ein richtiges Bild über den damaligen Stand von Industrie und Handel gegen Geld und Wucherkapital, sondern zeigt uns auch die verschiedenen Etappen in der Entwicklung der beginnenden französischen Industrie. Der Held ist im Vergleich zu seinem Vorgänger Ragon ebenso ein Vertreter des moderneren Kapitalismus, wie die Gegenüberstellung zu Popinot und Grével das beginnende Veralten seines Typus in der Entwicklung des französischen Kapitalismus zeigt. (Fabrikmässige Herstellung der Waren, Beziehung zur Wissenschaft, zur Presse, zur Reklame etc.) Und in seiner Beziehung zur eigenen Berufstätigkeit wird in einer sehr individuellen Weise, in ununterbrochener Wechselwirkung zu allen seinen Persönlichkeitsäusserungen dieser Übergangscharakter sichtbar, die Gleichzeitigkeit der individuellen und psychologischen, wie der allgemein gesellschaftlichen Gründe seines Scheiterns. Einen

ähnlichen Reichtum der Einheit der gesellschaftlichen und individuellen Beziehung zur Berufstätigkeit, zur Arbeit finden wir in allen wichtigen Werken Balzacs, ein reiches und neue Züge enthüllendes Abbild des Verhältnisses der menschlichen Tätigkeit zur kapitalistischen Gesellschaft. (In meinen Vorworten zu "Verlorene Illusionen" und "Die Bauern" habe ich versucht, diese Beziehungen konkret darzustellen.)

Dieses tiefe Erfassen der Widersprüchlichkeit des wirklichen Lebens geht in der Niedergangsperiode verloren und erst seit bedeutende Realisten unserer Zeit sich vom Joche dieser Traditionen zu befreien beginnen, finden wir wieder lebendige Darstellungen des täglichen Kampfes der Menschen mit den sich in diesen Kämpfen durchsetzenden ökonomischen Gesetzen des Kapitalismus. Der künstlerische Wert eines so interessanten Romans wie "Martin Arrowsmith" von Sinclair Lewis besteht darin, dass er diesen täglichen Kampf gegen den Kapitalismus um das Ausdrücken und Entfalten der menschlichen Persönlichkeit in der wissenschaftlichen Arbeit zu einem wirklichen Drama der Wissenschaft im Kapitalismus erhebt. Die Unterwerfung der Wissenschaft unter den Kapitalismus, die Macht des Geldes, des Profits und der Klasseninteressen über ihr ist theoretisch und prinzipiell längst bekannt. Indem aber Sinclair Lewis eine ganze Reihe von Menschen in ihrer tätigen Beziehung zur wissenschaftlichen Arbeit zeigt, indem er beim jeden einzelnen sowohl die persönliche Note, die "intellektuelle Physiognomie" der individuellen Art seiner Arbeit, wie die menschlichen Ressourcen der Tätigkeit, ihre positiven oder negativen sehr komplizierten Wechselbeziehungen zu dem ganzen Lebenskomplex eines jeden Menschen eingehend und treffend schildert, erhalten wir ein ganz

neues Bild über die feinen und verschlungenen Umwege, auf welchen der Kapitalismus die unbefangene wissenschaftliche Arbeit korrumpiert oder wenn die Korruption nicht gelingt, schlau und gewaltsam verhindert. Wir erhalten ein reiches Bild darüber, wie listig die wirklichen Gelehrten einen jeden Schritt der Weiterentwicklung diesem System abringen müssen, und wir sehen zugleich, wie diese Kämpfe, die in alle Gebiete des materiellen und moralischen Daseins der Individuen hineinreichen, auf die Methode und Qualität der wissenschaftlichen Arbeit selbst einwirken.

Selbstverständlicherweise haben die bedeutenden sozialistischen Schriftsteller, die in der kapitalistischen Gesellschaft wirken, die Probleme der Arbeit immer wieder in den Vordergrund gestellt. Ich will mich hier nur auf ein Beispiel berufen, um zu zeigen, dass die ertötende Wirkung der kapitalistischen Arbeitsteilung auf die Literatur auch in der wahrheitsgetreuen Darstellung der Arbeit keineswegs ein soziales Fatum ist. Die ganze Ummenschlichkeit der Arbeit im Kapitalismus, die gesellschaftliche Notwendigkeit für den Arbeiter, sein menschliches Leben ausserhalb der Arbeit zu suchen, kann rücksichtslos wahr gestaltet werden, ohne dass der Schriftsteller in der Auswegslosigkeit des Thackeray-Zolaschen Dilemmas enden müsste.

Ich meine den Roman "Pelle der Eroberer" von Martin Andersen Nexö. Wir erleben hier die Hoffnungslosigkeit des Landarbeiters auf den kapitalistischen Gütern, die vergebliche und verzweifelte Anstrengung der armen Bauern durch viehisch überspannte Arbeit die Selbständigkeit ihrer kleinen Scholle

zu bewahren, den Zerfall und Ruin des Kleinhandwerks, die ersten Anstrengungen der Fabrikarbeiter, ihre primitivsten Lebensbedürfnisse dem Kapitalismus abzurufen. Überall wird von Nexö die besondere Art der Arbeit in den Vordergrund gestellt.

Aber als wirklich bedeutender Realist legt er ein geringes Gewicht auf die genaue technologische Beschreibung der Arbeit. Ihn interessieren die gesellschaftlich-menschlichen Reflexe der Tätigkeit, die menschlichen Voraussetzungen und Folgen des konkreten Arbeitsprozesses, seiner ökonomischen Bedingtheit, seiner sozialen Folgen. Bei Nexö wird so die Arbeit im Leben einer jeden seiner Gestalten als wichtigstes Moment des Lebens, aber doch nur als Moment des Lebens dargestellt, welches ununterbrochen in Wechselwirkung mit den anderen Momenten steht.

In bestimmten Sinne könnte man die erste Hälfte dieses Romans einen "Erziehungsroman" nennen, wobei die verschiedenen sozialen Sphären der Arbeit (kindliche Aushilfsarbeit am Gut, Lehrlingswesen in der Schusterwerkstatt der Kleinstadt, Fabrikarbeit und Gewerkschaftsbewegung in der Hauptstadt) die entscheidenden Etappen dieser Erziehung bilden. Und Nexö gelingt es, insbesondere in der Darstellung der Auflösung des Kleinhandwerks eine solche reiche Fülle der verschiedensten individuellen Entwicklungen als Folgen dieses sozialen Prozesses zu zeigen, dass jene Menschenreserven der kapitalistischen Gesellschaft, aus welcher sowohl Proletariat wie Lumpenproletariat entstehen, in einer neuen Beleuchtung erscheinen.

Das Gemeinsame in allen diesen bedeutenden realistischen

Gestaltungen ist der breite menschliche Fond, auf welchem das Problem der Arbeit behandelt wurde. Nur wenn die Arbeit als ein solches integrierendes Moment des ganzen menschlichen Lebens erscheint, wenn seine Wechselwirkungen mit allen Erscheinungsweisen des individuellen Lebens dergestalt werden, wenn sichtbar wird, aus welchen menschlichen Quellen die spezifische Art der Arbeit eines jeden Individuums und ihre positive wie negative Weiterentwicklung erfolgt, welche menschliche Folgen diese Entwicklungen der Arbeit auf das Leben in seiner ganzen Breite und Tiefe haben muss, wenn in diesem Prozess die ganze Kompliziertheit der Beziehung der Menschen zueinander in - und ausserhalb ihrer Arbeit, in ihrer Stabilität und Veränderung ersichtlich wird: erst dann kann das Problem der Arbeit literarisch bewältigt werden. Dann aber wird der Schriftsteller neue Momente am Menschen, an den Beziehungen der Menschen zueinander entdecken und gestalten.

Der soziale und menschliche Inhalt der Arbeit im Sozialismus ist von dem der kapitalistischen Welt grundlegend verschieden. Wenn wir aber an die Aufgaben der Gestaltung der Arbeit herantreten, so müssen wir sehen, dass sie noch grössere Anforderungen an den Schriftsteller stellt. Und zwar keineswegs im Sinne des Bruches mit dem grossen realistischen Traditionen. Im Gegenteil. Jene enge Verbundenheit des spezifischen, individuellen wie gesellschaftlichen Charakters der Arbeit in jedem Menschen mit der Entwicklung seiner Gesamtpersönlichkeit steht im Sozialismus noch stärker im Vordergrund. Wir haben gesehen, dass jenes schroffe dualistische Entzweischneiden des Menschen in seine Lebenszeit in und ausserhalb der Arbeit, die eine notwendige Erscheinungsweise des Kapitalismus gewesen ist, von

den grossen Realisten als Moment einer letztendlichen dialektischen Einheit erkannt und schriftstellerisch gestaltet wurde. Die ~~ganze~~ grossen realistischen Schriftsteller leugnen diese Dualität nicht, sie zeigen aber, dass diese eben das immer wieder reproduzierte Produkt der kapitalistischen Ökonomie ist; dass das Leben eines jeden Menschen im Kapitalismus sich im Zeichen des ununterbrochenen Kampfes zwischen der ursprünglichen und erstrebten Einheit der Persönlichkeit und zwischen diesem Prozess des Entzweireissens des Menschen abspielt. Die bedeutenden realistischen Schriftsteller entdecken also die neuen Momente dieses Prozesses dadurch, dass sie diese Einheit in der Zerrissenheit, diese Zerrissenheit in der Einheit in allen ihren gesellschaftlichen und individuellen Abwandlungen originell und konkret darstellen.

Der Sozialismus überwindet diese kapitalistische Zerstückelung des Menschen. Dadurch wird aber die menschliche Beziehung zur Arbeit keineswegs zu einer simplifiziert einfachen. Im Gegenteil. Dadurch, dass dieser vergebliche Kampf um die Bewahrung der sachlichen Richtigkeit der Arbeit, und zugleich ihrer Fähigkeit, ein Feld zum Ausleben der wirklichen menschlichen Kräfte des Individuums zu werden, aufhört wird erst das Tor geöffnet für den fruchtbaren Kampf der menschlichen Persönlichkeit, ihren ganzen Reichtum und ihre sich erste jetzt entfaltende Vielfältigkeit in Tätigkeit, in Arbeit umzusetzen. (Hier sei nur beiläufig bemerkt, dass solange Überreste des Kapitalismus bestehen, diese sich auch in der Beziehung des Menschen zur Arbeit auswirken müssen. Dabei darf jedoch niemals der grosse Unterschied übersehen werden, dass absterbende Überreste sich sozial wie menschlich ganz anders auswirken müssen,

wie Grundtendenzen einer bestehenden ökonomischen Ordnung.)

Das grosse Epos der Entwicklung der sozialistischen Arbeit von den "kommunistischen Samstagen" bis zur Stachanowbewegung ist also zugleich und unzertrennbar die Geschichte der Entstehung des neuen sozialistischen Menschen. Die Wahrheit des Marxismus, dass die Menschen sich in diesem Prozess selbst schaffen und umgestalten, kommt natürlicherweise im Problem der Arbeit am stärksten zum Ausdruck. Literarisch jedoch nur dann, wenn alle komplizierten Wechselwirkungen zwischen der Arbeit und dem gesamten Leben des Individuums zumindest auf jenem Niveau der Konkretheit und Originalität gestaltet werden, die für die Darstellung der Problematik der menschlichen Arbeit im Kapitalismus von den führenden Realisten erreicht worden ist.

Denn das Aufheben der antagonistischen Widersprüche zwischen Mensch und Arbeit im Kapitalismus bedeutet auch in der Wirklichkeit - von den besonderen Problemen der Übergangszeit ganz abgesehen - kein widerspruchsvolles sofortiges harmonisches Zusammenfallen, keine bewegungslose tote apriorische Einheit. Im Gegenteil, je tiefer die gesellschaftliche Wirklichkeit die Möglichkeit der Entfaltung der Persönlichkeit in der Arbeit, durch die Arbeit sichert, desto komplizierter, inniger und widerspruchsvoller, freilich im Sinne der nunmehr nicht antagonistisch unlösbaren Widersprüche wird sich diese Beziehung gestalten. Die Darstellung des neuen Menschen im grossen Prozesse der Umwandlung der Arbeit erfordert also ein noch tieferes und feineres Vermögen, die neuen Beziehungen zwischen den Menschen in ihren Wandlungen im individuellen Leben zu erkennen, als sie die grossen Vertreter des Realismus

früheren Zeiten gehabt haben.

Betrachtet man von diesem Standpunkt die theoretischen Äusserungen Lenins und Stalins zu dem hier behandelten Problem, so sieht man, dass sie überall die ganze Dialektik dieses komplizierten, vielseitigen Wechselverhältnisses vor Augen hatten und in seiner entfalteten lebendigen Dialektik auf den Begriff brachten. Man denke daran, um nur ein kleines Beispiel anzuführen, wie Lenin im unmittelbaren Anschluss an die Analyse des Heroismus jener Arbeiter, die die "kommunistischen Samstage" inzierten und durchführten, auf die Lage der Frau im Sozialismus zu sprechen kommt und eine tiefgehende Analyse darüber gibt, auf welcher konkreten Entwicklungsstufe ihre Befreiung damals bereits stand, welche Aufgaben des Befreiungswerkes die bisherige Entwicklung und wie weit vollbracht hat und welche Aufgaben noch als zu lösende vor der Diktatur des Proletariats stehen. Und man denke daran, mit welcher vielseitigen Sorgfalt Stalin an das Problem der Stachanowbewegung herantreten ist, wie er bei den verschiedensten Anlässen alle Probleme des Lebens vom Standpunkt des gegenwärtigen Stadiums und seiner Aufgaben aufgeworfen und theoretisch zur Lösung gebracht hat.

In diesen reichhaltigen theoretischen Erörterungen sind die prinzipiell neuen Momente dieses grossen Umwandlungsprozesses der Arbeit theoretisch erschöpfend dargestellt. Was bleibt nun für die Literatur, wenn sie Neues schaffen will, übrig? Für diejenigen, für welche Theorie und wirkliche Welt voneinander hermetisch getrennt sind; die in den theoretischen Wahrheiten des Marxismus nur abstrakte Allgemeinheiten erblicken; die andererseits das individuelle Leben der Menschen

nicht als einen Prozess betrachten, in welchem sämtliche Wirklichkeitsvorbilder der Kategorien des Marxismus-Leninismus wirksam sind, sondern als etwas bloss individuelles, bloss Emotionales, auf welches die Kategorien des Marxismus von aussen angewendet werden: für diese besteht selbstverständlich keine Möglichkeit des Neuen. Für solche Schriftsteller und Kritiker hat die Literatur nur die Aufgabe, in der Weise der "fabula docet" durch individuelle Schicksale die Richtigkeit der bereits ausgesprochenen Wahrheiten zu wiederholen.

Schriftsteller dagegen, die das Heranwachsen dieser ungeheuren epischen Begebenheit in der Wirklichkeit tief und gründlich studiert haben, wobei ihnen die theoretischen Wahrheiten des Marxismus, die Aussprüche Lenins und Stalins eine ausserordentliche richtungsweisende Hilfe geben, können die Umwandlung der Menschen, ihrer Beziehung zur Arbeit, ihrer Beziehung zu einander usw. in allen ihren Phrasen neu erkennen.

"Die Erscheinung ist reicher als das Gesetz". Das Studium der wirklichen Erscheinungswelt ist immer imstande neue Wege der Verwirklichung des Gesetzes, Abweichungen, die in der Dialektik der Totalität das Gesetz bereichernd bestätigen, ergänzende Verwirklichungsmöglichkeiten des Gesetzes zu entdecken. Denn wenn wir z.B. bei Balzac die Entdeckung ganz neuer ökonomischer Zusammenhänge festgestellt haben, haben wir nicht behauptet, dass er in allen Punkten seines schriftstellerischen Schaffens nur völlig neue und umwälzende ökonomische Zusammenhänge aufgedeckt hat. Die Originalität eines Schriftstellers besteht darin, dass er Charakterzüge der Menschen, Wandlungen in der Beziehung der Menschen zueinander neu zu sehen und neu darzustellen imstande ist. Diese Neuheit hat aber sehr ver-

schiedene Abstufungen und verdichtet sich auch bei einem Shakespeare und Balzac nicht immer zu dem Schaffen eines unwälzend neuen Typus oder eine die neue Menschenlage blitzartig beleuchtende Situation. Diese Gipfelpunkte erheben sich aber beiden grossen Schriftstellern aus einer Bergkette empor, deren Grundlage dieses unbefangene und tiefe Erforschen der verborgenen, kapillarischen Zusammenhänge der gesellschaftlichen Zusammenhänge ist.

Die neuen Erscheinungen des Lebens werden auch von der Theorie nicht geschaffen, sondern abgebildet und auf ihr Gesetz zurückgeführt. Sowohl die "kommunistischen Samstage" wie die Stachanowbewegung sind erst im Leben entstanden, bevor sie von Lenin und Stalin in ihrer Gesetzmässigkeit und Vorbildlichkeit begriffen wurden. Und was verbietet den Schriftstellern, solche reichhaltigen und fruchtbaren Volksbewegungen am Original zu studieren und sie selbständig zur dichterischen Gestalt werden zu lassen? Kann man ernsthaftig glauben, dass die jedes sozialistisch Neue hellstichtig erkennende und fördernde Führer des Kommunismus, Lenin und Stalin es nicht begeistert begrüsst hätten, wenn Schriftsteller sich gefunden hätten, die imstande gewesen wären, die gesellschaftliche und menschliche Bedeutung der "kommunistischen Samstage" oder der Stachanowbewegung in der Wirklichkeit sofort zu erkennen und entsprechend zu gestalten?

Das Neue in unserer Literatur kann also die weitestgehenden Abstufung haben. Um aber überhaupt verwirklicht zu werden, ist eine solche kühne Entdeckerfreude der Wirklichkeit gegenüber notwendig, die imstande ist, im individuellen Leben der Menschen, in den individuellen Beziehungen der Menschen zueinander, in den Umwandlungen der Menschen und ihrer Beziehungen diese Einheit

des entstehenden neuen Menschen mit der ihn erschaffenden und von ihm erschaffenen Gesellschaft zu sehen.

Betrachten wir nun vom Standpunkt dieser Fragestellung einen der besten unserer neueren Romane, den "Tanker Derbent" Krymows. Ich möchte, da es sich hier nicht um eine umfassende Kritik, sondern um die Beleuchtung eines Werks von einem bestimmten Gesichtspunkt handelt, einleitend ~~kurz~~ sagen, dass ich alles Positive, was Genossin Ussiewitsch über diesen Roman gesagt hat, (Lit.Kritik.1938. No.9/10) vollständig unterschreibe. Der grosse Verdienst dieses Romans, gegen den bürokratischen Optimismus energisch aufzutreten, die wirklichen menschlichen und gesellschaftlichen Schwierigkeiten der Entstehung einer bestimmten konkreten Stachanowbewegung aufzudecken, soll hier vorbehaltlos anerkannt werden. Ja, darüber hinaus ist in diesem Roman ein ernsthaftes Bestreben vorhanden, das positive und negative Verhalten der verschiedenen Figuren zur Stachanowbewegung aus ihrer persönlichen Psychologie und diese wiederum aus ihrer Vorgeschichte, aus ihren Lebensschicksalen abzuleiten, zweifellos vorhanden. Den Umriss der Aufgaben, die unsere Literatur im Zusammenhang mit der Gestaltung der Stachanowbewegung zu lösen hat, hat der Verfasser sehr umsichtig, klar und künstlerisch taktvoll gezeichnet.

Aber leider vielfach nur den Umriss. ~~Krymow~~ Krymow sieht den Helden seines Romans, den Ingenieur Bassow, im Wesentlichen richtig. Er wägt seine positiven und negativen Eigenschaften richtig ab. Es ist sogar in der Handlung angedeutet, wie ein gewisser trockener Praktizismus, eine fast asketische Beschränkung auf die unmittelbaren Aufgaben der Arbeit, eine Beschränkung der Beziehung zu den Menschen auf die sachlichen Arbeitsbe-

ziehungen mit zu den Motiven gehören, die das anfängliche Scheitern seiner Bestrebungen verursachen. Aber dieses Motiv wird nicht konsequent durchgeführt und, was schlimmer ist, es wird nicht jener Reichtum der menschlichen Beziehungen in ihrer Bewegtheit entfaltet, der aus dieser Charaktereigenschaft unweigerlich folgen müsste.

Bei der Entstehung der Stachanowbewegung bleiben diese Motive noch mehr im Dunkeln, als beim anfänglichen Scheitern. Und ganz unerhellte bleibt es, ob Basow trotz dieser seiner menschlichen Schranke kraft des Pathos seiner Hingebung an die sozialistische Arbeit am Ende zum Sieger wird, oder ob im Laufe der entscheidenden Stachanowbewegung die Wechselwirkung mit den begeisterten Arbeitern ihm dazu hilft, über diese seine menschliche Schranke wenigstens teilweise, wenigstens tendentiell hinauszukommen; ob also nicht "der Erzieher selbst erzogen wird", was sicherlich eine tiefe und typische Form der Entstehung des neuen Menschen ist.

Ebenso richtig entworfen ist die Beziehung Bassows zu seiner Frau, Mussja. Das notwendige Auseinandergehen ihrer Ehe trotz Liebe und Wohlwollen an beiden Seiten. Auch hier ist dem Verfasser nur das zum Vorwurf zu machen, dass er sich mit der allgemeinen Richtigkeit dieser Darstellung begnügt und die Auseinanderentwicklung beider Menschen nur in ihren allgemeinsten Zügen darstellt. Bassow ist ein Mensch, der sich schrankenlos der Arbeit hingibt, ausser der Arbeit, trotz seiner Liebe zu Massja keinen eigentlichen Lebensinhalt kennt. Mussja ist eine lebenslustige, ja lebensgierige, von Vitalität erfüllte Frau. Daraus ergibt sich ein Konflikt mit wirklicher

Notwendigkeit, und Krymow ist durchaus im Recht, wenn er diesen Konflikt in der Periode des ersten Scheiterns von Bassow, in der Zeit seiner Isolierung in der Arbeit der Werft kulminieren lässt.

Abstrakte Hingebung an die Arbeit und allgemeine oberflächliche Lebenslust sind aber hier zu krass und übergangslos einander kontrastiert. Weder in Bassow ist eine Gegenbewegung zu merken, so dass wir die Tatsache seiner Liebe zu Mussja, seine spätere Trauer über ihren Verlust zwar zur Kenntnis nehmen, jedoch über die tieferen Gründe, welchen Lebensinhalt für ihn gerade diese Frau bedeutet, wie die glückliche und unglückliche Periode der Liebe mit der besonderen Art seiner entsprechenden öffentlichen Tätigkeit zusammenhängen, keine Klarheit erhalten. Ebenso bei Mussja. Die Enttäuschung in der Ehe wirkt überzeugend, aber oberflächlich. Der gesunde und gute menschliche Kern in ihrer Persönlichkeit wird nicht konkret sichtbar, wir können ihn im besten Fall bloss ahnen.

Das hat nun die nicht ganz erfreuliche Folge, dass der Prozess ihrer Weiterentwicklung, die dann dazu führt, dass Bassow und Mussja einander wiederfinden, sicher sehr gegen den Willen des Verfassers ein bisschen wie ein "Happy end" wirkt. Ja in einem misstrauischen Leser kann sogar der Zweifel entstehen, ob Mussja nicht einfach eine oberflächliche Person ist, die vom Misserfolg ihre Mannes abgestossen, von seinem Erfolg wieder angezogen wird. Ich glaube, dass in der Figur mehr und Tieferes liegt, aber dieses Tiefere kommt nicht auf die gestaltete Oberfläche. Das menschliche Ineinanderwirken der beiden Haupt-Figuren bleibt unausgeführt.

Dasselbe gilt für die Nebenfiguren. Stellenweise sind sie

interessant und bewegt widerspruchsvoll gestaltet, wie der schwächliche und schwankende Schiskapitän Kutassow. Sein Stellvertreter Kasatzkij trägt dagegen die ziemlich schablonenhaften Züge des Schädlings. In der Darstellung der Arbeiter sind Krymow einige originelle und gute Gestalten gelungen. So vor allem der wegen Trunksucht gemassregelte Komsomol Mustafa. Es ist lebenswahr und richtig, dass Mustafa zuerst von dem herb sachlichen Wesen Bassows abgestossen wird, und deshalb sogar seinen Vorschlägen der Verbesserung der Arbeit am Schiffe ablehnend gegenübersteht. Und Krymow zeigt nun, fein und richtig, wie Mustafa nach einer Landung mit seiner Freundin Genia zusammenkommt, ihr in prahlerisch burschikoser Form über die Ereignisse am Schiffe, darunter über Bassow erzählt und es ihm während dieses Gesprächs, ohne dass die Worte Genias einen direkten Bezug auf Bassow hätten, plötzlich klar wird, dass dieser in allen Fragen recht hat. Von nun an ist er sein begeisterter Helfer und wächst an der Arbeit auch menschlich in die Höhe. Was dieser Entwicklung fehlt, ist bloss die kapillarische Vorgeschichte; sie kommt etwas zu plötzlich. Umso mehr als Krymow die anderen Arbeiter psychologisch noch viel summarischer behandelt. Wenn wir die Wirkungen der Bassowschen Pläne und Vorschläge bei verschiedenen Arbeitern differenziert dargestellt sehen würden, so könnte ihr Kontrast die individuelle Geschichte Mustafas überzeugender machen.

Wenn wir also unseren Gesamteindruck über diesen - wir wiederholen: interessanten Roman - kurz zusammenfassen wollen, so können wir die Worte des bekannten deutschen Romanciers, Theoder Fontane gelegentlich der Erstaufführung von Ibsens

"Die Frau vom Meere" anführen. (Zu ihrem Verständnis sei noch hinzugefügt, dass Fontane im allgemeinen ein Verehrer Ibsens und einer seiner kritischen Vorkämpfer in den 80-er Jahren gewesen ist.)

"Ellida leidet. Sie leidet an Sehnsucht. An Sehnsucht nach Meer und nach Meermann.

Ereiheit heilt sie. Es geht. Aber es geht mir zu flink."

Bedeutet die Kritik, die wir jetzt am "Tanker Debent" ausgeübt haben, so viel, dass wir ihn zur "illustrierenden Literatur" zählen? Keineswegs. Wir sind ja gerade davon ausgegangen, dass der Verfasser einige garnicht unwichtige neue menschliche Züge von gesellschaftlicher Bedeutung an der Stachanowbewegung beobachtet hat. Die Haupttendenz unserer Kritik war im Gegenteil zu zeigen, dass infolge den auch in Krymow noch immer wirksamen falschen Traditionen der Vergangenheit Elemente der "illustrierenden Literatur" in seiner Gestaltung unübermunden übrig geblieben sind, dass er keinen so entschiedenen Schritt über die "illustrierende" Literatur hinaus getan hat, wie er kraft seiner Begabung und schriftstellerischer Ehrlichkeit zu tun fähig wäre.

Wenn wir das zu rasche Tempo, die allzusammenarische Erledigung wichtiger Probleme getadelt haben, so darf man nicht glauben, dass sich dies nur auf die schriftstellerische "Ausführung" bezieht und die literarische Neuheit der Problemstellungen durch diese Art ihrer Lösung unberührt bleibt. Nicht nur die überzeugende, die überwältigende Kraft des Neuen wird abgeschwächt oder geht verloren, sondern es zeigt sich, dass das literarisch unentfaltete Neue viel weniger neu ist, als es im entfalteten Zustand wäre. Wir wiederholen den früher angeführten

Ausdruck einer Kiplingfigur: "Tempo ist Richtung". Und zwar in diesem Fall ist das richtige Tempo der Darstellung zugleich die Richtung zum richtigen Inhalt, zum richtigen Erfassen und Sinnfälligmachen des spezifisch Neuen an ihm.

Die vollständige Überwindung der "illustrierenden Literatur" ist vielleicht die Hauptfrage unserer gegenwärtigen Entwicklungsphase. Und man kann sehen - das Beispiel Krymows beweist es, - dass in den begabten Schriftstellern ein ehrliches und vielfach erfolgreiches Streben vorhanden ist, über dieses Stadium gänzlich hinauszukommen. Die Aufgabe der Kritik wäre hier den Schriftstellern in diesem ihren Bestreben zu helfen. Eine solche Hilfe kann aber nur dann zustandekommen, wenn die Kritik mit unnachsichtiger prinzipieller Strenge an den wirklichen Niveauforderungen einer echten realistischen Literatur festhält und immer zugleich mit dem Feststellen der gelungenen Schritte auch die Schranken einer jeden Gestaltung nachweist, die Stufe, welche das betreffende Schriftwerk tatsächlich erreicht hat. Darum muss jede Kritik, die zwar in Worten die "illustrierende Literatur" abstrakt verwirft, in ihren theoretischen Grundlagen aber ihre Apologetik bietet, die die Aufgabe der Literatur darauf reduziert, dass bereits Bekannte schriftstellerisch wiederzugeben nicht streng genug verworfen werden. Denn sie verherrlicht die Schwächen der heutigen Entwicklungsphase unserer Literatur, zerrt die Schriftsteller, die über sie hinausstreben, auf diese Stufe zurück.

Es bedarf nach unseren bisherigen Darlegungen keiner ausführlichen Erörterung, dass die Haupthindernisse der Überwindung der "illustrierenden Literatur" in den schlechten Traditionen, in den noch vorhandenen Überresten der bürgerlichen Nieder-

gangszeit liegen. Wenn wir heute noch lesen, dass Schriftsteller als ihre "Thematik" die Beschreibung einer Fabrik, eines Produktionszweigs usw. betrachten und die Kritik nicht schon bei dieser Fragestellung einsetzt, so sehen wir, wie lebendig die schlechtesten Traditionen in unserer literarischen Leben noch fort dauern.

Denn es ist klar, dass ein Schriftsteller, der zum "Thema" einen bestimmten Produktionszweig nimmt und "das Neue" darin sucht, dass z.B. die Plastmantelindustrie in der Sowjetliteratur noch nicht "literarisch bearbeitet" wurde, sich von vorneherein den Weg absperrt, irgendetwas literarisch Neues zu finden. Je nachdem ob er zwei oder sechs Wochen mit dem sogenannten "Studium" verbringt, je nachdem ob er zwei oder sechs Notizbücher mit literarisch zumeist völlig irrelevanten Aufzeichnungen vollschmiert, wird eine Darstellung entstehen, die zumeist auf dem Niveau einer oberflächlichen bestenfalls einer gründlichen Reportage steht. Sie wird aber in keinem Fall etwas literarisch Neues bringen. Sie sucht ja das Neue garnicht auf dem Weg, wo es literarisch auffindbar ist.

Der Kampf gegen diese Tendenzen ist heute selbstverständlich in weiten Kreisen des Schrifttums sehr unpopulär. Vor allem weil er die Bequemlichkeit und die Selbstgefälligkeit des Literatenlebens stört. Und man wird gegen eine solche Kritik immer sehr "orthodoxe" Argumente anführen. In diesem Falle z.B., dass in dem Studium eines Produktionszweigs die Hingabe des Schriftstellers an den sozialistischen Aufbau zum Ausdruck kommt. Solche Argumente klingen sehr "orthodox", sind aber doch nur Halbwahrheiten. Und als Halbwahrheiten notwendigerweise falsch.

Das Studium des sozialistischen Aufbaus ist selbstverständlich für einen wirklichen Schriftsteller unserer Zeit unerlässlich und niemand ist dagegen, dass die Schriftsteller Wochen, Monate, sogar Jahre mit dem Studium der Fabriken verbringen sollen. Aber die direkte literarische Verbindung des Studiums einer Fabrik mit dem Schreiben eines bestimmten Romans über diese Fabrik ist ein literarisch falscher Weg, der unmöglich zu schriftstellerisch ergiebigen Ergebnissen führen kann.

Auch dann nicht, wenn der Schriftsteller begabt ist, und sein Reportagematerial mit Stimmungslirik und individueller Psychologie aufputzt. Gerade diese Verbindung von mechanisch-bürokratischer "Orthodoxie" in der schematisierten Thematik, in dem abstrakten Gedankengehalt mit sogenannter literarischer "Meisterschaft" ist eine für die gefährlichsten Tendenzen unserer Entwicklung. Denn sie verdeckt die wirklichen Mängel vor den Schriftstellern, umso mehr als eine übereifrige Kritik daraufhin arbeitet, diese Mischung von falscher "Orthodoxie" und leerer "Subjektivität" ästhetisch zu kanonisieren.

Die Schädlichkeit einer solchen die Höherentwicklung der Literatur künstlich hemmenden Kritik sieht man am klarsten, wenn man die Wirkungskraft der Literatur an dem sozialistischen Leben misst. Während in den grossen Perioden des Realismus die positiven wie negativen entscheidenden Typen der gesellschaftlichen Entwicklung von der Literatur entdeckt und in einer Weise dargestellt wurden, dass auch für das Volk diese Typen die wirklichen Richtungen und Knotenpunkte des Ganges der Geschichte repräsentierten, - von Don Quixote und Hamlet kann man bis Klim Sangin und Babett eine solche Reihe der weithin wirksamen Typen feststellen - sind im Sowjetleben die wirklichen lebendigen

Repräsentanten dieser Strömungen zu solchen sprichwörtlichen Figuren, zu solchen begriffsmässigen Zusammenfassungen des Wachstums der Gesellschaft geworden. Die Namen Mitschurin, Stachanow, oder Maria Demtschenko bezeichnen für die Phantasie des Volkes nicht nur geliebte und verehrte Persönlichkeiten, sondern zusammenfassende Repräsentanten wichtiger Erscheinungen des sozialistischen Lebens, neue Typen des neuen Menschen, die das Leben der klassenlosen Gesellschaft hervorgebracht und gefördert hat.

Wie hoch immer wir den Wert auch der besten Werke unserer Literatur einschätzen mögen, so müssen wir doch eingestehen, dass sie bis jetzt noch keine Figur von dieser allgemeingültigen repräsentativen Bedeutung produzieren konnte. Gorkijs Klim Sangin ist nicht nur ein Typus des vorrevolutionären Russland, der diese repräsentative Allgemeingültigkeit erlangt hat, sondern man kann immer wieder bestimmte negative Züge unserer Lebens mit dem Ausdruck "Klim Sanginismus" bezeichnen, so weitblickend und zusammenfassend ist diese Figur erfasst und gestaltet.

Das Vorbild Gorkijs führt immer wieder zu der Frage der Beziehung des Schriftstellers zum Leben zurück. Wenn wir in den Werken und Aufzeichnungen Gorkijs diese Beziehung studieren, erhalten wir den richtigen Masstab für die Beurteilung der schriftstellerischen Arbeit, für die Erkenntnis des Weges, der zum Schaffen des wirklich Neuen und durchschlagend Typischen führt. Es ist der Weg des Schaffens aus dem Überschuss.

Wenn wir die Gestalten auch guter heutiger Schriftsteller betrachten und sie an Gorkij messen, so erhalten wir immer wieder den Eindruck, dass der Autor über seine Gestalten ungefähr so viel weiss, wie er in seinen Werken schriftstellerisch

niedergelegt hat. Das ist das einmal mehr, das anderemal weniger, aber es entsteht nicht jener Eindruck beim Lesen, den wir bei einem grossen Realisten wie Gorkij immer wieder haben, und der durch das Studium seiner Aufzeichnungen belegt wird, dass er über seine Menschen unvergleichlich mehr weiss, als er in seinen reichsten Gestaltungen auszudrücken imstande ist.

Erst dieses reiche und vielseitige Wissen ergibt jene überraschenden, neuen, überschüssigen Züge der Menschen, wodurch sie, manchmal in kleinen Szenen oder scheinbar nebensächlichen Bemerkungen grosse gesellschaftliche Zusammenhänge blitzartig und erschöpfend beleuchten. Dieser Überschuss aus erarbeiteten Lebensmaterial, das niemals aus einem ad hoc Studium einer bestimmten "Thematik", sondern aus dem kontinuierlichen, lebenslangen, vielseitigen und tiefen Studium der Wirklichkeit, von ihren oberflächlichsten Erscheinungen bis zu den höchsten Ideengehalt der Theorie entspringt, macht erst eine "freie Bewegung im Stoffe" für den Schriftsteller möglich.

Erst dieser Überschuss an Lebensmaterial macht nämlich das wirkliche Erfinden möglich. Erst das Durcharbeiten eines solchen Überschusses zeigt den Weg, zu den neuen Zügen eines neuen Typus, zur Erfindung einer neuen individuellen Fabel, in welcher diese neuen Züge adäquat und überwältigend hervortreten können. Die grossen Realisten waren stets Erfinder in einem solchen Sinn. Balzac nennt Walter Scott genau in diesem Sinne einen "Trovatore", einen Finder und Erfinder eines vollkommenen neuen Stoffgebietes und seiner grossartigen Gestaltung.

Gerade hier ist wieder die oberflächliche, schematische, formalistische Betrachtung die grösste Gefahr. Denn im formal-schematischen Sinne hat Walter Scott garkein neues Stoffgebiet

gefunden; stofflich hat man die Geschichte längst vor Scott in Romanen bearbeitet. Die tiefe Auffassung des Wesens der Geschichte, ihrer kapillarischen Prozesse, der typischen Menschenschicksale, in denen sich ihre Entwicklungsphasen kristallisieren, die Fähigkeit, diese Menschenschicksale durch individuelle Handlungen restlos zum Ausdruck zu bringen: das ist es, weshalb Balzac Scott einen "Trovatore" nennt. Und es ist keineswegs zufällig, dass dieses schriftstellerische Erfinden Walter Scotts zu Ergebnissen geführt hat, die erst später und sogar unter seinem direkten Einfluss für die bedeutenden französischen Historiker, für Thierry und andere neue Wege der Wissenschaft eröffnet haben.

Wenn Stalin die Schriftsteller "Ingenieure der menschlichen Seele" nennt, so drückt er für die aktuellen Aufgaben unserer Literatur ebenso den zeitgemäss erneuerten Sinn aller grossen und progressiven Bestrebungen der Menschengeschichte aus, wie dies der wirkliche Marxismus-Leninismus zu tun pflegt. Hegel nannte die Kunst Lehrerin der Menschheit. Was für ein Lehrer ist aber, der seinen Schülern nur Bekanntes mitteilt? Welche Förderung erteilt er den Schüler, wenn sie nur Bekanntes vernehmen würden und sich darüber freuen sollten, dass sie im Vortrag des Lehrers Bekanntes wiedererkennen? Was wäre das für ein Ingenieur, der bei einer neuen Aufgabe nur die alten Modelle aus dem Archiv heraussuchen und sie sorgfältig kopieren würde?

In der Niedergangsperiode der bürgerlichen Literatur hat die Kunst zwangsläufig ihr altes soziales Ansehen verloren. Homer oder Vergil, Petrarca oder Dante waren für Jahrtausende mehr als Gegenstände der Freude und des Genusses: sie waren

Lehrer der Menschheit. Und man denke bloss daran, was die Werke Rousseaus für die Jacobiner, Goethes Werther für den jungen Napoleon bedeutet haben. Man denke daran, wie Marx und Engels Balzac, wie Lenin Tolstoj, wie Stalin Schtschedrin oder Tschchow studiert und in ihrer theoretischen und politischen Arbeit ausgenützt haben.

Die Literatur der befreiten Menschheit, die Literatur des Sozialismus steht vor der Aufgabe, dieses Ansehen der Literatur nicht nur wiederherzustellen, sondern - der geänderten historischen Lage entsprechend - auf eine noch höhere Stufe zu haben. Dazu muss sie aber in der Entdeckung und Gestaltung des Neuen ihren eigentlichen Weg suchen und finden. Dazu muss sie jene menschlichen Voraussetzungen hervorbringen - die gesellschaftlichen Voraussetzungen hat das sozialistische Leben geschaffen -, die aus der vertieften Beziehung des Schriftstellers zum ganzen Leben diese wirkliche Mission der Literatur des Erfindens und Lehrens ermöglichen. Die Literatur schafft Neues - oder sie ist keine grosse Literatur.

Georg Lukács