

Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 17 (1949-1950)
Heft: 11

Artikel: Marxistische Aesthetik : Parole «Realismus»
Autor: Marguse, Ludwig
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-758814>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

MARXISTISCHE AESTHETIK

PAROLE «REALISMUS»

VON LUDWIG MARCUSE

Georg Lukacs ist heute in seinem Geburtsland Ungarn als Literaturkritiker tätig. Seit letztem Sommer wird er von den marxistischen Kollegen stark angefeindet. Man wirft ihm vor, daß er sich zu wenig um die Sowjet-Literatur — und zu viel um die Literatur des Westens kümmere. In einem offiziellen Artikel wurde dann im Dezember 1949 mitgeteilt, daß Lukacs zwar einen Teil seiner «Irrtümer» einsehe, aber doch noch nicht gründlich genug.

Ich habe diese Tatsachen erst erfahren, als der folgende Artikel bereits in Satz war. Sie rechtfertigen also nachträglich meine Wahl Georg Lukacs' zur Darstellung der Prinzipien des ästhetischen Marxismus. Er ist unter den Dogmatikern — der Unabhängigste; kein schreibender Funktionär, sondern ein gefesselter Denker.

Die Losungsworte der deutschen Literatur, vom Naturalismus bis zum Surrealismus und zur Völkischen Kunst, sind im historischen Museum zu besichtigen — mit einer Ausnahme: dem «Realismus». Dies vielbegehrte Wort bezeichnet heute auch das ästhetische Grundgesetz der Marxisten, westlich von Moskau und Berlin-Ost. Und obgleich dieser «Realismus» noch keinen deutschen Klassiker hat, auf den sie hinweisen können, so hat er immerhin einen führenden Theoretiker, welcher den Lessing der Seinen macht. Auch Lessing, der Kunstphilosoph, war früher als die große deutsche Dichtung.

Wer diesen «Realismus» untersuchen will, kann zwei verschiedene Methoden anwenden: er kann sich an seine vielen schlechtesten Verteidiger halten und die marxistische Kunst-Philosophie in ihnen — verfehlen. Das ist der übliche Weg, mit Ansichten fertig zu werden, mit denen man nichts im Sinn hat. Oder man sucht sich, gerade wenn man ablehnen muß, den redlichsten, gebildetsten und scharfsinnigsten Gegner aus. Meine Wahl ist Georg Lukacs.

In den Jahren, in denen Deutschland vom «Völkischen» lebte (ebenso unästhetisch wie ungut), dachten er und die Seinen über die Literatur jener Kultur nach, die sie zu schaffen suchten. Ein Ergebnis dieses Nachdenkens sind seine sechs «Essays über Realismus»¹. Es folgte sein Manifest «Deutsche Literatur während des Imperialismus»².

¹ Als Essay veröffentlicht 1928, 1929; als Buch veröffentlicht 1948 im «Aufbau»-Verlag (Berlin).

² Im «Aufbau»-Verlag (Berlin), 1946.

Die soziologische Metaphysik.

In einem Briefwechsel zwischen der deutschen Schriftstellerin Anna Seghers und Lukacs klagt die Genossin — so freundlich wie möglich, daß doch dieser ganze «Realismus»-Disput (der kurz vor dem Hitler-Krieg im Lager der deutschen exilierten Marxisten ausgebrochen war) recht in der Luft hänge. Jeder gebrauche das geheiligte Wort nach seinem Gusto. Doch hat sie in diesem einen Punkte völlig unrecht. Die Definition, die sie vermißt, ist da. Man braucht sie nur herauszuschälen.

Was will dieser militante ästhetische «Realismus»? Negative Antwort: nicht die möglichst exakte Beschreibung von Realitätsstücken; ihre «Realität» besteht nicht aus Brocken. Positive Antwort: die richtige Metaphysik — auf poetisch. Lukacs schreibt: «Die Literatur ist eine besondere Form der Spiegelung der objektiven Wirklichkeit.» Man beachte das Adjektiv «objektiv». Die «objektive Wirklichkeit» ist immer viel mehr als die Wirklichkeit ohne Qualifizierung: eine Interpretation der Wirklichkeit. Die «objektive Wirklichkeit» des ästhetischen «Realismus» ist die marxistische Metaphysik. Warum unser zähes Festhalten an dem Wort Metaphysik, das sie als gehässig ablehnen werden? Es heißt: «Das Problem der objektiven Totalität der Wirklichkeit» spielt «eine entscheidende Rolle». Nun, wo die «Totalität» eine entscheidende Rolle spielt, kann immer nur die Metaphysik helfen — will sagen: eine Ueberschwenglichkeit, welche die Erfahrung genau so transzendiert wie das Wort «Totalität». Erfahrung hat es immer nur mit Fragmenten zu tun. Auch wenn die «objektive Wirklichkeit» schließlich marxistisch eingeschränkt wird auf den Sektor des «objektiven gesellschaftlichen Gesamtzusammenhangs», so steckt in jenem «Gesamt» eben wieder diese «Totalität» — und das Wort «objektiv» unterstreicht nur noch: daß diese Literatur gebunden ist an eine absolute Wahrheit, also an eine Metaphysik.

Das wird hier leise zu verwischen versucht, indem die Metaphysik unauffälliger «Weltanschauung» genannt wird. Stolz verkündet der Theoretiker: «In keiner Periode der Weltgeschichte hat die Weltanschauung der Menschen eine so entscheidende praktische Rolle gespielt wie heute bei uns in der Sowjetunion». Wirklich in keiner Periode? Im Jahre 1322 wurde der Landgraf von Eisenach sterbenskrank, weil in dem «Spiel von den klugen und törichten Jungfrauen» Christus trotz der Fürbitte Marias die fünf törichten Jungfrauen nicht erlöste. Es gab auch schon vor dem Marxismus eine das Leben beeinflussende Metaphysik.

Literatur ist also die «besondere Form der Spiegelung» der in der Metaphysik gedeuteten Welt. Sie ist so eine zweite Spiegelung jener ersten, der Metaphysik. Sie ist ihre Kostümierung, ihre Uebersetzung

ins Buntere. Dies Verhältnis zwischen «objektiver Wirklichkeit» und Literatur ist die Grundlage für die Erziehung des Schriftstellers. Der Pädagoge des marxistischen Dichters kennt zwei Stufen zur Höhe der Kunst. Die erste: das «gedankliche Aufdecken» der Realität. Die zweite: «das künstlerische Zudecken der abstrahiert erarbeiteten Zusammenhänge» — «die Aufhebung der Abstraktion». Echter Rationalismus — von Kant bereits analysiert in der «Kritik der Urteilskraft».

Auch die marxistische Aesthetik hat also ihren Schönen Schein. Er ist die Buntheit, welche die Monotonie der soziologischen Metaphysik gnädig verdeckt. Die Literaturgeschichte und Literaturkritik hingegen hat den umgekehrten Weg zu gehen: sie deckt auf, was hinter dem Schönen Schein liegt, die «objektive Wirklichkeit». Sie deckt hinter Persönlichkeiten und Werken auf:

Erstens: daß ein Werk der Literatur entweder progressiv-realistisch ist: das heißt den Klassenkampf der Zeit herausarbeitet zugunsten der Aufsteigenden — oder reaktionär-vertuschend, reaktionär-apologeisch: das heißt die Klassenkampf-Situation verschleiert, verdreht oder gar zugunsten der herrschenden, also verurteilten Klasse bejaht.

Zweitens: Die frühkapitalistische revolutionäre deutsche Demokratie hat in der deutschen Klassik eine Vorstufe des modernen «Realismus» hervorgebracht.

Drittens: Folgte das Zeitalter des «Imperialismus», des Monopolkapitalismus, welches per definitionem antirealistisch war — und deshalb mit Ausnahme von Hauptmanns «Weber» und «Biberpelz» und des Werks von Heinrich Mann nichts Rechtes hervorgebracht hat.

Viertens: Folgte das Zeitalter der sozialistischen Gesellschaft (in Rußland), die nun auf dem Wege zum «Realismus» ist — und in der deutschen Literatur heute ein paar mehr oder minder fortgeschrittene Exemplare aufzuweisen hat.

Das ist das Schema der Gliederung und Wertung der deutschen Literatur zwischen Goethe und Feuchtwanger. Es wird mit kluger Unerbittlichkeit durchgesetzt.

Die marxistische Eroberung der deutschen Klassiker.

Die deutschen Klassiker haben seit mehr als einem Jahrhundert viele Eroberer kommen und gehen sehen. Die Romantiker haben Lessing auf ihre Fahne geschrieben. Die Neuklassizisten haben sich die «Braut von Messina» und «Iphigenie» zum Muster genommen. Die Alldeutschen haben viel Schiller zitiert. Die Schulmeister haben auch die

kleineren Klassiker nicht verschmäht als Werkzeug der Unterwerfung von Generationen deutscher Jungen und Mädchen. Hauptmann sah fast wie Goethe aus. Und im Jahre 1949 fiel die ganze Welt über den Olympier her. Die Marxisten stehen nicht zurück.

Sie preisen die deutschen Klassiker (vor allem Lessing, Schiller und Goethe) — unter der Ueberschrift: Repräsentanten der revolutionären Demokratie des Frühkapitalismus. Die waren, heißt es, progressiv wie die junge deutsche Bourgeoisie. So war der Kritiker Lessing ein demokratischer Vorkämpfer der nationalen Einheit in seinem Kampf gegen die Despotie des französischen Dramas. Und Goethe war gegen Kleist — wegen seiner «Mischung von Reaktion und Dekadenz». Ich kann, was ich dazu zu sagen habe, nicht kürzer sagen als Anna Seghers. Sie berichtet von dem Brief eines Pfarramtskandidaten, der zur Zeit Goethes durch Sachsen-Weimar wanderte und feststellte, er hätte in keinem Landstrich deutscher Sprache so viel Schmutz und Unwissenheit und Aberglauben angetroffen, was erstaunlich sei für ein Land, in dessen Hauptstadt die berühmtesten und erlauchtsten Köpfe des Volkes versammelt seien . . . Man trifft wohl das Wesentliche Goethes nicht, wenn man ihn einen radikalen Demokraten nennt (was allerdings originell ist) — und das Wesentliche Kleists nicht, wenn man ihn einen dekadenten Reaktionär schimpft (was weniger originell ist).

Viel entscheidender als diese Art halbsbrecherischer Deutungen ist die echte Verwandtschaft zwischen den Marxisten und der philosophisch-literarischen deutschen Klassik: sie sind beide vorromantisch. Wie es Goethe vor Kleist und Beethoven gegraut hat, so graut es ihnen vor dem romantischen Jahrhundert von Novalis bis zu Schopenhauer und Nietzsche. Wie Kant und Goethe, so hatte auch Marx einen Horror vor der Auflösung der (bereits säkularisierten) Theologie. Marx war kein kleinerer Theologe als Hegel. Die Klassiker hatten noch, was Lukacs so wichtig ist, eine «objektive Wirklichkeit»: man findet sie in den letzten Sätzen der «Räuber», im «Verbrecher aus verlorener Ehre», in dem zentralen Satz des «Faust»: «Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen», in dem eudämonistischen Gottesbeweis, in dem der alte Kant die agnostischen Konsequenzen seiner «Kritik» aufzufangen suchte. Es war vor allem Kleist (nicht Fichte, nicht Hegel, nicht Marx), der diese Konsequenzen zog und die Illusion, die in jeder «objektiven Wirklichkeit» sich verschanzt, erkannte. Goethes Pantheismus hat gewiß keine Aehnlichkeit mit dem dialektischen Materialismus — abgesehen von der großen Aehnlichkeit, welche die Anerkennung einer objektiven Wirklichkeit ihnen verleiht. Das ist den Marxisten genug, um für Goethe zu sein — gegen das romantische Jahrhundert, das ihm folgte. Das ist genug, um die Sehnsucht nach Harmonie, die der Ro-

mantiker Richard Wagner noch stärker artikulierte als der Klassiker Schiller, im romantischen Fall als konterrevolutionär, bei Schiller als progressiv zu deuten.

Die marxistische Aesthetik hat das Wort «Kulturerbe» erfunden. Es läßt sich am besten übersetzen: laßt uns aus brauchbaren, glänzenden Stücken der Vergangenheit dem Marxismus eine ansehnliche Ahnenreihe schaffen! Die populären (wenn auch durchaus nicht zerlesenen) deutschen Klassiker auf seiner Seite zu haben, ist gute Propaganda — und ist zu bewerkstelligen auf der Basis des gemeinsamen Glaubens in eine der Vernunft zugängliche «objektive Wirklichkeit». Allerdings darf man nicht auf Stellen sehen wie Schillers romantisches Bekenntnis:

«Wisset, ein erhabener Sinn
legt das Große in das Leben,
und er sucht es nicht darin.»

Das ist bereits die «Sinnggebung des Sinnlosen». Aber das ist nur eine Antizipation. Die Kunstphilosophie der deutschen Klassik ist vielmehr in einer Formel, welche in Goethes «Maximen und Reflexionen zur Kunst» sagt: daß «die Künste nicht das geradezu nachahmen, was man mit Augen sieht, sondern auf jenes Vernünftige zurückgehen, aus welchem die Natur besteht und wonach sie handelt».

Soweit wie diese Formel geht, sind deutsch-klassische und marxistische Aesthetik eins.

Die Dichter des Imperialismus.

Was in der deutschen Literatur nach der Klassik kam, verfällt der hinrichtenden Vokabel «Imperialismus». Es werden auch in dieser Zeit einige wenige zu revolutionären Demokraten ernannt; aber nicht einmal Frank Wedekind wird diese Ehre zuteil. «Vom Naturalismus bis zum Surrealismus» — fast nichts als Poeten, die vom Monopolkapitalismus infiziert worden sind. «Alle diese Richtungen» sind erklärbar «aus der Oekonomie, aus der gesellschaftlichen Struktur, aus den Klassenkämpfen der imperialistischen Periode». Versucht man konkret zu formulieren, was hiermit behauptet wird, so ist es dies: daß Hauptmanns «Und Pippa tanzt», Wedekinds «Marquis von Keith», Georges «Siebenter Ring», Rilkes «Duineser Elegien» in ihrem Wesentlichen bestimmt und gewertet sind, wenn man sie bezieht auf Fragen wie: wovor weichen sie aus? was verdrehen sie? was vernebeln sie? welcher Schicht helfen sie? welcher Schicht schaden sie? Das sind ganz gewiß Fragen, deren Beantwortung sowohl die Biographie eines

Schriftstellers als auch die Wirkung seines Werkes soziologisch erhellt. Nicht erhellt hingegen ist, ob diese Methode das Phänomen essentiell präsentiert — oder nicht nur einen Aspekt unter vielen, den soziologischen.

Lukacs hebt drei Momente an der «imperialistischen» Literaturperiode — dem «Naturalismus» und den ihm folgenden «Oppositionsbewegungen» — hervor: ihren «agnostischen Charakter», ihren atomistischen Individualismus, ihr «Niveau der Unmittelbarkeit». Weshalb ist dieser «Agnostizismus» so fürchterlich? Weil man das kommunistische Ziel und dessen Durchführung auf Gedeih und Verderb an eine Metaphysik gebunden hat — die ebenso sterblich war wie jede vor ihr. «Agnostizismus» aber wird in jenem Lager gleichgesetzt mit einer seiner möglichen, doch keineswegs notwendigen Folgen: Passivität. Als ob die deutschen Agnostiker Georg Büchner, Heine und Nietzsche politisch passiv gewesen wären!

Wenn es zur Frage des Individualismus kommt, charakterisiert ihn Lukacs als den «Hier-und-Jetzt»-Individualismus — ungerecht gegen einen Mann wie Georg Simmel, der «Das individuelle Gesetz» beschrieben hat, ungerecht gegen den normativen Individualismus Stefan Georges, erst recht ungerecht gegen das Individuum des Existentialismus. Die herabsetzenden Charakterisierungen dieses Individualismus sind Verdunkelungen — und nichts als Zeichen der Ablehnung.

So ist es auch mit dem Vorwurf, erhoben in dem ausgezeichneten Essay «Die intellektuelle Physiognomie der künstlerischen Gestalten»: daß die nachklassische Literatur «auf dem Niveau der Unmittelbarkeit» stehenblieb. Schon die frühesten Naturalisten kritisierten selbst den Naturalismus auf dem «Niveau der Unmittelbarkeit». Hauptmann erhob sich bereits im «Bahnwärter Tiel» über dies Niveau. «Das modern-bürgerliche Denken», heißt es weiter, «löst die objektive Wirklichkeit in einen Komplex von unmittelbaren Wahrnehmungen auf.» Das Denken löst nicht auf, sondern erkennt das Aufgelöste. Joyce schuf nicht das diffuse Ich, sondern beschrieb es. Es wurde zu überwinden versucht in Nietzsches «Uebermensch», Simmels «individuellem Gesetz», Stefan Georges Pathos der Disziplin. Wie man auch über den Erfolg dieser Ueberwindungen denken mag, der Marxismus beläßt es beim Kopf-in-den-Sand-Stecken.

Hugo von Hofmannsthal schrieb in seinen kunstkritischen Besinnungen «Ad me ipsum» zwei Sätze, welche die letzten hundert Jahre abgrenzen gegen die Aesthetik der Vorromantik: «Niemals wieder wird eine erwachte Zeit von Dichtern, weder von einem einzelnen noch von ihnen allen zusammen, ihren erschöpfenden rhetorischen Ausdruck, ihre in begrifflichen Formeln gezogene Summe verlangen. Dazu hat das Jahrhundert, dem wir uns entwinden, uns die Phänomene zu stark

gemacht; zu gewaltig angefacht den Larventanz der stummen Erscheinungen; zu mächtig hat sich das wortlose Geheimnis der Natur und der stille Schatten der Vergangenheit gegen uns hereinbewegt. Eine erwachte Zeit wird von den Dichtern mehr und Geheimnisvolleres verlangen.» Bezeichnet man dies oder Aehnliches als die Stimmung der Abdankung, die Stimmung müder Bürger am Ende ihrer Tage — so kommt das doch immer nur wieder auf das Grunddogma heraus: daß es keine Kategorien gibt neben den soziologischen (übrigens leicht biologisch gefärbt).

Alle Vorwürfe gegen den «Imperialismus» in der Literatur vereinigen sich in dem Nachruf auf die «Niederlage des Expressionismus», «das Ergebnis der Reife der revolutionären Massen». Hat der Expressionismus eine Niederlage erlitten? Ist der einzige Beweis dafür, daß der führende deutsche marxistische Lyriker, der zu Besserem geboren war, nicht mehr expressionistisch reimt, sondern schenken-dorffisch? Etwa:

«Wenn ich ein Trümmerland auch wiederfand,
Bist du es doch: mein Deutschland, Vaterland!

Auf welchem Feld sind Expressionismus und «revolutionäre Massen» eigentlich einander begegnet? So daß man ihren Kampf studieren und den Sieger grüßen kann?

Die Ausnahmen.

Obwohl der ganze «Imperialismus» mit seiner Dichtung des Teufels ist, werden Ausnahmen gemacht: die komplizierteste ist Thomas Mann. Der Schwierigkeit, die entsteht, den Jünger Schopenhauers, Wagners und Nietzsches als «Realist» zu retten, wird begegnet durch die Verkündung: daß, was immer ein Schriftsteller auch noch sagt, gleichgültig ist; wenn nur seine Figuren im realistischen Rahmen richtig sitzen.

Neben Thomas Mann wird auch noch Fontane gerettet. Mit Recht? In dem Briefwechsel zwischen Fontane und seinem Freund Bernhard von Lepel schreibt der Dichter: «Wirklicher Reichtum imponiert mir oder erfreut mich wenigstens, seine Erscheinungen sind mir im höchsten Maße sympathisch, und ich lebe gern inmitten von Menschen, die fünftausend Grubenarbeiter beschäftigen, Fabrikstädte gründen und Expeditionen ausrüsten zur Kolonisierung Afrikas. Große Schiffsreeder, die Flotten bemannen, Tunnel- und Kanalbauer, die Weltteile verbinden, Zeitungsfürsten und Eisenbahnkönige sind meiner Huldigung sicher.» Aber darauf kommt es dem Marxisten nicht an. Die Persönlich-

keit hängt mit dem Werk zusammen wie ein Kleiderständer mit dem Mantel, der an ihm aufgehängt ist. Es zählt nicht der Mensch, sondern das Werk, das richtig funktioniert. Fontane war, meint Lukacs, «seinen bewußten politischen Ueberzeugungen nach» ein Verehrer des preußischen Junkertums — seiner Dichtung nach ein Demokrat. Diese Trennung, was ein Mensch ist, und was sein Nutzwert ist, kommt ästhetisch zum Ausdruck in der Rettung Thomas Manns und Fontanes.

Feuchtwanger, Heinrich und Thomas Mann fungieren in der imperialistischen Fauna unserer Tage als weiße Raben. Auch sie sind Raben. Nicht einmal bei Heinrich Mann «darf . . . verschwiegen werden» . . . Selbst Lukacs' große Drei leben noch in der Zeit der «vollendeten Sündhaftigkeit». Weiß aber ist ihm jeder Rabe, dessen Schnabel heute nach Osten blickt. Obwohl Lukacs meint, daß ein Schriftsteller eine Personalunion sein kann zwischen politischer Reaktion und künstlerischem «Realismus», so hat er doch eben in unseren Tagen nicht einen einzigen Realisten gefunden unter den Gegnern — und drei unter den Anhängern. Das gibt zu denken: ob nicht vielleicht seine künstlerische Analyse unbewußte Propaganda ist. Realist ist, wer sich gut benimmt. Wobei zwar der Royalist Balzac und der Junker Fontane unvoreingenommen als Realisten gepriesen werden können — aber wie wäre es, wenn sie heute lebten und Antibolschewisten wären?

Konkrete Fälle sind meist ein Kreuz. Sie sollen die Theorie illustrieren — und passen oft nicht zum Text. Lukacs hat furchtbares Pech. Da die Wirkung Heinrich Manns der deutschen Ostzonen-Kultur zugute geschrieben werden soll, wird behauptet, was der Wahrheit nicht entspricht: daß er «sogar in der Weimarer Zeit eher isoliert als wirklich an die Spitze gestellt war. Jetzt erst ist eine Wendung eingetreten . . .» Ja, jetzt ist wirklich eine Wendung eingetreten. Aber eine schlimme — für den Fahnenträger des Realismus. Sowohl Thomas Mann als auch Heinrich Mann haben sich mehr und mehr vom Realismus entfernt — wie jeder Leser des «Doktor Faustus» und des «Atem» weiß.

Der soziale Kompaß.

Das volle Licht fällt auf die Literatur der Partei. Faßt man das Urteil des Kritikers knapp zusammen, so lautet es: sie sind richtig, wenn auch durchaus nicht immer schön. Sie haben die «objektive Realität», die absolute Wahrheit, wie sie der Marxismus enthüllt hat — wenn auch durchaus nicht immer den Schönen Schein. Die Seinen werden gelobt für ihre Einsicht — und gezaust für ihre künstlerische Unzulänglichkeit, für ihre pedantisch-lehrhafte, plumpe Nutzliteratur.

Wenn er auch mit der Nennung von Namen hier höchst vorsichtig zurückhält. Ohne Einschränkung gepriesen wird nur Gorki — der Marx der Ostliteratur. Getadelt wird nur anonym.

Wie ist es möglich, daß auch die Literatur der Partei nicht perfekt ist? Da gibt es (erstens) selbst in den bravsten Marxisten viel «Ueberreste des bürgerlichen Bewußtseins». Da gibt es (zweitens) selbst in den bravsten Marxisten viel Mangel an künstlerischer Begabung — und viel guten Willen, ihn durchs Parteiprogramm zu ersetzen. Niemand wird bestreiten, daß es mit den «Ueberresten» seine Richtigkeit hat. Schwerer ist es, diese «Ueberreste» zu bestimmen. Vielleicht sollte man einmal energisch darüber nachdenken, ob diese ganze «objektive Wirklichkeit» nicht ein «Ueberrest» ist — eine Kategorie des Willens zur Sicherheit, dem Bürger schon vererbt von seinen Vorgängern.

Punkt zwei, das Thema der künstlerischen Begabung, wird diskutiert in der Korrespondenz zwischen Lukacs und Anna Seghers. Lukacs hat bessere Argumente, die Seghers verteidigt die bessere Sache. In ihrem Einwand geschieht nicht weniger als eine Mutation des Marxismus — nur zu scheu, zu unkräftig, um wirksam zu sein. Anna Seghers, auf derselben Seite, kann dennoch nicht recht mit, was die «objektive Wirklichkeit» betrifft. Sie fühlt, daß die von der Partei angeordnete Metaphysik den Künstler hindert, unbefangen aufzunehmen. Sie weiß aus Erfahrungen, welche Rolle die «Furcht vor der Abweichung» spielt: daß einer nicht wagt, zu sehen und zu hören. Sie hat die Kühnheit, vom Künstler «Kühnheit und Verantwortung» zu verlangen. Sie hat den Mut, den Ihren zu sagen, daß unzählige sogenannte Künstler dem Leben «überhaupt nicht oder nur scheinbar ins Auge» sehen: weil sie die «objektive Wirklichkeit» direkt von der Partei beziehen. Sie weiß um die «primäre Reaktion auf die Wirklichkeit», «die Voraussetzung des künstlerischen Schaffens». Sie enthüllt — und trifft damit «die objektive Wirklichkeit» des Marxismus ins Herz: «Der Mensch gleicht heute sehr oft die Realität dem Abbild an, statt umgekehrt.» Und trifft damit nicht nur die Methode der Genossen. Es wäre Heuchelei, zu behaupten, daß das nur in marxistischen Bezirken geschieht. Das «Abbild» wird hier nur direkter, strenger, unerbittlicher der Realität vorgeschrieben — wie jeder weiß, der die Manifeste gegen die russischen Musiker und ähnliche Dokumente kennt.

Das Volk und die Kunst.

«Die Kommunistische Partei stellt das Vaterland über alles.»
Wilhelm Pieck. 3. Februar 1946.

Seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts machte sich in Deutschland eine Literatur-Tendenz bemerkbar, die dreißig Jahre später für eine

Weile Alleinherrscherin im Bezirk der Literatur wurde: die völkische. Im Jahre 1900 veröffentlichte der Elsässer Friedrich Lienhard sein Pamphlet «Die Vorherrschaft Berlins»: gegen die Großstadt — für den unasphaltierten Boden. Die Hauptvokabel der Lienhard und Bartels war: «das Volk» — womit sie nicht den Kleinen Mann, sondern das Platte Land meinten, dort, wo es am plattesten war. 1871 wohnten Zweidrittel aller Deutschen auf dem Lande. 1925 wohnten Zweidrittel aller Deutschen in der Stadt. Die völkische Literatur protestierte seit dem Jahrhundertbeginn gegen diese Entwicklung.

Man sprach vom «Volksgeist» und von der «Volksseele»; und da auch das noch manchem zu großstädtisch und international klang, wurde das «Volk» schließlich als Abstraktum entlarvt, dessen konkrete, grundlegende Einheiten die deutschen Stämme seien. Die Grundkategorien, die so einen Stamm konstituierten, waren Blut und Boden — materielle Träger einer kollektiven Landschaftsseele, die das nur Stoffliche des Bluts und der Erde heiligte. Das war das Phantastenstück, das später als Literaturpropaganda so gute Dienste leistete.

Den Marxisten war es nicht an der Wiege gesungen worden, eben dieses «Volk» in den Mittelpunkt ihrer Kunstbetrachtung zu rücken. Zu Marx' Zeiten gab es noch kein «Volk» — nur Proletarier und Kapitalisten. Nachdem es aber seit der Russischen Revolution offiziell eine homogene Gesellschaft gibt, die sozialistische, ist man genötigt, dieser «Einheit» wieder Glanz zu verleihen. Da bietet sich abermals dies glänzende Wort «Volk» an. Es ist heute das zentrale Wort auch ihrer Aesthetik. So sehr, daß man manchen Satz der Völkischen über Volkskunst in die marxistische Aesthetik einmontieren kann. Die Völkischen und die Marxisten haben einen gemeinsamen Gegner: die «liberale Volksfremdheit» des Naturalismus und Impressionismus, der Neuklassik und Neuromantik, des Expressionismus und Surrealismus. In bezug auf die kritischen Einwände gegen diese volksfremden Elemente kann man Lienhard-Sätze und Lukacs-Sätze ad libitum gegeneinander austauschen. Da ist zwar eine Trennungslinie: die Menschheit besteht im Marxismus nicht aus Rassen. Das chthonische Tonikum fehlt. Der Geruch von Kuhmist wird nicht zur Metaphysik erhoben. Das marxistische «Volk» riecht nicht nach ungelüfteter Barbarei. Schließlich war Marx einer der größten Aufklärer. Aber das haben die Marxisten vergessen. So wird auch bei ihnen der Intellektuelle gerüffelt, weil er — unter dem Volke stehe. «Unsere Wirklichkeit», heißt es bei Lukacs, «ist heroischer, geistiger, bewußter, klarer, differenzierter, reicher, menschlicher, persönlicher als selbst die besten Werke unserer Literatur.» Acht Adjektive, welche die Schriftsteller in die achte Hölle verstoßen. Was auch immer die Auslegung dieses vieldeutigen «unsere Wirklichkeit» sein mag — ob Stalin und das

Politbüro gemeint ist oder der Arbeiter und Bauer: der Autor des «Stillen Don» und Babel und Eisenstein und Schostakovitsch und ihre Kollegen haben aufzusehen zu einem «Volk», dem sie zwar nicht ebenbürtig sind, aber ebenbürtig werden müssen.

Was ist nur dieses rätselhaft-herrliche «Volk»? Bei den Völkischen jene Familien, die seit tausend Jahren ihre Pfoten in dem Schlamm von Pilkallen im Kreise Drugehnen gehabt — und nie gesäubert haben. Die Marxisten sind viel besser. Sie lassen das Wort — Gott sei Dank — ohne Inhalt. So oft auch Lukacs es erwähnt, er wird nie versäumen, es unbestimmt zu lassen. Er redet vom «Mann aus dem Volk» wie nur irgendein amerikanischer Wanderredner. Aber sagt nichts Näheres über diesen «Mann aus dem Volk». Sein kategorischer Imperativ für Schriftsteller ist ganz schlicht: «Glauben an die Kraft des Volkes, das Vertrauen zu der richtigen Richtung der großen Volksbewegungen, die Bereitschaft, von den Volksmassen zu lernen.» Aber wie soll man glauben, vertrauen und lernen nach unserer Erfahrung mit der Ohnmacht des Volks, mit der Blindheit der großen Volksbewegungen, mit der Ziellosigkeit der Volksmassen? Und worin hat sich «die Instinktsicherheit des Volkes» in den letzten 25 Jahren gezeigt?

Es heißt von den progressiven deutschen Emigranten (was hier immer bedeutet: Feuchtwanger und die Gebrüder Mann): daß sie «den Weg zum Volk» gefunden hätten. Wer Gelegenheit hatte, die erwähnten Herren in den letzten Jahren zu sehen und ihre Bücher zu lesen, wird kaum bemerkt haben, daß sie «die Wendung zum Volk» genommen haben — weder als Privatpersonen noch in ihren Werken. Oder ist der Weg von «Erfolg» zu «Waffen für Amerika», von den «Buddenbrooks» zu «Lotte in Weimar», vom «Untertan» zu «Ein Zeitalter wird besichtigt» eine «Wendung zum Volk»? Lukacs behauptet — über seine Verhältnisse.

Ja, er spricht über dieses «Volk» so oberflächlich, daß man den trainierten Logiker nicht wiedererkennt. Er unterscheidet richtig zwischen «Massenverbreitung» und «volkstümlich» — ohne zu sagen, worin eigentlich der Unterschied besteht. Diese Unschärfe eines scharfen Denkers kommt daher, daß auch der außerordentlichste Scharfsinn einen Popanz wie dieses (völkische oder marxistische) «Volk» nicht sinnvoll machen kann. Es ist nicht Mangel an Denkfähigkeit, sondern Gebundenheit an aktuelle Parolen (die mit Marx gar nichts mehr zu tun haben), die ihn verhindert, zwischen der düsteren Volksidolatrie der Völkischen und dem literarisch-snobistischen Narzißmus impotenter Georgianer sicher hindurchzusteuern. Wie es zum Beispiel Richard Dehmel verstand in seinem Aufsatz «Kunst und Volk. Neun Selbstverständlichkeiten, die aber noch der Erklärung bedürfen.» Hier heißt es: «Die Kunst geht ihren eigenen Weg; wohl ihr, wenn das

Volk ihr zu folgen vermag.» Das ist eine großartig-umfassende Beschreibung des Verhältnisses von Kunstwerk und Volk. Der Künstler geht vorwärts, auf eigenes Risiko. Keine «objektive Wirklichkeit» bindet ihn — schützt ihn. Er ist frei — auch für den Irrweg. Deshalb ist die Volkstümlichkeit nie am Anfang — sondern ein mögliches Endergebnis. Am Anfang ist höchstens die Massenverbreitung. Der Kritiker kann sich deshalb nicht anmaßen, sofort den Grad der Volkstümlichkeit zu bestimmen. Das Prädikat «Volkstümlich» ist oft nur eine Schmeichelei, mit der man Mächtige streichelt, die das Massenhafte wollen. Oder es ist die potentielle Qualität eines Werks, seine Zukunft — das, wovon auch der Schaffende während des Schaffens nichts weiß.

Volkstümlichkeit ist nicht Zugänglichkeit. Die Volkstümlichkeit wird von der Zukunft bestimmt, die Zugänglichkeit von der Gegenwart. Ein deutscher Schriftsteller schrieb vor kurzem in der Einleitung zu einer Sammlung problematischer Geschichten: es gäbe in jedem Lande zwei Literaturen; eine für jedermann — und eine, welche die Zukunft vorbereitet. Die Volksidolatrie des Marxismus verhindert das Literaturexperiment — weil niemand sofort garantieren kann, daß es nicht im luftleeren Raum gemacht ist, sondern Zukunft hat. Deshalb ist Lukacs gegen den Expressionismus, für die Nichtexperimentierer, welche die letzten 50 Jahre überlebt haben. Der Marxismus ist auch auf dem Gebiete der Aesthetik nicht revolutionär, sondern (sagen wir zurückhaltend) aggressiv-bewahrend.

Die marxistische Aesthetik ist imposant. Wie alles, was in einer unordentlichen Zeit eine Ordnung zeigt, imponiert. Die marxistische Aesthetik gibt dem Künstler ebensoviel Sekurität wie dem marxistischen Denker seine Metaphysik. Nur antworten einige Zeitgenossen allen Angeboten ideologischer Versicherungsanstalten: wir dürfen es nicht, obwohl wir es möchten. Wer verbietet es? Die verborgene Wahrheit.