SÜDOSTEUROPA-GESELLSCHAFT

MÜNCHEN

Miroslav Krleža zum 80. Geburtstag

● Ovaj int[illegible] u objavljen je u po[illegible] pariškom dnevniku »Le Monde« od 28. prosinca kao ulomak iz serije srodnih razgovora s Miroslavom Krležom za kolekciju »Razgovori« (»Entretiens«) francuske izdavačke kuće Gallimard.

Paralelno s publiciranjem u »Le Mondeu« Miroslav Krleža ustupio je taj intervju, kojeg je vodio Predrag Matvejević, za objavljivanje »Vjesniku« i »Politici« pri čemu tekst koji slijedi predstavlja identičnu verziju, no tek nešto dužu od one objavljene u »Le Mondeu«.

Razgovor u ovoj prilici započeo je, u stvari, razmatranjem same forme razgovora ove vrste. Krleža smišljeno izbjegava intervjue kad god to može smatrajući da oni »odgovaraju mnogo bolje smatrajući da oni goli piscima«, uzme li se u obzir to da intervjuirani obično »nešto hvale ili opravdavaju« — objašnjava autor »Povratka Filipa Latinovicza« — »dok pisac svojim osnovnim stavom prije svega dovodi u pitanje ako već ne osporava«...

Tako spontano dolazimo na »odnos politike i literature«. Kako danas, sa svim svojim literarnim iskustvom pisca i pobornika, estete i ideologa, Krleža vidi bilans dugogodišnjim angažmanu i što, konačno, vlastitog angažiran?«

— Nikad nisam imao — na sreću — suviše iluzija o nekim neposrednim rezultatima svog angažmana. Broj političkih nespora zuma koje vidim za sobom druža monumentalan primjer budućim generacijama. Međutim, ne poričem angažman kao jednu od mogućnosti pišćeve akcije. Čak nisam a priori ni protiv tzv. »angažirane poezije«, kad ona sama nalazi svoju vlastitu formulu. Što se mene lično tiče, angažirao sam se na najneposrednji način u jednoj formi aktivističko-publicističke djelatnosti, ali takav mi se angažman nije nikad činio oportunim u striktno beletrističkoj varijanti i zbog tog su moji romani, npr., sasvim drugačije orijentirani... U igri crnog i bijelog, ne sam svjet uvijek dao pomiriti s crnim. Čak i kad je to crno bilo ekvivalent humanicijalnog, naravno, nije kriminalnog: a takav se ovarajućim stavovima lijevog literarnog a, naročito kad se nad njim nadvijala st Ždanovizma. Otud nesporazumi...

Recite nam nešto eksplicitnije o tim ORAZUMIMA... Gdje se oni, po sudu, začinju, koji su im osnovni kakve konsekvence?

osnovi radi se o dosta jednostavnima. Recimo najprije da je socidna ideološka koncepcija. Realizirao ideja on postaje organizacijako, manje ili više nužno, prerarhiju koja se opet razlučuje pozicije«, »karijere«, »situacije, kao i u kapitalizmu, čovjek ri silaziti, gubiti, i čuvati stečemu, naravno, igraju ulogu slabosti: taština, napast mo-

— Da, zamislite taj paradoks: morao sam braniti npr. Baudelaira od onih koji su ga pod presjom Ždanovizma ignorantski proskribirali kao »dekadenta«. To je, uostalom, samo jedan od mnogobrojnih primjera! Valja priznati da su II i naročito III Internacionala preuzele po inerciji najodiznicki akademizam i pompierizam XIX stoljeća — to se eklatantno vidi u slučaju Baudelairea, Mallarmea, l'Art pour l'Art-a i inkriminacije kojima se koristio građanstvo u slučaju »dekadenta« jer je služio kao flagrantna politička imputacija. Kad pogledamo danas

— Kako u tom svjetlu vidite studentske istupe?

— »Sa simpatijom, naravno: Studenti, makar bili katkad i »naivni«, predstavljaju najmanje korumpirani i najmanje konformistički element u okviru onog što se čosto abuzivno zove inteligencijom. U njihovu revoltu vidim jednu vrstu biološke supstance »vitalnog elana«, da upotrebiim taj bergsonovski termin koji nije sasvim adekvatan, ali od kojeg nismo izmislili nista bolju. U modernom društvu to nije samo konflikt između produkcije i kreacije, nego u širem smislu — tu mislim i na Zapad i na Istok — između rutine i avan-

* Spomen[illegible] bali biti dva puta

* Pisac je »[illegible] vraća svom samo da bi ponovno otic

hanizme) i birokrata koji dirigiraju samim tim mehanizmima: mislim da qui-pro-quo-i ove vrste vode u vrlo opasne apstrakcije... Još uvijek ne vidim dovoljno pozitivnih elemenata koji indiciraju da grupe koje pripadaju različitim slojevima inteligencije mogu trajno i sistematski utjecati na orijentaciju društvenih kretanja. Nažalost, ne izgleda ni ipak da se u tom smislu može biti nešto manje pesimista negoli dosad.

Piscu je bliži lucifer nego mladi i naivniji brat Prometej

Herausgegeben von

Rupprecht S. Baur

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	Seite 2
Anmerkungen zur Textauswahl	Seite 3
Miroslav Krleža und sein Werk	Seite 5
Krležas Kampf für eine freie Literatur und Kunst in Jugoslawien	Seite 9
Miroslav Krleža: Vorwort zu der Kunstmappe "Draumotive" von Krsto Hegedušić (1933)	Seite 29
Miroslav Krleža: Rede auf dem Schriftstellerkongress in Ljubljana (1952)	Seite 50
Miroslav Krleža: Aus den Balladen	Seite 82
Khevenhiller	Seite 83
Auf der Folter	Seite 85
Im Nebel	Seite 91
Galgenlied	Seite 93
Bettelvolk	Seite 94
Aus Krležas Lyrik	Seite 96
Der flammende Wind	Seite 97
Unser Haus	Seite 99
Auf dem Platz des heiligen Markus	Seite 100
Lied auf einen Toten	Seite 101
Das 1917. katholische Osterfest	Seite 102
Der Schnee	Seite 103
Psalm	Seite 104
Lied eines hinkenden Teufels	Seite 105
Karfreitag 1919	Seite 107
Wind in der Novembernacht	Seite 109
Dorfkirche	Seite 110
Die Uhr	Seite 111
Deutschsprachige Bibliographie	Seite 112
Bibliographische Notiz	Seite 113

Vorwort

Die vorliegende Publikation erscheint zum 7. Juli 1973, aus Anlaß des 80. Geburtstags von Miroslav Krleža. Daß dieser Termin eingehalten werden konnte, verdanken wir dem Leiter der Zweigstelle Dortmund der Südosteuropa-Gesellschaft, Herrn Dr. Bonač, der das Publikationsvorhaben von Anfang an tatkräftig unterstützte und in Zusammenarbeit mit der Geschäftsführung der SOG die Veröffentlichung in ihrer jetztigen Form ermöglichte. Dank gebührt nicht zuletzt Herrn B. Šimović, der durch seine Übersetzung des Referats von Ljubljana einen wichtigen Beitrag leistete.

Der Herausgeber

Anmerkungen zur Textauswahl

Miroslav Krleža ist im deutschen Sprachraum fast ausschließlich als Erzähler bekannt geworden. Die vorliegende Textauswahl soll deshalb in erster Linie die bisher so gut wie unbekannte kulturpolitische Dimension seines Werkes und Wirkens deutlich werden lassen. - Es wird bei uns fast als selbstverständlich hingenommen, daß es in Jugoslawien eine freie und eigenständige Entwicklung, jenseits des 'sozialistischen Realismus', gegeben hat. Diese Entwicklung war jedoch keineswegs selbstverständlich, und auch eine eigenständige Außenpolitik, wie sie Jugoslawien seit 1948 verfolgt, bedeutet für die Kulturpolitik noch längst nicht die Befreiung von Druck und Gängelung. Die stalinistischen und shdanovistischen Doktrinen wurden seit den Dreißiger Jahren systematisch in allen kommunistischen Parteien durchgesetzt, und es ist nicht zuletzt dem persönlichen Einsatz von Miroslav Krleža zu verdanken, daß die simplifizierenden Theorien Stalins und seines Chefideologen Shdanov über Rolle und Funktion von Literatur und Kunst nicht ungeprüft nach Jugoslawien importiert wurden. Was es in den Dreißiger Jahren bedeutete, sich innerhalb einer Kommunistischen Partei der offiziellen sowjetischen Linie zu widersetzen, kann man sich wahrscheinlich auch heute noch vorstellen.
Selbst der im Westen mit liberalen Anschauungen bekannt gewordene ehemalige Zweite Mann Jugoslawiens, Milovan Djilas, war - solange er noch an der Macht war - ein erbitterter Gegner des für die Freiheit der Kunst eintretenden Krleža. Hätte Krleža - als der wohl vielseitigste, begabteste und fruchtbarste südslavische Schriftsteller des Neunzehnten und Zwanzigsten Jahrhunderts - nicht in gewisser Weise unter dem persönlichen Schutz von Parteichef und später Staatspräsident Josip Broz Tito gestanden, hätte die Diskussion um Literatur und Kunst und damit auch deren Entwicklung in Jugoslawien voraussichtlich eine ganz andere Richtung

genommen. Diese Publikation soll die Konturen der kulturpolitischen Auseinandersetzung und die Position, die Krleža vertreten hat, deutlich werden lassen. Wir meinen, daß in der weltweiten Diskussion um den sogenannten Sozialistischen Realismus, die zum Teil noch andauert, Krležas Beitrag an Aktualität nichts eingebüßt hat.

Ergänzend fügen wir im zweiten Teil der Publikation die im deutschen Sprachraum kaum bekannte Lyrik Krležas und einige seiner sozialkritischen, im altkajkavischen Dialekt geschriebenen "Balladen des Peter Kerenpuch" bei.

Miroslav Krleža und sein Werk

Was erwartet man von einem Schriftsteller, dessen gesellschaftliche Aktivität schon länger als ein halbes Jahrhundert andauert? Wohl am ehesten die Auseinandersetzung mit den vitalen Problemen, die diese turbulente Zeit (die die beiden Weltkriege einschließt!) mit sich brachte. Und wenn Krleža sich seit seinem Eintritt in die Literatur im Jahr 1914 zu fast allen wichtigen Fragen der Moral, der Politik, der Ideologie und der Literatur und Kunst geäußert hat, so beweist das einmal mehr, daß ein großer Schriftsteller die gesamte Realität zu durchdringen versuchen muß und sich nicht mit "seiner Ecke" begnügen darf.

1893 geboren wuchs Krleža noch ganz in der Atmosphäre des österreichisch-ungarischen Kaiserreiches auf. Fast selbstverständlich schloß sich an den Schulbesuch die Ausbildung in der Militärakademie in Budapest an. Aber äußerer und innnerer Werdegang stimmten bei dem jungen Krleža nicht mehr überein: Bei Ausbruch des ersten Balkankrieges, flieht Krleža aus Budapest und meldet sich beim serbischen Heer als Freiwilliger, um die Befreiung und Vereinigung aller Südslaven aktiv zu unterstützen. In Serbien wird der K.u.K.-Offizier jedoch der Spionage verdächtigt und wieder in die Monarchie abgeschoben. Zum einfachen Soldaten degradiert durchlebt Krleža so im austro-ungarischen Heer den Ersten Weltkrieg.

Es ist nur ein Ausweichen vor den existenziellen Fragen des Lebens, die Krleža während des Krieges beschäftigen und die danach ununterbrochen sein Werk durchziehen, wenn er 1917 das Poem "Pan" veröffentlicht, einen farbenfrohen, volltönenden Gesang auf den antiken Gott des Waldes. Die Flucht in die Idylle und das Experimentieren mit spätsymbolistischen Klängen setzt sich noch fort mit dem Lyrikband "Drei Symphonien". Doch gleichzeitig näherte sich Krleža einer expressionistischen Ausdrucksweise. In seinen Frühdramen "Legende", "Maskenball" (beide 1913) und

insbesondere in dem Drama "Dreikönigsfest" (1915) vermischen sich utopistische, symbolistische und expressionistische Ansätze zu einem "ekstatischen Theater" (Zmegac). Dieser Phase entspricht auch die dramatische Novelle "Kroatische Rhapsodie" (1917), doch in der gleichen Zeit entsteht auch die Novellensammlung "Der kroatische Gott Mars", eine Verarbeitung der Kriegserlebnisse, die Krleža unterschwellig stärker beschäftigen als alles andere. Als entschiedener Pazifist gibt er hier seinem Haß, seinem Ekel und seiner Verachtung für dieses menschenunwürdige Kriegsschlachten Ausdruck. Mit expressionistischem Vokabular, realistischen, manchmal sogar naturalistischen Beschreibungen, aber auch mit detaillierten psychologischen Analysen und mit beißender Ironie gegenüber den "herrschenden" Monarchisten, Aristokraten und Geldaristokraten, die ganz andere Interessen verfolgen als das geknechtete Volk, schwingt er sich zum Anwalt der Humanitas in einer entmenschtlichen Umwelt auf.

Diese Thematik behält Krleža auch in seinen später entstandenen Novellen (Tausendundein Tod, 1933) bei, unter denen vielleicht insbesondere "Die Grille unter dem Wasserfall" zu erwähnen ist. Sie handelt von einem Kranken, der all die Toten, die mit ihm und durch ihn in den Tod gegangen sind, nicht überleben kann und von schizophrenen Halluzinationen verfolgt wird. Zentrales Symbol der Geschichte ist die Grille, die auch auf dem Pissoir so zirpt wie auf einer blühenden Wiese: auch unter den entwürdigendsten Umständen bleibt die Idee des Schönen und Besseren erhalten.

Ende der Zwanziger Jahre entsteht Krležas bekannter dramatischer Zyklus "Die Glembays" (1928-30). Zum Leitmotiv wird hier, was ihn auch schon in froheren Werken beschäftigt hatte: der Niedergang einer kakanischen Familie, die moralisch und geistig ihren Führungsanspruch schon lange nicht mehr rechtfertigen kann. Der Zyklus zeigt, wie die Glembays, ursprünglich eine Bauernfamilie, durch Verbrechen und Heiratspolitik allmählich in die Zagreber "bessere" Gesell-

schaft einsteigen. Durch die Identifikation mit der K.u.K.-Monarchie entwickeln die Glembays eine Herrschaftsideologie, die sie dem eigenen Volk und dessen Interessen immer weiter entfremdet. Krleža gelingt es, die diffizile Psychologie der arrivierten Familie und die Tragik ihrer Agonie darzustellen, die zwangsläufig mit der Agonie der Monarchie zusammenfallen muß. Nach dem Zusammenbruch Österreich-Ungarns erweisen sich die Familienmitglieder als unfähig, in der neuen bürgerlichen Gesellschaft eine dem früheren Anspruch entsprechende gesellschaftliche Rolle zu übernehmen. - Mit den Glembays lehnte sich Krleža bewußt an die nordische Schule sozialkritischer und psychologisierender Dramen (Ibsen, Strindberg) an, da er meinte, daß dieses Genre besonders geeignet sei, die gesellschaftlichen Probleme Jugoslawiens und deren historischen Komplex ins Bewußtsein zu rufen.

In seinen drei großen Romanen "Die Rückkehr des Filip Latinovicz" (1932), "Am Rande der Vernunft" (Deutsch: "Ohne mich",1938) und "Bankett in Blitwien" (1934) handelt es sich um Grundfragen der menschlichen Existenz: Ist es möglich, ein sinnerfülltes und produktives (F.Latinovicz ist Maler) Leben zu führen in einer Umwelt und Gesellschaft, die es nicht erlaubt, sich den eigenen für wahr erkannten Ideen voll hinzugeben. Diese Zweifel Krležas beziehen sich dabei auf alle gesellschaftlichen Systeme, da sie alle von Menschen erdacht und konkretisiert werden. Hier finden wir die für Krležas gesamtes Werk typischen Widersprüchlichkeiten: einerseits der Glaube an die Schaffenskraft und die Genialität des Menschen, auf der anderen Seite seine Beschränktheit und atavistische Bestialität, die Dummheit und Rückständigkeit der Masse, so daß jeder wirkliche Fortschritt - vor allem auch jeder moralische Fortschritt - ausgeschlossen scheint. Diese Gegensätze stehen in Krležas Werk immer wieder unverbunden und unversöhnlich nebeneinander.

Seit 1960 arbeitet Krleža an dem Roman "Die Fahnen, von dem

bereits die ersten vier Bände erschienen sind. Er umfaßt die Zeit, die Krleža selbst miterlebt hat und stellt immer wieder die Frage nach den Möglichkeiten politischen Handelns zu den verschiedenen Zeitpunkten der geschichtlichen Entwicklung Jugoslawiens. In gewisser Weise bringt der Roman dadurch eine Synopse der Probleme, zu denen Krleža seit den Zwanziger Jahren kontinuierlich Stellung bezogen hat. In eigenen Zeitschriften, deren erste, "Plamen" (Die Flamme), 1919 erschien, (die nicht nur zufällig an "Die Fackel" von Karl Kraus erinnert), führte Krleža eine so scharfe Feder, daß seine Publikationen häufig verboten wurden. Dabei scheint es keinen Bereich des kulturellen und politischen Lebens zu geben, zu dem Krleža sich nicht geäußert hätte, ohne sich jedoch auf irgendeinen dogmatischen Standpunkt festnageln zu lassen. - Allein die Sammlung seiner Essays, der politischen Reflexionen und der Polemiken dürfte über zehn Bände der in Angriff genommenen Gesamtausgabe in Anspruch nehmen (seit den Sechziger Jahren erscheint eine Gesamtausgabe, die ca. fünfzig Bände umfassen wird).

Im Jahre 1950 wurde auf Initiative und Anregung von Krleža hin das Lexikographische Institut Jugoslawiens in Zagreb begründet, dem Krleža seitdem als Leiter vorsteht. Der bis dahin freie Schriftsteller übernahm damit eine Aufgabe, die zunächst fernliegend erscheinen mag, die im Grunde jedoch eine logische Folge von Krležas enzyklopädischem Wissensdrang und seinem nationalpolitischen Engagement darstellt. Er selbst sagte, daß er mit der Arbeit des Institutes, d.h., durch die Ausgabe von Enzyklopädien, den jugoslawischen status quo ebenso befestigen helfen wolle, wie durch seine anderen schriftstellerischen und kultur-politischen Aktivitäten. Auf wissenschaftlicher Grundlage müsse das Lexikographische Institut die historischen, politischen und kulturellen Fakten analysieren und bewußt machen, die dem ursprünglichen Zusammenhalt der jugoslawischen Völker zugrunde liegen. Nur so könne man Einflüssen begegnen, die sich beim Aufbau eines gemeinsamen Kulturbewußtseins als Störfaktoren erwiesen haben und noch erweisen.

Rupprecht S.Baur

Krležas Kampf für eine freie Literatur und Kunst in Jugoslawien

Jean Paul Sartre bedauerte es 1960, Miroslav Krleža und dessen Werk nicht früher kennengelernt zu haben: Seiner Meinung nach hatte Krleža die Grundfragen des Existenzialismus schon Jahrzehnte vor ihm literarisch bearbeitet, dargestellt und dieselbe Lösung wie er gefunden: Den Einsatz für den Sozialismus.

Die Unmöglichkeit, sich beruflich in die von ihm bekämpfte und gehaßte bürgerliche Gesellschaft einzuordnen, führen Krleža zu seiner Berufung. 1916 schreibt Krleža in sein Kriegstagebuch: "Ein Schriftsteller muß in erster Linie ein Denker sein, der über gewisse Dinge klar, real und völlig logisch nachdenkt. Ein Schriftsteller muß, wie ein Wissenschaftler anhand von Präparaten, einzelne Beispiele erklären und in jedem Fall wissen, was er will. Er muß das Leben in den Koordinaten von Zeit und Raum real und aufrichtig darstellen".

Die neue Darstellungsweise Krležas, der seit den Zwanziger Jahren als Essayist, Pamphletist, marxistischer Theoretiker und Kritiker, als Lyriker, Dramatiker und Prosaist die literarische Szene Jugoslawiens zusehends beherrschte, ist außerhalb Jugoslawiens - und auch in der Bundesrepublik - mit großer Verspätung und noch immer nicht vollständig rezipiert worden. Krleža, der von allen zeitgenössischen serbischen und kroatischen Schriftstellern den größten Einfluß auf die Entwicklung der südslavischen Literaturen hatte und hat, ist bei uns - wenn überhaupt - lediglich als Prosaist bekannt. Und auch auf diesem Gebiet ist die Auseinandersetzung mit dem Autor in den Anfängen steckengeblieben. Das paradoxerweise gerade deshalb, weil Krleža zu sehr "Europäer" ist, weil die europäische Zivilisation, Kultur und Bildung so in sein Werk integriert hat, daß wir ihn als atypischen Vertreter einer "slavisch-fremden" Welt zu übersehen neigen. Es ist erheblich leichter als

Repräsentant und Vermittler eines "exotischen" Slaventums in unser Blickfeld einzutreten. So konnte der Nobelpreisträger Ivo Andrić auch bei uns eine gewisse Popularität erringen und nach diesem Rezept kultivierte später Miodrag Bulatović ganz bewußt sein Bild vom "wilden Balkan", um seine Attraktivität nicht einzubüßen.

Wie bereits angedeutet, engagierte sich Krleža nicht nur auf der literarischen, sondern auch auf der politischen Bühne. Das geschah in öffentlichen Auftritten in Zagreb, aber hauptsächlich durch sein publizistisches Kampforgan "Plamen" (Die Flamme, 1919). Diese Zeitschrift stellt eine seltsame Mischung von Idealismus, Pathos und provokativer Aggressivität gegenüber der königlich-jugoslawischen Monarchie dar. Sie wurde wiederholt beschlagnahmt und schließlich ganz verboten. Ich erwähne gerade diese Zeitschrift Krležas, weil sie sich lückenlos in die radikale geistige Bewegung des Expressionismus einordnet und zwar in die Richtung, die wir heute für gewöhnlich als den Aktivismus bezeichnen. Bereits der Soldat Krleža hatte sich während des Ersten Weltkrieges Gedanken notiert, die dem aktivistischen Revolutionsideal der Brüderlichkeit in frappierender Weise entsprechen:

"Der Mensch wächst wie eine Pappel: hoch und kühn. Die Mensch-Pappel hat sich von der Erde losgelöst und wächst den Wolken entgegen, sie spricht mit den Unwettern. Die Mensch-Pappel wird das überwinden, was bedeutet: unten zu sein auf der Erde. Denn 'unten auf der Erde' das bedeutet heute: Götter, Kasernen, Kriege, Irrenhäuser." (21.9.1915) "Wir brauchen einen mächtigen, einen unaussprechbar mächtigen Glauben daran, daß vor uns ein Mensch herschreitet, und das an der Spitze jeder Gruppe von Menschen und jeder Truppe. Auch unserer Landwehrtruppe und jeder Truppe auf der ganzen Welt. Wir brauchen den Glauben daran, daß uns die Menschen an den Spitzen der Menschheitskolonnen doch noch so führen werden, daß sich zum Schluß alle Menschen mit einem warmen, freundschaftlichen Händedruck zusammenfinden." (8.1.1916)

"In Truppen marschieren, in Kolonnen marschieren, längs und quer des Globus, gemeinsam, freundschaftlich, sozusagen faustisch harmonisch, im Ganzheitsrhythmus der gesamten Menschheit marschieren, an der Spitze solcher Truppen marschieren, die sich auf irgendwelche uns unbekannten, glücklichen Zivilisationen zubewegen - das wäre die einzige wirkliche Freude!" (16.3.1916)

Zusammen mit dem Literaturhistoriker Wolfgang Rothe, der den Aktivismus einer Analyse unterzogen hat, könnte man auch für Krleža festhalten, daß das Element aktiven sozialen Handelns das bestimmende Element war. Der Mitmensch stand im Zentrum der Aufmerksamkeit und nicht die alleinseligmachende Weltanschauung oder ein monolithisches Dogmengebäude, das letztlich immer mit unmenschlichen Mitteln verteidigt wird. Rothe sagt von den Aktivisten: "Das große Nein zur Orthodoxie des Marxismus und darüber hinaus zu den Scheuklappen aller Couleur war die logische Konsequenz ihres axiomatischen Ja zu einem unbegrenzt offenen Horizont des Denkens und des Fühlens. Der Geist weht, wo er will. Ihr einziges Dogma lautete: intellektuelle Redlichkeit, unkompensierbare Wahrheitsaussage. Der Mut, sich solchermaßen zwischen die Stühle zu setzen, wurde ihnen natürlich schlecht gelohnt - für die Kommunisten waren sie "bürgerliche Ideologen", für die Bürger "Bolchewisten"."

Diese Feststellung Rothes trifft in gleicher Weise für die "reale und aufrichtige Darstellungsweise" Krležas zu, und es zeigt nur, wie notwendig es ist, die kulturhistorische Entwicklung Jugoslawiens in den gesamteuropäischen Komplex stärker miteinzubeziehen. - Dem konservativen Lager des königlichen Jugoslawiens erschien Krleža als gefährlicher kommunistischer Agitator, den dogmatischen Marxisten als gefährlicher Abweichler - als Trotzkist, wie es damals hieß. Wir können uns hier und heute vielleicht nur noch schwer vorstellen, was in den Dreißiger Jahren eine solche Anklage innerhalb der kommunistischen Bewegung bedeutete - es war die Androhung der Liquidierung des Abweichlers. Daß Krleža auch unter dieser Drohung seine intellektuelle

Redlichkeit nicht verleugnete, hatte - wie wir noch sehen werden - für die Entwicklung der jugoslawischen Literaturen entscheidende Bedeutung.

Eine weitere, noch nicht explizierte Übereinstimmung Krležas mit dem Aktivismus ist der Glaube an die Tat - der Glaube, daß die revolutionäre Tat durch schriftstellerische und intellektuelle Aktivität, letztlich: DAS WORT, ausgelöst werden könne. Das folgende Gedicht soll ausschließlich zur Veranschaulichung dieser Vorstellungen bei dem jungen Krleža dienen -(nach ästhetischen Kriterien gehört es nicht zu den typischen Gedichten Krležas):

Das Wort, die Mutter der Tat

Das Wort ist ein schwangeres Weib, das Kolosse gebiert.
Seine Nerven wimmern und sein Leib voller Blut bricht auf.
Durch das Wort schimmert das Gebein aller Dinge.
Das Wort ist ein schwangeres Weib
und die Tat,
dieser blutige Koloß
ist des stillen Wortes Sohn.
Die gigantische, die granitene Tat,
die vulkanisch das Dunkel zerstreut,
und die Sterne bewegt wie Würfel im Becher,
diese Tat ist des Wortes Kind,
des stillen, schmerzvollen Wortes, des schwangeren Weibes,
das vor der Geburt mit schmerzhaftem Stöhnen den Vorabend erfüllt.

Soweit die Verbindungen zum Aktivismus, aber worüber kam es nun konkret zum Konflikt mit der orthodoxen stalinistisch-shdanovistischen linken Literaturfront? Hier noch einmal die Thesen, wie sie seit Anfang der Dreißiger Jahre von den jugoslawischen Kommunisten, und insbesondere von den führenden Parteimitgliedern Milovan Djilas, Radovan Zogović und Jovan Popović vertreten wurden:

1. Die Literatur ist eine Ideologie, also ein Überbau, der ökonomische und gesellschaftliche Prozesse widerspiegelt. Der Klassenkampf bestimmt auch den Klassencharakter der Literatur.

2. Der Klassenkampf ist der Kampf zweier Fronten, ein Kompromiß ist nicht möglich: die Literatur dient immer einer dieser Fronten, auch dann, wenn sie es nicht bewußt oder absichtlich tut. Die proletarische Literatur stellt sich bewußt in den Dienst der proletarischen Front; sie ist aggressiv, progressiv und tendenziös. In Übereinstimmung mit ihren Grundlagen bietet die proletarische Literatur dieselbe Vision unserer Welt wie der dialektische Materialismus als die Philosophie des Proletariats.

3. Die Literatur ist Ausdruck ihrer Klasse und gleichzeitig ein Indikator dafür, ob eine Klasse aufsteigt oder fällt. Die soziale Literatur ist Ausdruck einer siegenden und progressiven Klasse; deshalb muß ihre Literatur kollektivistisch, altruistisch und optimistisch sein. Pessimismus, Solipsismus, Individualismus sind Zeichen der bourgeoisen Dekadenz. Gegenstand der sozialen Literatur sind die Massen und die allgemeine gesellschaftliche Problematik, das Individuum nur in dem Maße, wie es als Teil eines Kollektivs in Erscheinung tritt. Das Subjekt sowohl der Geschichte als auch der Literatur ist nicht das Individuum, sondern die Klasse.

4. Die Literatur kann sich der täglichen Auseinandersetzung nicht entziehen. Sie folgt nicht nur den generellen Zielen der Klasse, sondern ist in gleicher Weise ihren praktischen Zielen und unmittelbaren Aufgaben unterworfen. Deshalb ist die proletarische Literatur in größtem Maße tendenziös: sie will mit der Gegenwart unmittelbar verbunden sein.

5. Die einzig mögliche Ausdrucksform ist der Realismus. Dieser kämpferische, soziale oder tendenziöse Realismus impliziert die Vision einer marxistisch veränderten Welt; er ist die Übertragung des dialektischen Materialismus auf die Literatur. Die soziale Literatur ist strikt gegen eine Kunst um der Kunst willen, sie negiert das Prinzip der künstlerischen Freiheit. Die soziale Literatur bestimmt und befiehlt, daß sich der Schriftsteller

den Forderungen des Klassenkampfes unterwirft; der Schriftsteller hat die Aufgabe, durch sein Werk die Wirklichkeit zu verändern. Die Literatur kann nicht neutral sein, sie ist totalitär: sie verneint alle modernen Exhibitionen, insbesondere die neueren Deviationen wie z.B. den Surrealismus.

6. Der kämpferische Realismus impliziert eine rationale Analyse der Welt und eine engagierte Zugehörigkeit zu den progressiven Tendenzen, auch wenn sie vielleicht erst im Entstehen begriffen sind; den Kräften der Zukunft schließt er sich bedingungslos an. Der kämpferische Realismus ist deshalb synthetisch und nicht faktographisch, rational und nicht irrational, bewußt und nicht intuitiv; diese Literatur ist das Resultat von Erkenntnissen und nicht von Veranlagungen. Sie beruht auf dem Teilhaben an der richtigen Ideologie und nicht auf dem Talent. Das bedeutet zwar nicht, daß das Talent als solches wertlos sei, aber doch ohne die entsprechende Ideologie. Für einen echten proletarischen Schriftsteller ist die proletarische Ideologie kein Fremdkörper, sondern sie bildet eine Einheit mit seinem Leben. Deshalb schreibt er tendenziös ohne bewußte Anstrengung:er drückt lediglich das in ihm Lebendige aus. Die Tendenz ist dem Werk immanent, sie kann nicht künstlich aufgepfropft werden.

7. Die soziale Literatur ist bewußt exklusiv und kompromißlos: jedes Abweichen von der proletarischen Exklusivität und das Zurückweichen auf formal oder inhaltlich "objektive" Positionen, jedes formalistische Experiment sind ein Verrat am echten proletarischen Engagement.

8. Die soziale Literatur steht erst am Beginn und braucht sich durch schwache Resultate deshalb nicht entmutigen zu lassen - andererseits soll man gute Resultate auch nicht überschätzen. Die soziale Literatur befindet sich im Kampf mit den regressiven Kräften der Gesellschaft,deshalb können nur Kompromißlosigkeit und Hingabe die einheitliche linke Front stärken. (Zitiert nach S.Lasić, Sukob na književnoj ljevici 1928-1952, Zagreb 1970)

In diese Diskussion griff im Jahre 1933 Miroslav Krleža ein. Damals erschien eine Mappe mit sozial-tendenziösen Skizzen und Zeichnungen des kroatischen Malers und Bildhauers Krsto Hegedušić (der übrigens auch die Naive Malerei in Hlebine ins Leben rief). Zu dieser Mappe hatte Krleža ein Vorwort geschrieben, in dem er zum ersten Mal explizit seine Meinung zum Problem der Tendenz in der Literatur und Kunst vorbrachte. Krleža betrachtete darin die Frage der künstlerischen Ausdruckskraft als eine Frage des Temperaments und nicht des Engagements und behauptete, daß man den ästhetischen Wert eines Werkes nicht an seiner Fortschrittlichkeit im gesellschaftlich-politischen Sinn messen könnte. Wörtlich heißt es bei Krleža:

"Die ästhetische Erfahrung der Jahrhunderte lehrte ohne Zweifel, daß man subjektive Veranlagungen nicht nach einem Programm und auf Befehl ändern kann. Dostojewskij als zaristischer Reaktionär und gläubiger orthodoxer Christ spricht die nackten, grundlegenden menschlichen Wahrheiten häufig erheblich kühner aus als Voltaire oder Sigmund Freud. Während Jules Vallès erbärmlicher Versifikator war, endete ein Majakowskij zum Beispiel wie ein sentimentales Fräulein von Hermann Lang: dabei sind seine lyrischen Resignationen über den Mondschein und seine letzten einsamen Wanderungen literarisch weitaus wertvoller als das Trommeln und Schreien im "Mysterium Buffo". Während Césanne als Ritter der Ehrenlegion und beschränkter kleinbürgerlicher Hausbesitzer auf der Leinwand ein kühner Abenteurer und Umstürzler par exellence ist, sind viele der heutigen sozialen Maler mit ihren linken Themen nichts anderes als erbärmliche Dilettanten.(...) Die französische Revolution ist noch immer bis auf den heutigen Tag künstlerisch ohne Ausdruck geblieben und von der russischen Prosa unserer Zeit hat der Kritiker Voronskij gesagt, daß sie den Arbeiten der mönchischen Ikonographen aus der Kiever und Psover Schule des Vierzehnten Jahrhunderts gleiche: sie vergolde Heiligenscheine um

die literarische Schablone eines revolutionären Themas. Und während die zeitgenössische europäische Prosa zu sechzig Prozent mehr an die Gangster Jack Londons erinnert als an die proletarischen Probleme Europas, in dem Moment, in dem bei uns und vor unseren Augen erst eine solche Literatur und Kunst entstehen, da stellt man vor diese Kunst die abstrakten Verdikte sogenannter "ideologischer Grenzen" und kritisiert so die ersten Experimente künstlerischen Schaffens auf völlig unsinnige Weise. So bildet man dort ein scholastisches Sektierertum, wo es am allerwenigsten entstehen dürfte."

Diese Stellungnahme Krležas verschärfte über Nacht die Fronten zwischen dem marxistisch-dogmatischen Flügel der KPJ und der Gruppe von kommunistischen Intellektuellen und Künstlern um Krleža, die für eine antidogmatische Kunstbetrachtung und damit letztlich für eine freie Literatur und Kunst eintraten. Allerdings hatte Krleža - vielleicht als einziger - schon damals die ganze Tragweite des Konfliktes erkannt. Daß es sich nämlich um den Kampf zweier miteinander unvereinbarer Prinzipien handelte: dem Prinzip der Revolution und dem Prinzip der Kunst. Die Revolution verlangt äußerste Disziplinierung, völlige Unterordnung des Einzelnen, um ihr Ziel zu erreichen; die Kunst dagegen braucht die individuelle Freiheit zu ihrer wahren Entfaltung. Kunst bedeutet ewiges Fragen und In-Frage-Stellen, bedeutet ständigen Zweifel. Die Revolution dagegen duldet keinen Zweifel; alle Fragen sind gelöst, das Ziel ist unbestreitbar, unanfechtbar, nur die Frage des Wie, die Frage nach der momentanen Taktik zur Erreichung des unerschütterlich feststehenden Zieles bleibt in gewisser Weise diskutabel. Eine Kunst, die sich der Disziplinierung durch die Revolution unterwirft, muß also notwendigerweise das Wesen der Kunst verleugnen. Offenbar weist Krleža auf diese Unvereinbarkeit hin, wenn er in seiner Einleitung zu der Kunstmappe schreibt:

"Es gibt Situationen im Leben, wo die Kunst tatsächlich bedeutungslos ist. Leute, die glauben, dazu berufen zu sein, sie auszurotten, sollten doch die moralische Kraft zeigen und damit beginnen, Bilder, Malerei und Literatur ganz von der Tagesordnung abzusetzen. Das wäre logisch. Der Ikonoklasmus ist eine in der Kunstgeschichte sehr häufige und gleichzeitig sehr charakteristische Erscheinung."

Mit anderen Worten, Krleža tritt dafür ein, daß in Fällen der Kollision von Kunst und Revolution nicht die Rolle der Kunst als Erfüllungsgehilfe der Revolution in lächerlichen Theorien verherrlicht wird, sondern klar und deutlich zu sagen, daß die Freiheit der Kunst, und das bedeutet die Kunst überhaupt, in gewissen Phasen der Revolution anderen Zielen geopfert werden muß. Es wäre zumindest denkbar, einen solchen Standpunkt zu vertreten. In letzter Konsequenz würde das jedoch auch die Vernichtung der bisherigen Kunst beinhalten, da das Fehlen der vorgeschriebenen Ideologie in der alten Kunst ebenfalls negative Auswirkungen auf die Gesellschaft haben müßte. Daher Krležas Hinweis auf den Ikonoklasmus.

Die Folge von Krležas Stellungnahme war seine vollständige Isolierung im kroatischen Kulturleben - von rechts wegen seines linken Engagements verfemt, von links des Abweichlertums angegriffen, hatte Krleža in Zagreb keine Publikationsmöglichkeit mehr. Zusammen mit dem Schriftsteller Milan Bogdanović gab er deshalb 1934 eine neue Zeitschrift "Danas" (Heute) in Belgrad heraus. Bis heute stellt diese Zeitschrift für die damalige Zeit ein Unikum dar: In Belgrad erscheinend, von einem Kroaten herausgegeben, nicht kyrillisch, sondern lateinisch gedruckt und sowohl die serbische (ekavische) als auch die kroatische (ijekavische) Variante der serbokroatischen Schriftsprache wiedergebend, war "Danas" im wahrsten Sinne des Wortes eine der ersten wirklich "jugoslawischen" Zeitschriften.

Doch nur wenige Literaten hatten den Mut, sich noch zu Krleža zu bekennen. Im stalinistischen System bedeutete die Infragestellung von Teilen der Theorie des sozialistischen Realismus einen Angriff auf den Sozialismus selbst. Anderseits wird in einer Fortführung ursprünglich aktivistischer Euphorie, aber auch gleichzeitig simplifizierend, das Wort der Tat gleichgesetzt, d.h. Literatur ist gleich politische Aktion. Das ist der historisch bedeutsame Moment, in dem man beginnt, das Wort mit der Gewehrkugel zu verwechseln. Schreiben ist dasselbe wie schießen, und umgekehrt. Von der literarischen Abweichung bis zur physischen Liquidierung ist es dann nur noch ein kleiner Schritt. Krleža hat es in seinen theoretischen Schriften nicht mehr unternommen, diese unerhörte Gleichsetzung anzuprangern, vielleicht, weil er selbst schon zu sehr bedroht war von seinen Wort-Taten. Der Schriftsteller Krleža hat jedoch in seinem Roman "Am Rande der Vernunft" (1938 erschienen) die gesamte Problematik wieder aufgegriffen:

"Eine Weltanschauung schläfert Verstand, Gewissen und Herz ein, sie steigert die Potenz, verlängert das Leben und hat verjüngende Wirkung. Jede Angst vor einem Erdbeben oder einer anderen unerwarteten Katastrophe, welche es auch sei, ist unbegründet, solange der Bürger auf dem Tisch einige Packungen seiner patentierten Weltanschauung liegen hat, die alle Verdauungsstörungen seines Verstandes behebt, das Sodbrennen seines Gewissens beruhigt, seinen Geist klärt und ihm ein erfolgreiches Leben garantiert.

"Das alles mag schön und gut sein", sagte mir kürzlich ein Bekannter aus dem Kreise meiner Mithäftlinge, der wegen seiner Weltanschauung sitzt, "es ist auch alles logisch, was Sie mir da erzählen, aber Mensch, Sie haben je keine eigene Weltanschauung!"

"Stimmt, ich habe keine eigene, und darum sitze ich, Sie aber sitzen, weil Sie eine haben! Verschiedene Ursachen, gleiche Wirkung! (...)

Sie begreifen nicht, daß Weltanschauungen Jahrhunderte hindurch ausschwärmen wie Glühwürmchen im Mai. Diese zahllosen Weltanschauungen, die auf jede Frage eine Antwort wissen und für jedes Rätsel eine Antwort haben, flimmern im Dunkel des menschlichen Bewußtseins schon ziemlich lange, vielleicht seit Zwanzig- oder Dreißigtausend Jahren. Diese Weltanschauungen sprühen wie Funken aus einem brennenden Scheit, doch verlöschen sie einige Sekunden später, das Dunkel des menschlichen Bewußtseins, sehen Sie, bleibt immer das gleiche: immer gleich dicht, gleich rätselhaft und gleich finster! Zu welcher Weltanschauung soll ich mich bekennen? Daß die Menschheit vorwärtsschreite, daß es einen Fortschritt gebe, daß wir uns auf der Reise in den Staat Platos oder in den des Heiligen Augustinus befinden, daß wir aus Loyolas Land in eine Kosmopolis gelangen? (...)

Gestern war es noch eine hundertprozentig feststehende Wahrheit, daß die Erde wie eine ungeheuer große blecherne Waschschüssel auf dem Tisch Gottes liege - ein Stück göttlichen Stillebens mit Orangen, Feigen und Datteln aus dem Garten Eden. Diese Naivität stand auf sehr wackeligen Hühnerbeinen, aber wenn Sie nicht daran glaubten, war es ohne Pardon um Ihren Kopf geschehen. Heute nacht, während am Kongo die Neger ihre Trommeln schlagen und den Mond um fruchtbare Vermehrung ihrer Antilopen und Ziegen anrufen, rollen ebenfalls ohne Pardon Köpfe im Namen von dreihundert aller möglichen Weltanschauungen. Jede von ihnen deckt sich im eigenen Wirkungskreis hundertprozentig mit der göttlichen Wahrheit. An der göttlichen Natur dieser Wahrheiten zu zweifeln, ist Gotteslästerung und Todsünde, die ohne Gnade bestraft wird. Wie Schlangengewürm in den Urwäldern von Malaia kriechen Tausende

von Weltanschauungen auf diesem Erdball herum. Wer könnte sich ohne Angst im Dschungel des Lebens zurechtfinden und sicher sein, daß er gefeit wäre gegen alle Irrtümer und intellektuellen Gefahren."

"Das ist es ja, wo unsere Meinungen auseinandergehen! Ich meine, man muß aktiv mitwirken an der Ausrottung von Vorurteilen, falschen Vorstellungen und verlogenen Scheinwahrheiten. Die Dschungel der menschlichen Dummheit müssen gesäubert werden. Wenn es wirklich so ist, wie Sie beschrieben haben, daß nämlich Tausende von Weltanschauungen auf der Erde herumkriechen wie Schlangen im Urwald, dann muß man eben ein Maschinengewehr in die Hand nehmen und dieses Schlangengeschmeiß von Lüge und Dummheit vernichten, den Urzustand wiederherstellen und dann alles asphaltieren und europäisieren." (...)

"Ich habe nicht gesagt, so wie es ist, soll es bleiben, denn es ist gut so! Ich sage aber auch nicht, daß es nur deshalb schlecht ist, weil es in ökonomischer Beziehung so ist, wie es eben ist. Die ganze Frage eines gesellschaftlichen Systems einfach mechanisch auf die Produktionsverhältnisse zurückzuführen oder auf das Gebiet der gewerkschaftlich utilitaristischen Politik, hieße die Problematik des Lebens zu simplifizieren und in jenen blöden Rahmen zu zwängen, den man Parteiprogramm nennt, Statut, Paragraph, Dogma, oder überhaupt, den Katechismus! Nicht nur darum ist es schlecht in der Welt, weil das gesellschaftliche System so ist, wie es ist. Wenn einer glaubt, daß sich ganz mechanisch, einfach von selber alles zum besten wenden wird, nur dadurch, daß dieses gesellschaftliche System verschwindet, dann ist er ein religiöser Gläubiger im naiven Sinn des Wortes. Übrigens bin ich der Meinung, daß einer, der die langweilige Redensart vom Verschwinden einer Gesellschaftsordnung immer wiederholt, dasselbe ist wie ein Kaplan, ein

Kirchgänger, der dogmatischen Blödsinn wiederkäut, also einer Menschenart gleicht, für die es höchste Zeit wird, zu verschwinden. Nicht darum ist es schlecht in der Welt, weil wir in dieser oder jener Wirtschaftsmaschinerie stecken, sondern deshalb, weil in den Menschen der moralische Mut abgestumpft ist, weil sie nicht mehr dazu in der Lage sind, so zu reagieren, wie sie instinktmäßig reagieren müßten: nämlich menschlich."

"Der Mensch wurde deformiert, weil er innerhalb einer Erwerbsmaschinerie lebt, die ihn notwendigerweise auch in moralischer Hinsicht deformiert. Wenn wir die Ursachen dieser Deformierung des Menschen beseitigen, wird sich auch seine moralische Struktur ändern, Herr Doktor! Das lehrt uns die Erfahrung: ein enger Schuh deformiert den Fuß." (...)

"Mir haben schon immer Menschen einen außerordentlichen Eindruck gemacht, denen alles klar ist, weil sie glauben, ihre Überzeugung deckt sich mit der unfehlbaren Wahrheit. (...) Nur noch eine Frage. Sagen Sie, wird im Rahmen Ihrer höheren Gesellschaftsform, die allen Forderungen einer modernen Weltanschauung entspricht, auch weiterhin gemetzelt, wie im Rahmen der unzeitgemäßen Weltanschauung (...)? Ich meine damit: bleibt der Mord die Grundlage auch dieser höheren Ordnung?"

" Solange es Pestbeulen gibt, Herr Doktor, wird es auch die Chirurgie geben!" -

Vergleicht man diesen Ausschnitt aus Krležas Roman mit den Thesen und Forderungen der sozialen Literatur, so gibt es darin keine Gemeinsamkeit. Krležas Literatur ist ein Dokument gedanklicher und künstlerischer Freiheit. Man wird sich schwerlich vorstellen können, daß ein Schriftsteller, der die Probleme in ihrer Komplexität zu sehen und zu diskutieren gewöhnt ist, auf die vorgezeichnete Linie des sozialen bzw. späte-

ren sozialistischen Realismus überhaupt einschwenken könnte - selbst wenn er es wollte. Aber der Konflikt zwischen Revolution und Kunst, zwischen blinder Hingabe und kränkelndem Zweifel, ist nicht nur der Antagonismus zwischen Krleža und einer Gruppe Andersgesinnter, dieser Konflikt ist in jedem Intellektuellen, in jedem Künstler potentiell angelegt; davon zeugt Shakespeares Hamlet ebenso wie Lenins skeptische Beurteilung der revolutionären Rolle der Intelligenz. Wie sehr Krleža Träger dieses Konfliktes ist, zeigt die Widersprüchlichkeit zwischen einzelnen Gedichten seiner Revolutionslyrik ("Der flammende Wind: Eines Tages wird der blutige Morgen dämmern") und dem pazifistischen Engagement aus derselben Zeit ("Der kroatische Gott Mars" u.a.).

Es ist dem Kommunisten Krleža häufig zum Vorwurf gemacht worden, daß er nicht aktiv am Volksbefreiungskampf Jugoslawiens teilgenommen hat. Dieser Vorwurf wird in Jugoslawien zwar im allgemeinen nicht öffentlich erhoben, er soll aber dazu dienen, die Glaubwürdigkeit Krležas in Frage zu stellen und damit sein Werk insgesamt zu entwerten. Abgesehen von der simplen These, daß Leben und Werk eine Einheit bilden müßten, um Gedanken, Erkenntnisse und Forderungen eines Autors zu rechtfertigen, abgesehen von dem aus pazifistischer Überzeugung heraus nur schwer zu fassenden Entschluß, "den Mord zur Grundlage einer höheren Ordnung" zu machen, gab es auch andere Gründe, die nicht sicherstellten, daß Krleža von den kommunistischen Partisanen als Mitstreiter noch akzeptiert worden wäre.

Nachdem die soziale Literatur längst in den offiziellen "sozialistischen Realismus" umgetauft war, erreichten in Jugoslawien Ende der Dreißiger Jahre die Polemiken um die "Parteilichkeit" von Literatur und Kunst ihren absoluten Höhepunkt. In seiner Zeitschrift

"Pečat" (Das Siegel, 1939-40) veröffentlichte Krleža unter dem Titel "Der dialektische Antibarbarus" eine umfassende Analyse der bisherigen Diskussion, wobei die Lächerlichkeit der vulgärmarxistischen Pseudotheoretiker und die Mediokrität der Werke, auf die sie sich bezogen, mehr als deutlich wurden. Es schien klar, daß die hier Angegriffenen sich für die Bloßstellung an Krleža rächen würden. In diesem kritischen Moment griff Tito, der die Streitigkeiten natürlich auch schon vorher verfolgt hatte, in die Diskussion ein. In seinem Artikel "Für die Reinigung und Bolschewisierung der Partei (Proleter, 1940) warnte er vor den politisch negativen Folgen, die dieser Streit zu diesem Zeitpunkt haben mußte: die Aufspaltung der Partei in zwei Fronten gäben antimarxistischen Kräften die Möglichkeit, sich in die Diskussion einzuschalten und so Verwirrung zu stiften. Tito enthält sich bewußt einer ästhetischen Beurteilung, drückt jedoch seine Verwunderung darüber aus, daß Krleža nicht bemerke, welche Rolle ihm von den Feinden der Partei zugedacht sei, die sich hinter ihm verschanzten.

Wörtlich fährt Tito fort:
"Heute, da sich schon die Frage stellt: wer wird stärker sein -, da es notwendig ist, alle Kräfte anzustrengen, um eine einheitliche, starke und monolithische Partei zu schaffen, die an der Spitze der Ereignisse stehen kann, gehört jeder, der sich nicht diszipliniert der Arbeit und diesen Aufgaben unterwerfen kann, auf die andere Seite der Barrikade, d.h. zu den Feinden der Arbeiterklasse."

Krleža stellte auf diese Ermahnung hin die Publikation des "Antibarbarus" ein, seine ideologischen Gegner wollten jedoch die Diskussion nicht verschoben, sondern entschieden sehen. Einige Monate später erschien eine dreihundertundelf Seiten umfassende

Ausgabe der "Literaturhefte" (Književne sveske, Zagreb 1940, 1), in der einzig und allein die Frage der "Pečat-Abweichung" behandelt wurde. Neben anderen trugen Milovan Djilas und Edvard Kardelj ihre Ansichten vor. Djilas stellt fest, daß Krleža niemals das Wesen des Marxismus verstanden habe. Solange es keine strittigen Punkte innerhalb der Partei gegeben habe, sei Krleža im allgemeinen Strom mitgeschwommen. Bei den wirklichen Belastungsproben der Partei in der jugoslawischen Diktatur und im Kampf gegen den Faschismus hätte sich Krležas ideologische Position jedoch notwendigerweise als die herausstellen müssen, die sie immer gewesen sei: antimarxistisch und revisionistisch. Auch Kardelj betrachtet den Fall Krleža-Pečat als einen Fall des Revisionismus, der schon viel zu lange geduldet würde. Nur die falsch verstandene Parole "Kampf gegen den Dogmatismus" habe diese Form des Revisionismus so lange begünstigen können. Die Verwandtschaft mit dem Trotzkismus und die Annäherung an diesen sei evident, aber Kardelj betont, "daß kein versteckter Revisionismus bei uns und zu unserer Zeit seinen Kampf gegen die Arbeiterklasse fortsetzen kann, ohne daß sein Schicksal in kürzester Zeit dasselbe ist wie das des Trotzkismus selbst." Und Otokar Keršovani, ein kroatischer Revolutionär, der 1941 eines der ersten prominenten Opfer des faschistischen Terrors wurde, schreibt noch deutlicher:

"Nach diesen "Literaturheften" können die Pečat-Anhänger ihr hysterisches Geschrei ruhig fortsetzen, sollen ruhig weiter Bäume und Steine auf alles Ehrenhafte und Fortschrittliche bei uns herabwälzen - die Parteigänger der fortschrittlichen Wissenschaft und Praxis werden jedoch wissen, daß das Pečat-Abweichlertum eine Geschwulst darstellt, ein ungesundes Gewebe, das aus jedem gesunden Organismus entfernt werden muß."

Der Kampf um die Parteilichkeit und Tendenz in der Literatur war mit dem Kriegsende und mit der Errichtung der "Sozialistischen föderativen Republik Jugoslawien" nicht

vorbei. Paradoxerweise versuchten dieselben Kräfte, die die völlige Unterordnung der Literatur als Ausnahmezustand bis zur Erreichung des Zieles gefordert hatten, diese Unterordnung auch nach der Revolution 1945 aufrechtzuerhalten. Schon früh hatte allerdings Leo Trotzkij darauf aufmerksam gemacht, daß die Richtlinien von Literatur und Kunst im Sozialismus und Kommunismus in der Legalität völlig anderen Prinzipien unterworfen sein müßten als in der Zeit des Kampfes.

Die Angst vor einer Befreiung der Literatur erscheint letztlich irrational und könnte tiefenpsychologisch auf der unbewußten weiteren Gleichsetzung von Worten und Waffen beruhen. So entstehen zwei Lager: Die einen meinen, daß die Revolution durch eine Freigabe der Literatur von neuem gefährdet werden könnte, die anderen - und hierzu sind Krleža und seine Anhänger zu rechnen - glauben, daß die Revolution auch ohne Kontrolle über die Literatur ungefährdet bestehen kann. Als sich Krleža 1945 mit einem Essay "Die Literatur heute" zu Wort meldet, in dem er dazu auffordert, eine künstlerische Gestaltung der Geschichte und der Gegenwart in Angriff zu nehmen, fielen ihm die Ideologen des sozialistischen Realismus, an der Spitze mit Radovan Zogović, dem Agitprop-Beauftragten des ZK sofort ins Wort und diktierten von neuem die Bedingungen für künstlerisches Schaffen: eine Kopie des stalinistischen sozialistischen Realismus. Eine Diskussion war nicht mehr möglich - Krleža verfiel erneut in Schweigen. Da bot der Bruch Titos mit Stalin im Jahr 1948 und die damit verbundene Infragestellung eines einzigen kommunistischen Weges die Chance, auch die kulturpolitische Diskussion neu aufzunehmen. Diese Chance wurde von Krleža genutzt. Auf dem Zweiten Jugoslawischen Schriftstellerkongreß in Zagreb 1949 sagte Krleža:

"Wir müssen uns von falschen, entstellten, chauvinistischen, regionalen und kurzsichtigen Perspektiven unserer kleinbürgerlichen Ästhetik und Wissenschaft befreien,

aber ebenso dringend bedarf es einer Befreiung von den schematisierten, linkskonformistischen Phrasen, die den Maßstab der "Parteilichkeit" so eng fassen, daß man damit nicht einmal einen Millimeter der shdanovistischen Wirklichkeit, geschweige denn das ganze Volumen unserer monumentalen Wirklichkeit im Wirbel der Jahrhunderte erfassen kann."

Auf demselben Kongreß in Zagreb ging der Schriftsteller Petar Šegedin noch einen Schritt weiter als Krleža, wenn er forderte, daß alle Bereiche des menschlichen Lebens in die künstlerische Gestaltung miteinbezogen werden müßten, denn "den Menschen der Möglichkeit solchen Erlebens zu berauben, bedeutet eine Verarmung des Menschen, eigentlich sogar eine Dehumanisierung". Trotzdem war die Schlacht noch nicht entschieden. Die endgültige Affirmierung einer freien Literatur in einem sozialistischen Land gelang Krleža erst im Jahr 1952 auf dem Dritten Jugoslawischen Schriftstellerkongreß im Ljubljana. Hier setzte er sich noch einmal systematisch mit den Fragen der Tendenz, des Sozialen, der Parteilichkeit und mit der Kunst um der Kunst willen auseinander, um die Gespenster angeblicher Gefahren zu verscheuchen und auf die wirklichen Gefahren für die Entwicklung einer eigenständigen Literatur und Kunst in Jugoslawien hinzuweisen:

"Wir gehören zu der Kategorie derjenigen Zivilisationen, die sich deshalb nicht entwickeln konnten, weil ihnen fremde Mächte das Recht auf eine moralische und materielle Existenz verweigerten. Das ganze kulturelle, politische und intellektuelle Bewußtsein seiner eigenen Erscheinung in Zeit und Raum zu konzentrieren, dieses Bewußtsein, das heute nach jahrhundertelangen Niederlagen in zahlreiche und isolierte Regionalismen zerstreut und zerstäubt ist, alle notwendigen Elemente zu einer Synthese zu vereinigen, die keinen Kult romantischer Phrasen darstellt, sondern eine wahrheitsgemäße künstlerische Darbietung von Fakten, der riesigen Masse imposanter schöpferischer Materie ihren programmatischen Rahmen zu verleihen, die

ganze Tragödie unserer eigenen Zerspaltung und gegenseitigen Negierung zu klären und zu deuten - das sollte die grundlegende Aufgabe für uns sein.

Wenn man von einem linken oder rechten Programm sprechen kann, so haben wir die Tendenz zur linken Verwirklichung dieser künstlerischen Objektivationen. Daß sich das nicht in der Art der Genre-Malerei nach dem Geschmack der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verwirklichen läßt, in der Art der dilettantischen, quasi-programmatischen Lyrik, wie sie Tichonow und Rylskij pflegen, daß sich das nicht fauvistisch oder nach dem Geschmack einer konstruktiven und imaginistischen oder abstrakten Malerei oder Poesie niederschlagen kann, wie sie im Westen schon länger als fünfzig Jahre steril gehegt werden, - darüber kann kein Zweifel bestehen. (...)

Im Bereich der geistigen Werte, läßt sich keine Norm ohne synchrone Beispiele aufstellen, ohne das, was man tertium comparationis nennt. Allein eine solche exakte Methode schließt den Kult lokaler Wertmaßstäbe aus einer Regionalperspektive grundsätzlich aus. Denn diese Regionalismen werden bei uns schon ein ganzes Jahrhundert kultiviert, ohne daß sich Tendenzen einer Verringerung ihrer Intensität bemerken lassen.

Das letzte Dezennium unserer Geschichte erscheint nicht als ein Plagiat oder ein Reflex irgendwelcher westeuropäischer Bewegungen, denn wir sind das einzige sozialistische Land auf dem Balkan und an der Donau, das sich aus eigenen Kräften zu einer eigenen sozialistischen Form durchrungen hat - nach der Gesetzmäßigkeit unserer eigenen historischen Entwicklung. Unsere Literatur darf demnach keine westeuropäischen Imitation darstellen, denn sie erscheint heute nicht als Teil im Rahmen einer politischen und kulturellen Imitation fremder Vorbilder, und sie muß endlich mit ihrer eigenen Stimme sprechen."

Es gilt hervorzuheben, daß Krleža einer eigenständigen Entwicklung von Literatur und Kunst das Wort redet - nicht einer westlichen Entwicklung, wie aus seiner Ablehnung östlicher Vorbilder mißverständlich geschlossen werden könnte. Krleža fordert dazu auf, alle Schablonen künstlerischer Vorbilder aus Ost und West abzuweisen und autochthonen, in der eigenen Tradition stehenden künstlerischen Gestaltungsmöglichkeiten zu suchen.

Das Recht auf freie, individuelle künstlerische Gestaltung ist seitdem in Jugoslawien nicht mehr grundsätzlich bestritten worden. Eine andere Frage, die wir hier nicht mehr beantworten können, ist die, wie und ob die von Krleža verfochtene Konzeption von Kunst und Literatur - wie die künstlerische Freiheit in Jugoslawien genutzt wurde.

Rupprecht S. Baur

Miroslav Krleža

Vorwort zu der Kunstmappe "Draumotive" von Krsto Hegedušić (1933)

In der allgemeinen Götterdämmerung ist die Göttin der Schönheit heute die letzte, deren metaphysisches Diadem erlischt. Der Zweifel in die göttliche Herkunft dieser geheimnisvollen Göttin wächst von Tag zu Tag und die Entschleierung der letzten Geheimnisse wurde für die zeitgenössische Ästhetik zu einfachen Wahrheiten wie die Lehre des Archimedes. Gestern, in der Romantik, oder davor, in der Gotik, waren die Begriffe der Schönheit oder der Zeit keine empirischen Begriffe, denn die Schönheit war ein riesiges, geheimnisvolles Urbild aller dunklen Ahnungen, und der Mensch konnte alle irdischen und materiellen Erscheinungen von diesem geheimnisvollen Schönheitsbegriff abtrennen, und sie schwebte trotzdem weiter über den irdischen und letzten Dingen, unwirklich und unbegreiflich, wie ein unklarer scholastischer Spruch über einem offenen Grab. Die Schönheit leuchtete wie eine halbgöttliche Idee über der Materie und war einerseits nichtirdisch und anderseits allzu irdisch. Als unstete, verschwommene Erscheinung spukte sie als scheinbar ewiger göttlicher Urbegriff in den Köpfen der Menschen umher und vergiftete die Hirne mit ihrem unklaren überirdischen Anspruch. Schwer und gefährlich, ja, geradezu abenteuerlich war das Eintauchen in den Nebel unklaren schöpferischen Elans, wobei der Zusammenprall mit der starrköpfigen Wirklichkeit den Künstler in verzweifelte, menschenunwürdige Zustände versetzte. Der Künstler im Menschen rettete sich in die kindlich-irrealen Erstarrungen des Schönen - wertlos, wie Kinderspielzeug in Bezug auf die Realität. Durch dieses Dilemma sind die Lebensläufe aller Künstler aller Epochen geprägt. Die Schönheit überdauert die Zeitalter und in allen Zeiten spiegelt sich in ihr das Menschliche und Irdische in uns wieder. Und gerade die Tendenz des "Menschlichen

in uns", d.h., die Tendenz, sich über das Grab hinaus zu behaupten, sich den Gesetzen des Vergehens in der Zeit und im Tod zu widersetzen, der Trieb, sich dem Tod entgegenzustellen, das ist der Vater jedes lebendigen künstlerischen Gedankens. In erregenden Gestaltungen von Stoffen, Bronzeplatten, Marmor oder Holz verkünden diese Schönheiten des Lebens, wie auch Wörter, die in Büchern festgehalten sind und auf Grabplatten, die Spuren der menschlichen Hände und der ohnmächtigen menschlichen Versuche, dieses "Ewig-Menschliche in uns" oder das "Allzu-Menschliche in uns" durch die Jahrhunderte in der Zeit festzuhalten. Die geheimnisvolle und auf den ersten Blick unfaßbare Magie der Schönheit und des künstlerischen Schaffens ist nur zu verstehen durch die Zeit; ihre grundlegende Inspiration war von Anfang an: die Angst alles Lebendigen vor dem Verschwinden in der zeitlichen Vergänglichkeit. Gäbe es in uns kein menschliches Bewußtsein für den Tod, gäbe es auch keine Kunst, und warum sich der Mensch vor dem Tode überhaupt fürchtet, das ist eine ebenso menschliche Frage wie die, warum der Mensch überhaupt lebt.

Der Urmensch, noch Menschenfresser und behaart wie ein Gorilla, hörte in der diluvialen Höhle von Altamir auf, ein Affe zu sein, als er die Zeit an der Höhlenwand festhielt, als er zum ersten Mal seine blutbefleckte, noch feuchte Hand an den Stein seines tierischen Zufluchtortes drückte. Die Entwicklung von diesem - wahrscheinlich - zufälligen Abdruck bis dahin, diese blutige Daktyloskopie mit Pech und Ruß zu wiederholen (mit Material, das solider ist als Menschenblut), ist nicht länger als jede menschliche Entwicklung vom Gedanken bis zur Lösung. Als der Mensch auf den Gedanken kam, die Erde könnte eine Kugel sein, war es nicht mehr schwierig, die Kontinente zu entdecken. Die Entfernung von Galvanis Frosch bis zum Radiokonzert ist sehr viel kürzer als es auf den ersten Blick aussieht, und auch Michelangelo hat an den Sixtinischen Wänden nichts anderes hinterlassen als jener Cromagnard, jener Gorilla in der Höhle von Altamir. Durch den Abdruck

eines Teiles von sich auf dem Stein, durch die Entdeckung, daß die allerallltäglichste Vergänglichkeit festgehalten werden kann, durch die erste schöpferische Verwirklichung eines Ereignisses, durch das Ablösen einer Form von sich selbst und durch die Überführung in ein dauerhafteres und festeres Material wurde der Mensch zum Künstler und hörte auf, Affe zu sein. In diesem Moment wurde aus der blutigen Hand die bildende Kunst geboren und mit der bildenden Kunst alle göttlichen Nebel, Ängste und Leiden, Wünsche und Illusionen. So wie jener blutige Gorilla, der in südeuropäischen Höhlen von seinem Jagdglück geträumt hat, von dicken Bisons und fetten Ebern, so träumen alle Tiere von reicher Beute. Auch für den Löwen ist,- aller Wahrscheinlichkeit nach - das liebste Symbol auch das ideale Bild: die durchbissene Kehle einer jungen Gazelle, aus der das Blut hervorsprudelt. Alle Wölfe träumen vom Fleisch, und daß sich die Träume nach unseren innersten Wünschen gestalten, das wußten schon die ägyptischen Traumdeuter und nicht erst Freud. Die Tendenz in der Kunst ist so alt wie die Kunst selbst. Der große Traum der christlichen Malerei von nachirdischer Abrechnung vor dem nichtfaßbaren Gottestribunal am Jüngsten Tag entstand aus der armen Illusion des Leibeigenen, er würde einmal zusammen mit dem Patrizier, nackt auf Gottes Waage stehen. Und wenn der Mensch heute lyrische Gedichte auf Stilleben verfaßt, ißt er immer noch Fische, Rinder, Schweine, Rehe, Hühner und andere Tiere und diese animalischen Motive sind immer noch ein außerordentlich geliebtes Thema unserer zeitgenössischen Malerei. Seit der Höhle von Altamir bis hin zu seinen letzten Heldentaten aus dem Krieg 1914-18 ist der Mensch Jäger und Krieger geblieben, und die Kunst, die er durch diese düsteren Jahrhunderte mit sich trägt ist ein andauernder blutiger und trauriger Spiegel von Kriegen, aufgeschlitzten Bäuchen, abgeschnittenen Köpfen und Schlachthöfen: von Homer bis Stendhal steht das Pathos der blanken Waffe im Vordergrund der Geschichte der Literatur und der bildenden Kunst. In der Menschenfresserhöhle von Altamir wurde die Kunst als der Abdruck einer bluti-

gen Hand geboren und so, wie es vom ersten (durch Menschenhand) entfachten Feuer bis zu Ptolemäus und Kopernikus nur eine Kette klarer und logischer Schlußfolgerungen ist, ebenso gibt es nur einen einzigen Faden, der die Hand von Altamir und alle genialen Künstler der Antike, der Gotik, der Renaissance miteinander verbindet, der von Ägypten bis zum modernen Pariser Surrealismus reicht: das Ewig-Menschliche überdauert seine Zeit nur mit Hilfe von Abbildungen und Kopien aus Materien, die dauerhafter sind als menschliches Fleisch. Aber dieses Menschliche in uns ist immer noch blutig von den Eingeweiden unserer Nächsten, die wir aufgrund unseres tierischen Triebes töten, oder von den warmen Eingeweiden der Tiere, die schwächer sind als wir, von denen wir leben wie echte Menschenfresser und Jäger: Cromagnards und Westeuropäer, Kannibalen und zivilisierte Menschen, Herren über Maschinen und Panzer und Giftgase, Künstler und Krieger, die - mit einem Wort - die Guitarren Pablo Picassos in ihren Köpfen tragen. Die Kunst schwebt also nicht über den Dingen und die Motive "von jenseits" und "von oben" in der Kunst stammen von dieser Welt, an die Erde sind sie gebunden ebenso wie das Schöne (das die Jahrhunderte überdauert) von den menschlichen Spuren schwerer, düsterer und blutiger Zustände gekennzeichnet ist, durch die sich der Mensch von Krapina bis zur Sixtinischen Kapelle durchgerungen hat.

Sind für uns Atheisten und Gottlose die Jungfrauen eines Pietro Vannuccio Perugin deshalb schön, weil sie die Gottesmutter nach strengen kirchlichen Vorschriften darstellen, oder weil den blonden Mädchen bis auf den heutigen Tag ein goldiger Schimmer auf den Haaren liegt, das Fleisch wie ein frischer Pfirsich wirkt und in den mütterlichen Augen sehr viel mehr bäuerliche, umbrische, kräftige Gesundheit zu spüren ist als engelhafte überirdische Geheimnisse? Auf uns wirkt heute die Materie des Umhangs der Gottesmutter, der durchsichtig ist wie Wasser und mit Gold durchwirkt, stärker als irgendein kirchenkanonischer

oder Programmatischer Standpunkt seines Malers. Er ist nicht Künstler deshalb, weil er an die unbefleckte Empfängnis der Gottesmutter geglaubt hat, sondern weil er uns eine blonde Frau hinterlassen hat, die es schon lange nicht mehr gibt, und die trotzdem noch vor uns zu leben scheint und uns aus ihrem Rahmen entgegenlächelt. Wo sind alle jene verstorbenen florentinischen Fräuleins Baldovinettis in ihren Gewändern aus blauem Samt und mit hermelinverbrämten Mänteln, mit halbgeschlossenen Augen und mit wächsernen Lidern, und um ihre Lippen schwebt ein Lächeln als wüßten sie mehr als gewöhnliche Sterbliche? Aus diesem Lächeln spricht das Geheimnis des Körpers, des Ehebruchs und der Leidenschaft, und an diesen florentinischen Fräuleins ist ästhetisch nicht wichtig, daß sie uns als Gottesmütter dargestellt sind, sondern daß aus ihnen und ihrem Lächeln so deutlich die allgemein-menschliche und noch immer allzumenschliche Schwäche zu uns spricht, wenn das Gesicht sich durch die Seligkeit der körperlichen Berührung zu verwandeln beginnt.

Man kann über Horaz heute schreiben, daß er sozial nicht links stand und daß er vom Dialektischen Materialismus keine Ahnung gehabt hat (was im übrigen auch der Wahrheit entspricht), daß jedoch seine Hymne "Nunc pede libero pulsanda tellus" nicht reichhaltig ist wie auch irgendein antikes gallisches Mosaik, das zwar in den Farben schon ausgeblichen und verwaschen ist, aus dem aber auch heute noch Lebenswahrheiten hervorquellen, daß diese alten Wahrheiten des Horaz über die Idylle des dörflichen Lebens von ihrer Schönheit noch immer nicht ein einziges Wort eingebüßt haben, das könnte man auch von linkesten Standort her wohl kaum bezweifeln. Und solange es auf der Welt Backöfen gibt, aus denen lodernde Flammen schlagen und solange man im März die Obstbäume spritzen, im Herbst die Beeren lesen und die Ähren in die Scheune fahren wird, solange man im Frühjahr pflügen und im Herbst trinken und tanzen wird, solange man Wildschweine im Dickicht jagen wird und der Mond wie ein bronzener Teller hinter dem Walt emporsteigt, solange wird auch noch im dreiunddreißigsten Jahrhundert jemand Horaz lesen und feststellen,

daß alles schon längst einmal gewesen ist und sich wundern, daß all das noch immer andauert.

Bei aller Bescheidenheit, die angesichts solcher offenen Fragen notwendig ist, scheint es mir doch, daß die Bedeutung des Schönen nicht nur darin liegt, ob es links oder rechts orientiert ist (denn die linkesten gesellschaftlichen Strömungen fließen in Sphären, wo es keine linken und rechten Bewertungen mehr geben wird und wo das Schöne - endlich - als die erreichte Intensität des Lebens anerkannt sein wird, das, was es eigentlich in Wirklichkeit auch ist). Aber vereinfachend über unbekannte Dinge zu sprechen und über die Gründe, warum sich der Mensch schon Jahrhunderte lang in Versen oder Farben oder Stein auszudrücken versucht, das ist ebenso unwirklich wie der Streit darüber, ob die Materie dreidimensional ist oder nicht.

Nach unzähligen Thesen und Programmen tauchte mitte des letzten Jahrhunderts die These auf, daß die Kunst sozial sein müßte und daß es die Aufgabe des Schönen sei, eine soziale Funktion und die Reorganisation der gesellschaftlichen Beziehungen im internationalen Maßstab mit Hilfe aller künstlerischen Ausdrucksmittel zu betreiben. Da sich solche Thesen (leider) nur langsam verbreiten, erreichte uns diese Idee von der tendenziösen Schönheit mit einer ziemlichen Verspätung von etwa achtzig Jahren und es ist ihr heute gelungen, auf die Tagesordnung unserer Literatur- und Kunstkritik gesetzt zu werden. Da ich mich schon relativ lange zu diesen Problemen geäußert habe und einerseits in wirtschaftspolitischer Hinsicht die ökonomischen Forderungen völlig anerkenne, glaube ich anderseits, daß es notwendig ist, sich der dürftigen und nichtmaterialistischen Auslegung der These von den sozialen Tendenzen im künstlerischen Bereich zu widersetzen, wie sie bei uns reaktionär und idealistisch schon einige Jahre vertreten wird.

Umbrämt von Phrasen über den dialektischen Materialismus

und unter der Maske einer fiktiven artistischen Linksgerichtetheit wird die Öffentlichkeit in die Irre geführt. Schreibend über Dinge, von denen die Verfasser im allgemeinen keinen blassen Dunst haben, werden wichtige und positive künstlerische Grundlagen und Erkenntnisse lediglich kompromittiert und diese sind uns zu wichtig, als daß wir ihre Verstümmelung durch unberufene Hände hinnehmen könnten.

Während in allen sozialen Doktrinen von Thomas Moore über Fourier bis zu Marx ein Plagiat Erfolg bedeutet und eine erfolgreiche Anwendung fremder Ideen in der Politik kann nur eine Verstärkung des Kultes des Plagiats bedeuten, ist auf künstlerischem und ästhetischem Gebiet alles Nicht-Individuelle - im allgemeinen - nichtig. Die Übernahme fremder künstlerischer Ideen und Erlebnisse, die schon einmal künstlerisch ausgedrückt wurden, und ein Plagiat dieses schon bestehenden künstlerischen Ausdruckes bedeutet ästhetisch einen ganz gewöhnlichen Diebstahl; solange Schreiben nicht Abschreiben und Malen nicht Nachmalen bedeuten, wird das künstlerische Schaffen kein Diebstahl und kein diebischer Betrug sein. Bei der Entdeckung des Schönen hat (bis heute) das Temperament eine wichtigere Rolle gespielt als das Programm; die Frage des Nervensystems ist wichtiger als die des Ästhetischen und die Erscheinung eines Talentes ist folgenreicher als die eines tendenziösen Dogmas. Alle Schemen bleiben so lange tot, wie sie nicht durch die Hand eines begabten Künstlers zum Leben erweckt werden, den nichts anderes bewegt als der Elan seines subjektiven Erlebens. Die ästhetische Erfahrung der Jahrhunderte lehrt uns, daß sich subjektive Neigungen und das Eintauchen in das unentdeckte Schöne nicht auf Befehl und mit einem Programm erwecken lassen, so wie man die Physiognomie und den Körperbau eines Charakters nicht verändern kann, denn diese Elemente sind uns durch die Geburt mehr oder weniger definitiv mitgegeben. Aus Daumier einen Fra Angelico

machen zu wollen wäre ebenso dumm wie aus Baudelaire einen Robespierre oder aus einer Anemone einen Jaguar. Heine, Petöfi, Mickiewicz waren vulkanische Talente durch das Gesetz ihres Blutes, und Hölderlin, Leopardi, Lenau, Novalis, Norwid oder Keats siechten kränklich dahin wie Pelargonien. Byron, Ljermontov und Puschkin starben als echte Romantiker mit der Pistole in der Hand, während Schiller ununterbrochen durch Augenkrankheiten, Rheuma und Schnupfen geplagt wurde, sich am Ofen wärmte, gekochte Äpfel aß und so seine "Räuber" und seinen "Dreißigjährigen Krieg" niederschrieb. Dostojewskij als zaristischer Reaktionär und gläubiger orthodoxer Christ spricht die nackten, grundlegenden menschlichen Wahrheiten häufig erheblich kühner aus als Voltaire oder Sigmund Freud; und während Jules Vallès als streng linksorientierter und genialer Pamphletist und Kommunarde ein erbärmlicher Versifikator war, endete ein Majakowskij zum Beispiel wie ein sentimentales Fräulein von Herrman Bang: seine lyrische Resignation über den Mondschein und über die letzten einsamen Wanderungen sind literarisch weitaus wertvoller als das Trommeln und Schreien im "Mysterium Buffo". Während Cézanne als Ritter der Ehrenlegion und beschränkter kleinbürgerlicher Hausbesitzer auf der Leinwand ein kühner Abenteurer und Umstürzler par exellence ist, sind viele der heutigen sozialen Maler mit ihren linken Themen nichts anderes als erbärmliche Dilettanten. Künstlerisch ist Van Gogh noch immer der linkeste, obwohl er verrückt war, aber man darf nicht vergessen, daß über die Hälfte der europäischen Genies abartig veranlagt war.

Diese Beispiele habe ich zufällig ausgewählt, denn man spricht bei uns in letzter Zeit immer lauter und aufdringlicher von der Aufgabe des "Sozialen" in der Literatur und Kunst. Es wird aber über diese offenen und gefährlichen Fragen meist unbefugt, fast immer übelwollend und allermeistens ohne jedes Fingerspitzengefühl geschrieben. Man muß die Beschreibungen des sozialen Elends bei Balzac,

Stendhal, Flaubert, Maupassant oder Charles-Louis Philippe mit den Produkten unserer sogenannten "linken Lyrik" vergleichen, dann kann man den größten Teil unserer sogenannten "linken" Themen getrost als gegenstandslose und aliterarische Verspätung bezeichnen. Wer keine Stimme und kein Gehör hat, kann nicht singen, und selbst wenn er die Marseillaise singt, klingt es nicht besser. Tschernyschevskij hat mit seinem heute schon klassischen Satz über die Wurst und über Shakespeare eine einfache unleugbare ökonomische Wahrheit ausgesprochen, aber gleichzeitig kunsttheoretisch eine seltsame, barbarische Dummheit. Es ist tatsächlich so, daß es Situationen gibt, in denen eine Wurst wichtiger ist als Shakespeare, aber damit ist die Frage nach dem künstlerischen Wert von Shakespeares Dramen nicht beantwortet. Und Shakespeare führt auch heute noch mit sechzigtausend Stimmen Vorsprung vor Ostrovskij das Repertoire in Moskau an. Und Ostrovskij, der eine sanfte, kleinbürgerliche Limonade aus dem vergangenen Jahrhundert darstellt, ist immer noch mit zweihunderttausend Stimmen Vorsprung beliebter als alle anderen vielgespielten linken zeitgenössischen Dramatiker auf den Moskauer Bühnen (im Jahre 1930).

Es gibt tatsächlich Situationen im Leben, in denen die Kunst gegenstandslos ist. Leute, die meinen, man solle sie völlig ausrotten, sollten wenigstens soviel moralische Kraft zeigen und anfangen, Bilder, Malerei und Literatur ganz von der Tagesordnung abzusetzen. Das wäre logisch. Der Ikonoklamus ist eine in kulturhistorischen Phasen sehr häufige und sehr charakteristische Erscheinung. In der chirurgischen Abteilung bei einer Operation Fugen von Bach zu diskutieren ist ebenso absurd wie bei einer Eisenbahnkatastrophe über Fragen der Malerei zu sprechen. Ein Chirurg jedoch, der die Chirurgie mit schlechten Versen zu verbessern sucht, oder ein Sanitäter, der, anstatt Tragbahren und Verbandszeug zu organisieren bei einer Katastrophe, holperige und unlogische literarische Resolutionen verliest, sind doppelt lächerlich. Wenn jemand vom dritten Stock heruntergefallen ist, was hilft

ihm dann Rembrandt, aber in diesem Moment ist,- leider - die Bibel ebenso fehl am Platze wie Upton Sinclair oder Ilja Erenburg. Das Schöne ist eine Lebenswahrheit und eine Bestätigung der Intensität des Lebens. Wahrheiten zu leugnen ist jedoch nicht nur nicht dialektisch, sondern eigentlich sogar konterrevolutionär. Die Einengung des Horizontes oder eine Begrenztheit des Verständnisses können überhaupt kein Beweis dafür sein, daß das wirklich Schöne keine lebendige Wahrheit sei. Demnach hätte der Taube das Recht, der Musik jeglichen Sinn abzusprechen - wobei man auch nicht vergessen sollte, daß Beethoven taub wurde. Es ist eine Tatsache, daß Europa heute vom siebenten Stock seiner so hinausposaunten Zivilisation hinuntergefallen ist, daß es von Zig-Tausenden von Dampfwalzen überrollt ist, daß es Pflege, Tragbahren und Verbände braucht. Darüber sollte man tatsächlich sprechen und nachdenken und dafür sorgen, daß den Verwundeten geholfen wird. Wie das geschehen kann, ist eine Frage der sozialen Verbesserung, aber die wird nicht erreicht durch die Anhäufung von Unsinn im kunsttheoretischen Bereich. Die Stiftung von Verwirrung aufgrund jener "Linien" kann gefährlich werden, und darüber hinaus auch schädlich. Deshalb sollte man rechtzeitig aufdecken, daß sie im grunde lediglich lächerlich sind.

Wenn man die europäische Literatur und Kunst der zweiten Hälfte des Neunzehnten Jahrhunderts und die ersten drei Jahrzehnte des Zwanzigsten Jahrhunderts betrachtet, einen Zeitraum, von dem alle Soziologen behaupten, daß er eine typische Zeit des Bürgertums und der sog. bürgerlichen Kunst einschließe, so wäre es trotzdem schwer, klar abzugrenzen, was in dieser bürgerlichen Zeit "sozial war, wie es entstanden ist und welche weitere Entwicklung dieses soziale Phänomen genommen hat. Die großen Naturalisten des Neunzehnten Jahrhunderts oder die Romantiker mit Feder oder Pinsel oder die späten Dekadenten - sie alle tragen als Bürgerliche noch immer viel von dem feudalen Hintergrund in sich, was völlig natürlich ist, da in der Kultur-

geschichte die einzelnen Zeitalter miteinander verschmelzen. Bei Rodin oder bei den Symbolisten (von Verlaine bis zu Verhaeren) sind die scheinbar selbständigen Welten dieser Künstler trotzdem typisch gebunden an die Zeit, den Raum und die Verhältnisse, in denen sie entstanden sind. Ein Vergleich der Plastiken von Rodin mit denen der Gotik oder ein Vergleich von Verhaeren und Dante würde die ungeheuren organischen Übertreibungen und Mängel dieser typischen Bürger des Neunzehnten Jahrhunderts zutage fördern. Die impressionistischen Plastiken von Rodin bleiben in ihrem Kern doch unklar, unvollendet, wie bei Mallarmé bleibt in diesen Werken etwas nicht Endgültiges, eine Ambiguität bestehen. In fast allen literarischen Produkten des Naturalismus gibt es völlig offene Möglichkeiten, das Schicksal der Protagonisten zu gestalten (im Gegensatz zur Struktur des antiken Dramas), und viele Meisterwerke der bürgerlichen Periode hinterlassen nur Fragen. Wie die Plastiken Rodins (und zwar diejenigen, die nicht die Antike imitieren) und wie der Symbolismus so ist das Hauptkennzeichen der bürgerlichen unvollkommenen Kunst die Unklarheit. Der Geschmack des Neunzehnten Jahrhunderts ist der Geschmack einer Zeit, die im Schatten künstlerisch reicher Jahrhunderte gestanden hat, es war eine Zeit der Technik, des Profits und der Industrialisierung, ohne einen eigenen Geschmack. Es ist der Geschmack einer Zeit, die retrospektiv mit unzählig vielen Geschmacksrichtungen angereichert ist, ein Geschmackspluralismus, der teilweise zur völligen Orientierungslosigkeit sich auflöst, teilweise zu einer chaotischen und oft geschmacklosen Anhäufung wird. Der Grund dafür, daß diese Zeit in ihrer erlebten Intensität des Schönen nicht an die Gotik oder die Antike heranreicht, ist nicht darin zu sehen, daß es der bürgerlichen Zeit an artistischer Meisterschaft fehlte, sondern darin, daß sich diese Zeit überlebte, ohne charakteristische Zü auszuprägen, daß sie zum Sterben verurteilt war, ohne eine künstlerische Synthese zu erreichen. Diese Zeit trug

eine schwere organische Widersprüchlichkeit der Künste in sich selbst, und es ist nicht nur ein Zufall, daß schon Kleist den "Michael Kohlhaas", Hauptmann "Die Weber" und Gogolj die "Toten Seelen" geschaffen hatten. Gorkij, der linkeste Schriftsteller des Zwanzigsten Jahrhundert, ist eigentlich die organische Fortführung des literarischen Profils der Achtziger Jahre der russischen Literatur. Das künstlerische und literarische Europa - sozial gekennzeichnet durch die Scharfsinnigkeit von Babeuf, Bakunin, Herzen oder Landauer - ist gegenüber seinem Verstand in kritischer Verspätung. Die Blumen der Kunst erblühen nur langsam. Es steht außer Zweifel, daß Rodins Plastik nicht sozial ist. Trotzdem sollte man sein Werk mit dem ganzen nachrodinischen Komplex von Plastiken vergleichen, der uns von den verschiedensten europäischen Monumenten bekannt ist und die verschiedensten Motive der sogenannten sozialen Kunst vorstellt. Alle diese unzähligen Motive der Mutterschaft, der Arbeit, der Anstrengung und der Arbeitskraft sind nur ihrer Thematik nach sozial. Künstlerisch sind das alles reine Initationen, naive Ausführungen und penetrante Schöpfungen. Aber mit Hilfe von pharisäerhaftem Dilettantismus kann man nicht "sozial" schöpferisch tätig sein, und das in der Kunst am allerwenigsten. In den heutigen Katastrophen ist das Gesicht Europas eine grauenhafte Grimasse und die Zivilisation ist ausgeblichen wie der Gips einer Totenmaske, die Kunst von morgen wird uns jedoch die Erde wiederschenken als einen grünen Ball, der von lauem Meereswasser umspült wird, eine Erde, die vom Blut gereinigt ist und von Zuständen, die dem Homo sapiens unwürdig sind.

Es ist nicht unsere Aufgabe zu bestimmen, wie man in Zukunft malen und schreiben wird. Das ist eine Frage der künstlerischen Kräfte, die mit der Zeit auftauchen werden. Aber wir müssen uns darüber im klaren sein, daß sich jede der Emotionen, die wir registrieren, auch wirklich ereignet hat, und wenn sie nicht tiefer bewe-

gend wäre, würden wir sie überhaupt nicht registrieren. Nichts aus unserem heutigen Leben ist so unwichtig, daß es unregistriert bleiben dürfte und nichts scheint von Dauer zu sein. Die Wiederspiegelung scheinbar unwichtiger Veränderungen ist nur ein Funken jener riesigen, uns häufig verborgenen Wahrheit, die sich Wirklichkeit nennt. Daß jedoch das Schöne die intensivste und vollkommenste Erscheinung der Wirklichkeit ist, sollte das Alpha jeder materialistisch exakten Ästhetik sein. Die Symbole blutiger Jahrhunderte, ausgedrückt in pharaonischen Gestalten, olympischen und homerischen Schlachten, in Christus und Judas, Elektra und Ödipus, Phaedra, Richard II und Faust, als bis auf den heutigen Tag und für uns ewig menschliche synthetische Charaktere, leben Tausende und Abertausende von Jahren fort auf der materiellen, sozialen und klimatischen Grundlage, durch die sie hervorgebracht waren. Wenn sich die materiellen Unausgeglichenheiten, die die Menschheit heute belasten in absehbaren zukünftigen Zeiten ausgeglichen haben werden, so kann es heutzutage nicht unser Problem sein, ob die künftigen Synthesen neuer und unbekannter Charaktere von den unsrigen so grundverschieden sein werden, daß ihnen unser ästhetischer Beitrag zur Erkenntnis der Realität fremd und nicht annehmbar erscheint. Im ewigen Werden und Vergehen von Welten ist die Kunst eines der Meßinstrumente für den wirklichen Zustand. Mit der Kunst mißt der Mensch den Wert seiner Weltanschauungen und den Wert des Weltgeschehens, mit ihr bewegt sich der Mensch in der Finsternis und sie phosphoresziert in den dunklen Gefilden der Wirklichkeit und erleuchtet den Weg des Menschengeschlechtes wie eine Laterna magica. So bewegt sie sich zwischen den Gestirnen und so lebt sie.

Die großen Erregungszustände, Unruhen und leidenschaftlichen Eruptionen unserer Wirklichkeit hat die jugoslawische Malerei bisher nicht gebannt. Ereignisse, den Aufruhr der Massen, die hellen und romantischen Perspektiven,

die Schlachten und die großen Pläne hat die jugoslawische Malerei des Neunzehnten Jahrhunderts, ebenso wie die Literatur, nicht wiedergegeben. In seiner Äußerung über Delacroix behauptet Baudelaire, daß dieser deshalb ein großer Maler sei, weil er mit ebenso leichter Hand Porträts wie auch Schlachten, Akte, Pferde, Leoparden, Burgen, Helden und Fahnen habe festhalten können. Gleich Virgil ist Delacroix der Chronist von Helden, Schlachten und Kampfesgetümmel. Bei uns stellen Karas und Kikerec den Beginn des Biedermeiers dar, und nach der Kitsch-Epoche des erlauchten Krsnjavi und dem sezessionistischen Durcheinander bedeutet Meštrović in Bezug auf unsere Wirklichkeit die reinste Romantik. Die Vertreter unseres (französischen) Impressionismus haben ihren Horizont auf Tische, Stilleben, Fische und Goldfischlein, Pelargonien und figurale Darstellungen eingeengt, die im übrigen die Komposition von zwei Gestalten in einem Rahmen nie überschreitet. Dieses unser impressionistische Thema kleinbürgerlichen Intérieurs ist hauptsächlich eine Lyrik für Coucheecken, gemalt im Zimmer selbst oder in einem sonnigen Gärtchen als Dekoration für das kleinbürgerliche Wohnzimmer, so bei uns wie überall. Man muß betonen, daß unser zeitgenössischer Impressionismus in Jugoslawien, was die technische Perfektion und sein ästhetisches Einfühlungsvermögen angeht sowie in Bezug auf strenge Handhabung des Pinsels, dem heutigen Paris näher steht als die Literatur Dubrovniks der italienischen Kunst im Siebzehnten Jahrhundert zur Zeit Gundulićs. Die Entfernungen sind überwunden und die bildnerischen Resultate unserer nachimpressionistischen Bemühungen sind nicht zu leugnen.

So paradox es auch aussehen mag: unser hellster Kopf, der unsere Wirklichkeit mit der größten Durchdringungskraft erfaßt hat und der literarisch und sprachlich die Zeit eines ganzen Jahrhunderts am plastischsten dargestellt hat, ist der Kopf des alten Ante Starčević. Er war ein Mensch, der unsere nutzlosen "Verrenkungen" klar erkannt hat und der "unseren Löffel von Meereswasser" und unseren

Fußbreit armseliger Küste vor dem ungarischen Grafenpack verteidigt hat. Jahrzehntelang hat er auf unsere Kriecher, Schufte, Verräter und Schurken geschimpft, die unser "Bauernvieh" dazu anhalten, für fremde, schändliche ungarische und österreichische Fahnen zu frönen. In der allgemeinen Orientierungslosigkeit und Gesetzlosigkeit des Neunzehnten Jahrhunderts, von mörderischen Ahnungen verfolgt, beobachtete Starčević die verschlagenen ungarischen Freiheitsräuber, die Verschwörung unserer eigenen Dummheit, unser parasitenhaftes Pack, das Gehecke, den Besitz, das Vieh und die verfluchte Unaufrichtigkeit unseres vorigen Jahrhunderts, in dem unsere Magnaten für armselige ungarische Stipendien unsere eigenen Interessen verkauften. Und keiner unserer Künstler und Schriftsteller jener Zeit hat das so klar gesehen wie Starčević.

Bei dem Bekanntwerden mit den Graphiken und Ölbildern von Hegedušić in den letzten Jahren, kommt mir immer dieselbe Assoziation, ohne daß ich wüßte warum: Wenn es in unserer Kulturgeschichte überhaupt ein Potenzial gibt, das man mit der Vehemenz und Suggestivität seiner Handschrift vergleichen könnte, dann wäre das die verbale Kraft des alten Starčević, der über die gespenstische Last spricht, die wir ewig mit uns schleppen.

Als ich vor etwa acht Jahren (wieder einmal) über unser offenes Problem geschrieben habe, wie sich unsere unbekannte und eigensinnige Wirklichkeit literarisch und künstlerisch verwirklichen könnte, da schien es mir, auf der Suche nach unserem schöpferischen Anhaltspunkt, nach der hypothetischen Basis, die Dostojevskij "Boden" nennt, daß Brueghel einer jener Künstler ist, der in eine fruchtbare Richtung weist. Brueghel hat die Welt seines Brabant erschaffen, das unserem oberkroatischen Landstrich in seiner historischen strategischen Basis gegen die Türken zwischen Karlovac und Koprivnica so ähnlich ist.

Geprägt von zwei bildnerischen Komponenten, von Brueghel (der flämischen) und George Grosz (der sozialen), ist Hegedušić auf der Grundlage des agrarischen Draugebietes

nach dem Gesetz seiner persönlichen Neigungen für Erscheinungen unserer rustikalen Wirklichkeit mit der ungewöhnlichen Kraft eines geborenen Malertalentes hervorgetreten. Ob nun seine Ölbilder mit Farben versehene-Zeichnungen sind, oder ob seine Graphik "individualistische" Züge aufweist und ob sie von irgendeiner imaginären "Linie" abweichen, daß ist völlig gleichgültig gegenüber der Tatsache, daß wir bis zu Hegedušić noch keinen Zeichner oder Maler gehabt haben, der unser Milieu mit einem solchen starken Gefühl für die Wirklichkeit gesehen hat wie er. Hegedušićs Prozessionen, die Verkäufer von Lebkuchenherzen, die zerfetzten Zelte, in denen Schweine gebraten werden, seine brüchigen Kneipen, die schweren Drauhütten, der Schlamm, die schwarzen Schweine und die gespenstisch fahlen Gänse, diese unsere brüchige Welt morscher Zäune und schmutziger Strohdächer, diese künstlerische Verwirklichung unserer Realität hat ihre eigene Basis, ihre unerschütterliche Logik und ihre wilde, ungezügelte Suggestivität.

Das "Was" und "Warum" sind uns schon ziemlich lange bekannt: daß nämlich Handelsbilanzen Industrie, menschliche Schicksale, die Künste, die Politik und die Kirchen bestimmen, daß der Profit das einzige zeitgenössische Meßinstrument für die Menschenwürde ist, daß der Mensch dem Menschen Arbeit gibt und zwar wölfischer als die Wölfe, daß immer der Stärkere herrscht und der Herrschende natürlich der Stärkere ist. Dieses "Was" und "Warum" sind geschlossene Käfige, in denen wir uns schon seit 1848 festbeißen. In der Zeitung stand neulich, daß die Kinder in Berlin schon in der vierten Volksschulklasse wüßten, was der Marxsche Mehrwert sei, aber man sollte dabei nicht vergessen, daß von Christi Geburt bis zur Sixtinischen Kapelle vierzehnhundert Jahre vergangen sind, daß seitdem vier Jahrhunderte darüber gestritten wird, ob Michelangelos synthetische Konzeption des Jüngsten Tages auf der "Linie" der kirchlichen ästhetischen Prinzipien sei. Die Erkenntnis der Gründe für einen gewissen Zustand der Realität

und das Betrachten dieser Realität als eine Folge von untereinander verketteter Ursachen und das Nachdenken darüber, wie man diese unsere moderne irdische Realität von Grund auf ändert - das alles bedeutet noch längst nicht, daß wir entdeckt haben, "Wie" man diese Probleme künstlerisch gestalten kann. Denn die Erfahrung lehrt uns, daß vom aktivistischen frühchristlichen Gedanken bis zur ersten künstlerischen Synthese dieser Gedanken Jahrhunderte vergingen, und wir wissen, daß Schaffensprozesse häufig mit unklaren und problematischen Vibrationen verbunden sind, die auf der letzten, schmalen Grenze zwischen Wahnsinn und Tod entstehen, sowie im Konflikt subjektiver Neigungen für einzelne positive oder negative Lebensintensitäten.

Hier ein Beispiel: einer unserer Kritiker, der meint, berufen zu sein, seine wertvollen Assoziationen und Gedanken im Zusammenhang mit unserer bildenden Kunst und derer aktueller Fragen öffentlich kundzutun, hat über Hegedušićs Komposition "Die Überschwemmung" geschrieben, auf diesem Bild sehe man, wie "schwer das Leben an den Ufern unserer nicht regulierten Flüsse" sei. Immerhin ist Hegedušić unser erstes künstlerisches Subjet, dem es gelungen ist, diese "hydrotechnische" Frage künstlerisch zu bewältigen, in Form eines Ölbildes. Seit seiner Kindheit hatte er als Subjekt, das "an den Ufern eines nicht regulierten Flusses" das Licht der Welt erblickte, die Möglichkeit, lange Jahre hindurch die trübe Drau zu betrachten, die sich als schlammige Flut über die Weiden des Draugebietes wälzte und dabei Schweinekadaver und Wasserleichen heranschwemmte, die die zinnoberroten Wände der Hütten umspülte und ganze Dörfer wie armselige Flöße von Schiffbrüchigen mit sich trug. Ich hoffe bescheiden, daß unsere "materialistischen" Sterndeuter mir zugestehen werden, daß außer der statistischen Wahrheit über unsere Überschwemmungen bei Hegedušićs Bild die Komponente seiner subjektiven künstlerischen Invention eine ebenso wichtige Rolle gespielt haben dürfte, so daß er einen Modus gefunden hat, diese unsere vernichtenden Hochwasser und Überschwemmungen, die schlammigen Fluten und die Ertrunkenen auf den Feldern

und im grauen Morast auszudrücken. Wäre die Wasserleiche nicht so raffiniert grünlich wie tote Algen und die abgezogene Haut eines Frosches, wäre die schlammige Drau nicht gelblich wie der Gips einer Totenmaske, wäre der Ausblick in die Weite im Hintergrund nicht so hoffnungslos grau, dann wäre diese "hydrotechnische Konstatation" über unsere Hochwasser sicherlich nicht so suggestiv, wie die lebendige infernalische dreckige Vision unserer schlammigen und höllischen Realität bei Hegedušić.

Die Französische Revolution (zum Beispiel) ist noch immer bis auf den heutigen Tag künstlerisch ohne Ausdruck geblieben und von der russischen Prosa unserer Zeit hat der Kritiker Voronskij behauptet, daß sie den Anstrengungen der mönchischen Ikonographen aus der Kiever und Psover Schule des Vierzehnten Jahrhunderts vergleichbar sei: sie vergolde Heiligenscheine um literarische Schemata eines revolutionären Themas. Und während die zeitgenössische europäische Prosa zu sechzig Prozent in Wirklichkeit mehr Ähnlichkeit mit den Gangstern Jack Londons aufweist als mit der proletarischen Problematik Europas, die bis heute noch nicht künstlerisch manifest geworden ist, in dem Moment, in dem bei uns vor unseren Augen erst Literatur und Kunst entstehen, da stellt man vor diese Kunst die abstrakten Linien sogenannter "ideologischer Grenzen" und kritisiert die ersten Experimente bildnerischen Schaffens auf völlig unsinnige Weise und bildet so an der Stelle ein scholastisches Sektierertum, wo es am wenigsten der Fall sein dürfte.

So wie der Begriff des romantischen Kitsches Wirklichkeit geworden ist bis hin zur Ansichtskarte, so ist auch das Auftauchen eines tendenziösen Kitsches gefährlich für eine wahre, unverdorbene und aufrichtige Kunst, die auch gar nicht anders als aufrichtig sein kann, da sie echte Emotionen festhält. Beim künstlerischen Schaffen ist die Fähigkeit des Erlebens allermeistens unverhältnismäßig stärker von dem Charakter abhängig als von den ästhetischen Theorien, der Weltanschauung oder von den gesellschaft-

lichen oder religiösen Vorstellungen eines Autors. Diese Anschauungen herauszukristallisieren, zu analysieren, sie zu leugnen oder zu bestätigen kann - im übrigen - die Aufgabe einer ästhetischen Beurteilung sein. Aber bei der Beurteilung eines Kunstwerkes, darf man nie den subjektiven Zug aus dem Blick verlieren,dem beim künstlerischen Schaffensprozess als einzigem Wegweiser die wichtigste Funktion zufällt, wie beim Hund dem Geruchssinn und bei den Tieren überhaupt dem Instinkt.

Hegedušićs künstlerisches Zurückweisen des Unwürdigen, Negativen, Provinzialen, Verkrüppelten, Plumpen, sein deutlicher Haß auf alles Häßliche, Entrechtete, Vernachlässigte, Armselige und Bespuckte, seine andauernde und eigensinnige Neigung zum Entwurzelten, Faulen, Degenerierten und Verwelkten, das von der rohen, blutigen, düsteren und traurigen, hoffnungslosen Wirklichkeit überrollt wird, gerade dieses abenteuerliche Aufflackern und sich Vermischen von Widerlichem und Kannibalischem mit Krankhaftem und Todgeweihtem, diese Verachtung für unsere unzeitgemäße, dumme, von Vorurteilen verdüsterte, mittelalterliche Rückständigkeit, sein mutiger Einsatz für eine Änderung, für eine Heilung und Liquidierung dieser Motive, das ist die subjektive Struktur des künstlerischen Aufruhrs von Hegedušić, die durch sein Talent bedingt ist. Trotz Brueghels Flandern und dem degenerierten Berlin von George Grosz ist die Malerei Hegedušićs lokal gebunden an diese geknechtete Gegend, wo barocke Schlößchen, Abgaben, Fronarbeit, Kirchenzins, Brückenzins, Straßenzins diese Leibeigenen und Soldaten geformt haben, in Ställen, in Kasernen und in Kirchen, in Psyche und Physiognomie. Hegedušićs Bilder und Zeichnungen sind dann am traurigsten, wenn sie offensichtlich lustig sind.

Die Melancholie der Drau-Weiten, das zornige und starrköpfige Hervorheben häßlicher Détails, Hegedušićs graphische Diagnose unserer Wirklichkeit, das ist nicht nur ein ökonomisches und kulturelles Zeitdokument, sondern darüber hinaus sind es gute Zeichnungen, künstlerisch wertvoll

durch ihre Gestaltung wie durch ihre Thematik, die von intensivem künstlerischem Erleben erfüllt ist. Man sollte einmal die plumpen, betrunkenen, eckigen, rohen, verstockten, elementaren Bauern Hegedušićs mit unseren gemalten und dramatisch inszenierten bäuerlichen Idyllen der Sezession vergleichen, dann würde man den Verismus von Hegedušićs Graphiken nicht als Karikatur auffassen, sondern als direkte Anwendung einer These über die soziale Tendenz in unserer Malerei. Die scheinbare Übertreibung des Krankhaften, die unverhohlene Neigung zum Häßlichen, die Betonung grober Züge, die Verhöhnung des Schändlichen, dieser Reigen von krausen, knorrigen Kürbisköpfen, geschwollenen Lippen, ungeschlachten Händen und plumpen Bewegungen stellt die Negation dar unserer zeitgenössischen durch Erbteilung zerstückelten agrarischen mariatheresianischen Absurdität, in der sich Singer-Nähmaschinen mit dem Zwölften Jahrhundert vermischen und wo dieses Volk mit den kropfigen Hälsen, gequollenen Nasen, dicken Backen und niedrigen Stirnen noch heute an den Teufel und Werwölfe, an die Kirche und Hexen glaubt. Eine neurasthenische Reaktion auf diese unsere Physiognomien, die bedauerliche Auswüchse in der allgemeinen Trostlosigkeit darstellen, auf Menschen, die von den ökonomischen Imperativen des heutigen Europa ebenso niedergewalzt werden wie unsere Felder und Weinberge seinerzeit von Attila. Hegedušićs deklassierte und degenerierte Kinder sind wasserköpfige Kretins mit einer verstopften Zukunft und dem düsteren Fluch einer verbrecherischen Herkunft. Der dadaistische Trick von George Grosz, die Zeichnungen von öffentlichen WC's wiederzugeben, ist bekannt; diese Idylle Hegedušićs mit der Wiedergabe von Zeichnungen der Gefangenen trägt die wichtige Eigenschaft von etwas Heimischem, Lokalem, das vor Hegedušić - bei uns - künstlerisch nicht verarbeitet worden ist.

In diesen Motiven von Hegedušić gibt es einen Anti-Humor, und dieser Humor ähnelt jener Schlange, die Laokoon erdrosselte. Hegedušićs Gelächter ist grauenhaft wie ein

Totenabdruck, und durch seine Schweinehändler, Viehtreiber und Kaufleute, die nach Zwiebel und Speck stinken, durch diese Galerie von Bettlern und Epileptikern, Abenteurern, Pferdedieben und Gaunern spricht das dämonische Gelächter unserer Wirklichkeit. Hegedušić hat aufgrund seiner persönlichen Begabung noch einmal unsere Wirklichkeit bildlich und künstlerisch verifiziert und das mit ungewöhnlich einfachen und offenen Mitteln: das dünne Blutrinnsal, das aus dem Mund des Arbeiters läuft, der vom Neubau gefallen ist, der halbverdeckte Füllfederhalter in der Tasche des betrunkenen Viehtreibers, dem durch das Mantelfutter die dicke Brieftasche hervorlugt, die morsche Ladentür, durch die man die Feuchtigkeit des provinzialen, ärmlichen Judenladens spürt, mit dem muffigen Geruch nach Kleie und Mäusen, das sind Hegedušićs (auf den ersten Blick) unbedeutende Détails, mit denen er seine Kompositionen füllt. Diese unbedeutenden alltäglichen Kleinigkeiten wachsen bei ihm zu dem satirischen Umfang eines wichtigen malerischen Werkes zusammen, dem wir unsere Aufmerksamkeit zuwenden müssen, denn seine Schreckensbilder sind nichts anderes als das Festhalten des zeitgenössischen Menschlichen um uns und in uns in seiner täglichen Vergänglichkeit. Und das Hervorheben negativer Wahrheiten, auch der unangenehmsten, ist die durch Begabung manifeste Erkenntnis der Intensitäten des Lebens in dem Sinne, wie auch das Schöne von Anfang an vervollkommnet und festgehalten wird.

Deutsch von R.S. Baur

Miroslav Krleža

Rede auf dem Schriftstellerkongress in Ljubljana (1952)

Vier Jahre sind schon vergangen seitdem es unser Land abgelehnt hat, sich der stalinistischen Diktatur zu unterwerfen, indem es die Verbindung mit jenem Organisationsforum abbrach, das für die Dritte Internationale eine Art publizistisches und informatives Surrogat geblieben ist. Ausgeschlossen aus der internationalen Organisation (im Rahmen derer wir als kommunistische Bewegung über dreißig Jahre lang uns entwickelt und gekämpft hatten), steuern wir nun schon vier Jahre unseren Kurs alleine. Der Wind heult immer lauter um unser Schifflein, und gerade diese dramatische Fahrt wird zum Wahrzeichen unserer Situation, heute in diesen Weltverhältnissen und in diesen Verhältnissen bei uns, auf unserem Boden, wo seit Jahrhunderten schon auf dramatische Weise gelebt wird. Unsere Literatur wurde in tragischen Stürmen geboren und am Rande von Schiffbrüchen und Katastrophen schwimmt sie zusammen mit unserer Zivilisation durch die Jahrhunderte. Die Erfahrung der Jahrhunderte weist uns darauf hin, daß unsere Zivilisation trotz allem nicht untergegangen ist, und demnach hat sie logischerweise, aufgrund der jahrhundertelangen Erfahrung, auch heute guten Grund, an das Glück ihres Banners zu glauben. Ohne nach den Umständen und Ursachen dieses Dramas zu forschen, das sich zwischen uns und dem Kreml abspielt, interessiert uns in diesem Augenblick im Rahmen unserer These nur dies, ob unsere Literatur als lebendiger Organismus reagiert auf diese zweifellos schicksalhaften Motive, die, in kausaler Verbindung mit dem Schicksal ganzer europäischer Generationen, unsere gesamte nationale, staatliche und soziale und somit auch künstlerische und literarische Existenz bedingen.

Ist unsere Literatur auf der Höhe jener politischen Konzeption, das heißt ihrer substantiellen Verwirklichung, welche die klassische Antithese unserer wissenschaftlichen, literarischen, gedanklichen und künstlerischen romanti-

schen Schematik aus der philiströsen, spießbürgerlichen und kleinbürgerlichen Periode des 19. Jahrhunderts darstellt? Womit beschäftigt sie sich in diesem Augenblick, was sind ihre Präokkupationen, Ursachen, Ideale? Was will sie erreichen in Bezug auf Geschmack und Mode? Wie soll sie wirken um Einfluß zu gewinnen? Falls sie passiv ist, warum? Wie erklärt sich diese Passivität und dieses Desinteresse gegenüber einem ganzen Komplex von grundsätzlichen, aktuellen Fragen, und woher stammt ihre in der letzten Zeit nervöse Begeisterung für manche literarisch-modische Vorbilder, die den westeuropäischen Geschmack um das Fin-de-siècle bis zum Ersten imperialistischen Krieg 1914 bis 18 beherrschten? Es gibt die alte These von Brunetière (die Aragon in seiner Diskussion mit Malraux als kontrarevolutionäre These herausstreicht), daß es sich in der Kunst sehr häufig um Grundregeln handelt, die par excellence ästhetisch sind, d.h. um morphologisch-ästhetische Imitationen irgendwelcher künstlerischer Vorbilder, um Imitationen, die primordial sind und für den Künstler subjektiv auf jeden Fall wichtiger als die ökonomische Basis. Diese einseitige Definition umfaßt nicht die ganze Wahrheit, ebensowenig, wie die einseitige Antithese. Ich möchte antizipieren, daß unsere Literatur neben vielen anderen Gründen auch deswegen häufig auf die aktuellen Probleme nicht reagiert hat, weil sie, subjektiv imitierend, nichts hat, worauf sie ästhetisch reagieren könnte; denn diese uns bewegenden Probleme hat bis heute noch niemand in Westeuropa künstlerisch und literarisch bearbeitet. In unserer Literatur und Kunst handelt es sich häufig, wie in allen anderen Künsten der Welt, um Imitationen zahlreicher fremder literarischer Modelle; aber wie sollten wir heute irgendwelche belletristischen Prototypen imitieren, wenn sie für unsere Problematik überhaupt nicht zutreffen? Woher sollen wir poetische Inspiration als Antrieb zur Bearbeitung unserer eigenen Probleme bekommen (die uns heute in diesem Augenblick einzig interessieren könnten), wenn sich diese, aus unserer Sicht, nicht in einer einzigen fremden Literatur zeigen?

Nach dreißig Jahren revolutionärer Kämpfe sind die Heroen der russischen Revolution nicht einmal in der sovjetischen und noch weniger in der westeuropäischen Literatur beschrieben worden, mit der unsere Literatur mehr oder weniger durch mehrere Jahrhunderte hindurch organisch verbunden war. Wie sollten wir unsere Wirklichkeit beschreiben können, da sich nirgendwo auf der ganzen Welt dasselbe wie bei uns ereignet, wo sich im Rahmen jeder Erscheinung die Kreise von sechs Jahrhunderten synchronisch überschneiden: Zwischen Barok und Morlakentum, türkischen und österreichischen Relikten zeigt sich - im Rahmen des dramatischen Kampfes mit dem Kreml um die internationalistischen Prinzipien des Leninismus - die Kontur des zweiundzwanzigsten Jahrhunderts! Auf jedem Schritt begegnen wir den Elementen lebendiger Revolution, die den bürgerlichen, konservativen Überbau überwindet, indem sie ihre eigenen Elemente ausbaut, noch heute auf der Basis der revolutionären Industrialisation, mit den Mitteln, die nicht anders sein können, als sie es in einem armen Land sind, das erst vor einigen Jahrzehnten formiert wurde, nach jahrhundertelanger Okkupation durch fremde Mächte.

Schreiben heißt weder beschreiben noch abschreiben. Schreiben heißt nicht die Realität des Lebens beschreiben; denn wenn Schreiben im literarischen Sinne gewöhnliches, einfaches Beschreiben von Fakten wäre, dann wäre jeder Schreiber ein Dichter. In poetischen Werken gibt es wirkliche Beschreibungen, die nicht nur deshalb wirken, weil sie so suggestiv sind, weil die moralische Tiefe und die beobachteten Beziehungen der beschriebenen Motive so komponiert sind, daß sie durch ihre Magie, ihre dynamische Lebendigkeit, ihrem Ereignis-Rhythmus viel intensiver wirken als die lebendigen Fakten, die sie hervorgebracht haben. Ein Dichter verstärkt beschreibend oder vermindert, beschleunigt oder verlangsamt, akkumuliert oder reduziert jene Menge von Eindrücken, mit der er wünscht, einen potentiellen Eindruck künstlerischen Erlebens zu schaffen.

Soll die Kunst realistisch oder formalistisch sein, sind ihre "Sujets" wahre, aufrichtig menschliche Texte oder nur "Prätexte" für die modische virtuose Kräfteentwicklung, soll das Sujet der gegenwärtigen Literatur eine Chronik der Tyrannei, des Schreckens, der Krematorien, Massengenozide und des Kriegswütens sein, soll das Literaturleben eintauchen in das Leben von Elend und Leid, von Krieg und Revolutionen und wirklichen Gefahren die uns umgeben, oder soll sie sich von der Wirklichkeit mit eine Art "l'art-pour-l'artistischer" Narkose isolieren lassen? Ob die Literatur den Tatsachen in die Augen schauen soll, in den Kreisen des moralischen Elends, der Erniedrigung und Deformation des Menschen im Sinne von Marx, ob sie kämpfen soll oder ob sie vegetieren soll in einer Art von Neutralität, exterritorialer, völlig verbaler Natur, mit einem Wort: ob man sie zurückhalten soll in lyrischem Indifferentismus oder ob sie aktiv in den Kampf eintreten soll, das kann mit keinem intoleranten Purismus, Puritanismus, Quäkertum und mit keiner kanonisierten Ikonographie bestimmt werden. Colbert hat z.B. mit seiner L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die normale Entwicklung der französischen Kunst aufgehalten, als er mit einem einfachen Dekret alles, was in der französischen Kunst von Romanik und Gotik bis Fouquet und Leonardo geschah, von der Tagesordnung absetzte.

Mit unzähligen Expertisen ist bewiesen worden, daß das künstlerische Schaffen im Zusammenhang mit dem Temperament eines jeden Autors steht. Wenn jemand vor dem Zusammenstoß gegnerischer Charaktere zittert und keinen Sinn für die dramatischen Akzente hat, wenn er die Stille und Harmonie der Idylle nach den Neigungen seiner eigenen Körperbeschaffenheit präferiert, wie soll er zum Dichter dieser tragischen Zeit werden, die in jedem Augenblick Jahrhunderte zerbricht. Es gibt Talente, die von Zwistigkeiten, Mißverhältnissen und Spaltungen gestört werden, und es gibt Temperamente die mehr die Ruhe und Harmonie des geschlossenen Zimmers lieben als Kontraste des politischen Kampfes.

In diesem heutigen Wirbel von Leidenschaften und Temperamenten, in dieser wilden, ja, geradezu wahnwitzigen Dynamik, ist die Kunst nicht für Kaninchen und Stilleben mit gekochten Eiern, Fischen und Feigen geschaffen. Die Kunst ist heute zerrissen in den Ruinen ganzer Zivilisationen, die vor unseren Augen von der Szene abtreten.

Schon über zwanzig Jahre werden in unseren Reihen Gespräche darüber geführt, ob unsere Kunst einer rein politischen Tendenz in ihrer konsequenten fanatischen und einseitigen Form der politischen Parteilichkeit unterzuordnen ist, indem sie gegen die privatrechtliche Basis der Banken und Industrie kämpft, ob sie sich von den verschiedenen religiösen, konservativen, legitimistischen (im Grunde kapitalistischen und privatrechtlichen) Tendenzen losmachen soll, die ebenso die einseitige Parteilichkeit im supranaturalistischen und idealistischen Sinne predigen, oder ob sie gleichgültig bleiben soll gegenüber diesen Fragen in Form einer scheinbar neutralen Gestalt des westeuropäischen dekadenten Ästhetismus, der schon seit über hundert Jahren programmatisch andauert? Für die konkrete Betrachtung dieser These ist es notwendig, mit einigen Worten unsere eigene Situation in Raum und Zeit zu bestimmen.

Das bürgerliche Jugoslawien zerfiel im Jahre 1941 infolge der Unfähigkeit der südslawischen bürgerlichen Klassen, eine staatliche Macht zu organisieren, so daß seine materielle Kraft moralisch und intellektuell sich hätte ausbreiten können zu einer einheitlichen Staatsformel, d.h. (im übertragenen Sinne) zu einem höheren, einheitlichen Nationalbewußtsein seiner vereinten südslawischen Völker. Der bürgerlichen Klasse gelang es aus zahlreichen klasseninternen und historischen Gründen nicht, diese sehr komplizierte Problematik zu überwinden. Getragen von den heterogenen Komponenten seiner einzelnen sozialen Gruppierungen blieb Jugoslawien ohne Basis, ohne einen möglichen massiven Koeffizienten, der durch die Gemeinschaft kollektiver Interessen die dauernde Zersplitterungsgefahr aufgefangen und die Abwehrkraft gestärkt hätte bis hin zur Entwicklung

eines staatlichen und nationalen Organismus, der auf der Grundlage der Solidarität vereinigter, gleichberechtigter südslawischer Völker basiert hätte. Mit anderen Worten: wenn wir sagen, daß die südslawische bürgerliche Klasse mit ihrer katastrophalen ökonomischen und moralischen Inferiorität das Land zu Grunde gerichtet hat, dann konstatieren wir das Endstadium jener verhängnisvollen Politik "in extremis". Zu diesem Untergang mußte es kommen, aus zahlreichen materiellen, intellektuellen, historischen und ökonomischen Gründen; und sozialdiagnostisch, besonders belletristisch, lyrisch, episch, szenisch hat sich mit diesem Fall im Rahmen unserer Literatur niemand beschäftigt. Insoweit hatte die KPJ die richtigen Prognosen aufgestellt, als sie über drei Jahrzehnte lang auf diese politischen Zersplitterungselemente hinwies und prophezeite, daß es, logischerweise, früher oder später zum Zusammenbruch dieses bürgerlichen, royalistischen, lebensunfähigen Organismus kommen werde. Es gibt darüber eine Menge von Texten aus der Parteipresse und -propaganda von 1918 bis 1941, aber irgendwelche künstlerischen Niederschriften höheren Anspruchs über diese Problematik bis zum Zusammenbruch 1941 gibt es in unserer Literatur so gut wie gar nicht.

Die KPJ hat mit ihrem langen Kampf den intellektuellen und moralischen Lazarus auferweckt, und jener symbolischer Ruf "veni foras" aus Jajce am 29.11.1943 hat zwei Jahre später seine verfassungsmäßige Form im Jahre 1945 angenommen, als die Föderative Volksrepublik Jugoslawien sozialistische Föderation geworden ist. Jugoslawien erschien als staatlicher Organismus in der internationalen Politik auf der Grundlage des revolutionären Willens seiner kommunistischen Partei.

Die bürgerliche Klasse (ich meine hier die intellektuellen Trabanten dieser Klasse) hat sich passiv dem revolutionären Imperativ aus dem Jahre 1945 untergeordnet. Auf dem intellektuell-politischen Magnetfeld haben sich die par-

tikularistischen und reaktionären, konservativen und lokalen Partikel unserer literarischen Wirklichkeit in der Kreispolarität des politischen, philosophisch-materialistischen und dialektischen Imperativs als einer Kraft eingeordnet, die nicht zur Diskussion stand, weil sie zu den Höheren Gewalten gehört. In unserer Kultur- und Literaturarena ist eine scheinbare, harmonische und passive Ruhe - eine Quasisolidarität entstanden.

Heute, da sich die strukturelle Krise der bürgerlichen Ökonomie verflicht mit der moralisch-politischen Krise des Stalinismus, in den chaotischen Varianten der Kriegsgefahr, da in dem Nachkriegswirrwarr des zerstörten Europa aus dem zerschlagenen Faschismus eine neue faschistische Gefahr wächst, in diesen Tagen des so genannten kalten Krieges, der angefangen von Korea bis zu den Kolonien in ganz solide Kriegsschauplätze übergeht, heute ist es logisch, daß dieser kulturelle Überbau, auf dem immer noch die konservative Formel der Kultur und des Nationalbewußtseins unserer bürgerlichen Intelligenz beruht, sich ebenso in der Krise befindet.

Dieser unser intellektuelle Überbau, der nie ästhetisch-formalistisch links formuliert wurde, zeigt offensichtliche Symptome der erneuten rechten Kontaminationen und Abweichungen der rechten Regenerationen und Belebungen, all jenes dunklen Ballastes, der diese Erde schon einmal ins katastrophale Feuer gestürzt hat. In einer Masse von gedruckten Texten, die heute im Namen der Literatur und Wissenschaft veröffentlicht werden, wird in diesem sozialistischen Land immer lauter die These "von zwei Welten", "von Rasse und politischer Diskrimination", von der ethischen Konstante dieser oder jener "Milch", "von der Superiorität dieses oder jenen Typus", von dem Osten und dem Westen, von dem Balkan und Westeuropa usw. verkündet. In der materiellen und ideologischen Krise, im Wellenschlag der linken und rechten Extreme, in dauernder Überschätzung der Werte, in origineller und neuer Erfindung von Bewußtseinsformeln und politischen Diagnosen, ist unser linker mecha-

nischer, fanatischer, monolither Standpunkt negativer Überlegenheit gegenüber dem überwundenen konservativen ästhetischen und soziologischen Überbau unsicher geworden. Es kam zum scheinbaren Stillstand in der resoluten Negation, und man gewinnt den Eindruck, als ob manche relativistischen Übergangsnuancen zum Vorschein kommen, in einer fast neuralgischen Gestalt zwischen "Ja" und "Nein", in einer Gestalt, die oft in Passivität übergeht. In der großen Zahl der von der UdSSR der jugoslawischen Politik auferlegten Drehungen, verrutscht das intellektuelle Marschgepäck in den Köpfen, und die Orientierungsstörungen sind groß. Man muß schon viel Kraft haben, um diese Dinge zu betrachten, ohne dabei selbst aus dem Gleichgewicht gebracht zu werden. In dieser historischen Phase wächst automatisch und verständlicherweise der rechte passive Widerstand und die Stimmen des konservativen, bürgerlichen, dogmatischen, ästhetischen, neuralgischen Zweifels werden immer lauter, so daß sie sich in den Texten der letzten Zeit links und rechts bis zum skeptischen Lyrismus steigern.

Worüber wird direkt oder indirekt immer lauter gesprochen? In der formalistischen Haarspalterei in den Essays, auf den Kathedern, in der Belletristik, Lyrik, in den propagandistischen Texten und zwischen den Zeilen erscheint das Schattenbild toter Dinge und Begriffe. Es wird in der letzten Zeit so geschrieben, daß offensichtliche Dummheit und intellektueller Simulationszynismus voll zum Ausdruck kommen. Man braucht nur kritisch eine relativ große Zahl der sogenannten idealistisch "skeptischen" Texte durchzuschauen (belletristischer, lyrischer oder akademischer Publikationen), so zeigt sich, daß ein Teil unserer literarischen Intelligenz, die aktiv in dem sozialistischen Überbau mitarbeitet, die historisch-materialistische Methode für einen rein idealistischen Betrug hält, im Rahmen derer die dualistische Formel des Subjekts und Objekts als des trennenden Korrelats wie in jeder anderen idealistischen Philosophie bestehen bleibt. Es wird (unter

dem Gesichtspunkt der neuen ästhetischen Theorien) das alte Repertoire abgedroschener Phrasen wiederholt: daß Geist und Körper, Raum und Zeit, das Freie und das Notwendige, das Organische und das Anorganische, das Tote und das Lebendige, mit einem Wort, all diese Begriffe des"Geistigen" nur übernatürliche Rätsel seien, die nie mit dem Verstand zu erfassen seien; daß es dumm sei, den Begriff des Geistigen auf das Niveau der Materienqualitäten zurückzuführen, d.h., nur das sei evident, daß die "Materie die Qualität des Geistes" sei. Das nennt man die akademische Freiheit der wissenschaftlichen Überzeugung und des künstlerischen Schaffens, an der die Herren Ordinarien (bei uns und in der Welt) nicht zu rütteln erlauben.

Hat diese Ironisierung der materialistischen Methode eine tiefere Bedeutung? Wer stellt diese Fragen, warum stellt er sie und wem können sie nützlich sein als prinzipielle methodische Problematik in diesem Augenblick, jetzt und hier? Skeptisch zu sein gegenüber der historisch-materiellen Methode, den Kopf zu schütteln, an der Echtheit dieses wissenschaftlichen Vorgehens zu zweifeln, bedeutet heute, ein Sprecher der politischen Rechten zu sein. Da das menschliche Bewußtsein, auf seinem heroischen Wege, den Menschen von der Ausbeutung als einem Gesellschaftssystem zu befreien, sich gerade der dialektischen Formeln bedient, und da eben dasselbe revolutionäre Bewußtsein behauptet, daß ausschließlich die dialektische Methode wissenschaftlich begründet ist, dann bedeutet die Infragestellung dieser Methode nicht nur an der Methode des Denkens, sondern auch an ihren Ergebnissen zu zweifeln.

- Du meinst, daß du richtig denkst, wenn du meinst, daß du die Welt menschlich gestalten wirst, indem du das Verhältnis zwischen Arbeit und Geld veränderst; wenn ich dir aber beweisen kann, daß deine Denkmethode nicht materialistisch ist, sondern daß du phantasierst aufgrund irgendwelcher idealistischer Kompilationen, und daß du deiner eigenen ungelehrten, romantischen gedanklichen Einbildungskraft zum Opfer gefallen bist, dann bedeutet dies: wenn ich dir

nachweisen kann, daß du nicht nachdenkst, sondern daß du träumst, daß du mystifizierst, daß du dich selbst und die anderen täuschst, dann habe ich auch bewiesen, daß deine Hypothesen und demnach auch Schlußfolgerungen falsch sind.

Um in dieser Diskussion, nach unseren bescheidenen Möglichkeiten, die Begriffe einigermaßen zu klären, wird es notwendig sein, uns für einen Augenblick bei der in der letzten Zeit so kompromittierten Parole des "sozialistischen Realismus" aufzuhalten.

Aragon, als einer der letzten Apologeten dieser schöpferischen und künstlerischen Methode hat in Les lettres françaises (Jahrg.II, Nr. 398-420) erklärt, worum es geht, wenn vom "sozialistischen Realismus" die Rede ist.

Es ist ein mutiges Unterfangen, mehr oder weniger rhetorischer Art, vor Dufy, Derain, Vlaminck, Matisse und Picasso, Salvador Dali und Chagall über die im vorigen Jahrhundert banalste Genre-Malerei als von einem "sozialistischen Realismus" zu sprechen - was Aragon auch in keiner Hinsicht gelungen ist. Er ist im Rahmen seiner Kaplanspredigt bei einer langweiligen Maiandacht in den Mainummern seines Blattes steckengeblieben, wobei man zwischen jeder zweiten Zeile riecht, wie gewaltig die Lilien des Stalinismus duften. Diese aragonische Litanei vor der Mutter Gottes des Shdanovismus und Gerassimovismus zeigt uns, in welcher Panik vor der eventuellen Ankunft der Kosaken sich die westeuropäischen dekadenten Herren befinden. Wenn Aragon über die sovjetischen Künste spricht und dabei die sovjetische Malerei vor der "megalomanischen lokalen Pariser chauvinistischen These, daß die Russen keine malerische Tradition haben, daß es sich um einen Geschmacksirrtum eines rückständigen Landes der Muschiken (Bauern), Asiaten und Kosaken handelt", verteidigt, dann fällt er selbst dem chauvinistischen Parisertum anheim, wenn er sagt, daß "über die russische Kunst mit westeuropäischen Kriterien nicht gesprochen werden kann"! Nach

Aragon gibt es zwei Arten von Kriterien: ein westliches aus Paris und ein russisch-sovietisches, beide seien so weit voneinander entfernt, "wie die chinesische Musik von der Musik Schuberts" (sic).

Aragon behauptet apodiktisch, daß die westlichen Dekadenten mit ihren konterrevolutionären Prämissen über den Sinn des künstlerischen Schaffens die "neue revolutionäre sovjetische Kunst" nicht begreifen können, weil es sich in diesem Fall, nach Aragon, natürlich "um zwei Welten" handelt! "Die Welt des Pariser, d.h. westeuropäischen Geschmacks ist fixiert, tot, unfähig sich zu bewegen, unbeweglich, nicht lebendig, also sklerotisch; und sie negiert die Dynamik der russischen Malerei, weil sie als klassenbedingte Gesellschaft den Sozialismus negiert." Aragon, der sich ideenlos und stereotyp an die Linie und Direktiven des SKP(b) über die kulturelle Morschheit des Westens hält, verwendet diese These als fertige Formel eines beendeten Prozesses. Die Formel ist klar: die Menschen mit dem sklerotischen Geschmack begreifen nicht den Sinn der sozialrevolutionären Veränderungen, die in der russischen Kunst realisiert wurden. "Ebenso wie die Spätklassiker mit Boileau in der Hand den Romantismus nicht begreifen konnten, so haben die Menschen, in der Angst vor der Kommune, weder Courbet, noch Vallès noch Zola begreifen können. Die Nachfolger des Sally Prudhommes haben nicht die Verslibristen und Anarchisten des 1. Mai begriffen, weil sie sich mit der Grammatik ihrer toten Sprache die Gesetze der neuen revolutionären Sprache nicht erklären konnten und wollten."

Ich antizipiere: Ganz gleich was der Sinn dieser meiner These, des Plädoyers für den "sozialistischen Realismus" ist, ich halte es für notwendig zu zeigen, daß Aragon ohne die Kenntnis der wahren Werte russischer Malerei spricht, da diese seine Beispiele der sovjetischen malerischen Schönheit auf dem konkreten Beweisplan fehlen. Gerassimov und Kompanie sind (leider) weder Coubert, noch Zola, noch Verslibristen, sondern eine provinzielle Ma-

lerschule, die sich im Schatten des altmodischen westeuropäischen Pompierismus bewegt, der mit Namen wie Piloty, Matejko, Bukovac, Medović, Salghetti-Drioli, Paja Jovanović und Oton Iveković charakterisiert ist. Wenn Aragon sagt, daß die sovjetische Kunst ihre eigene Grammatik habe, dann verkündet er als ästhetisches Ideal Feuerwehraktionen und Trompeten in einem armseligen Stil, wie ihn die westliche dekadente Ästhetik schon seit langem von der Tagesordnung abgesetzt hat; das ist Aragon genauso bekannt wie uns. In der pathetischen Rede über die sogenannten "Grundwahrheiten" gibt er nach Matwej Manizer eine so konventionelle Definition vom Denkmal, als gäbe es über die Probleme der europäischen Plastik, und besonders über jene, die die Denkmäler betreffen, keine Literatur. In der russischen Kunst (in der zeitgenössischen sovjetischen Kunst) "point de départ et point d'arrivée de l'art sovietique est le sujet" nach diesem Prinzip zeigt uns Aragon die Reproduktion einer Skulptur, von der Madame Mouchina sagt, daß sie eine "Agit-Skulptur" sei, und sie heißt: "Nous exigeons la Paix!". Dieses nach Aragon "demonstrative Werk" zeigt sechs vom Wind getragene Gestalten, die hinter einer Mutter mit einem Kind und einer Taube in der Hand hermarschieren. Die Bewegung der gelben, weißen und schwarzen Menschen zum Frieden, in Begleitung eines blinden Invaliden und einer Frau aus Korea und vor ihnen die Taube als Symbol des Begriffes "Pax Staliniana"!

Wie bei allen anderen Symbolen, Sachen und Begriffen, wird auch hier die Grundfrage gestellt: Was ist die Wahrheit? Ist die stalinsche Taube wirklich eine Friedenstaube; ist das der internationale Friede oder der Prozeß Rajkovs; und ist die koreanische Frau ein Opfer oder ein Brandstifter; gehört die Madame Mouchina zu den Apologeten des Friedens oder des Mordens? Ist Aragon ein Mystifikator oder ein Ideologe; ein Apologet des Verbrechens oder des Sozialismus? Jedes Wort und jeder Satz öffnet in diesem Falle die moralischen Vertikalen über diesem Dilemma, das nicht ästhetisch (oder nur ästhetisch) son-

dern moralpolitisch par excellence ist. Hier handelt es sich nicht um den angestrichenen Gips einer "Agit-Skulptur", sondern um das dekorative Panorama einer Agit-Propaganda, in der neben Madame Mouchina Fadejev, Tihonov, Polevoj und die ganze Legion von Dekanen und Rektoren der stalinistischen technischen Fakultäten für die Bildung der "Seeleningenieure", mitwirken. Der Mensch könnte wie ein Papagei diese Agit-Skulptur beplappern, wie Aragon: daß dies ein großes, mutiges, einheitliches, originelles, einfaches Werk sei, in Einklang mit der einfachen Wahrheit, die es predigt; daß es keine Nympfe sei wie die bürgerlichen Denkmäler, wo die Unsterblichen in Hose und Sakko (oder im Salonrock wie Prešern in Tromostorje) verewigt sind; daß dies der reine, menschliche in Stein verwirklichte Gedanke sei, voll von Invention, Vibration der Materie, Novität in der Form usw.

Dieses Bächlein aragonscher Worte sprudelt sehr schon und romantisch, aber seine Gedanken drehen sich doch wie ein hölzernes Pony in ein und demselben Kreis eines antidialektischen, idealistischen Karussels. Er hört die Musik der stalinistischen Orchester, doch all das ist kein Zirkus, sondern ein Schaffot und die Angst vor zweihundertundfünfzig russischen Divisionen, die jeden Augenblick auf die Champs-Elysée zustürzen könnten.

Ich weiß nicht, ob meine Logik von antidialektischer Leidenschaft getragen ist (da ich über fünfunddreißig Jahre im ästhetischen Kampf für die Affirmation der linken Tendenz in der sozialistischen Literatur stand), aber ich meine, es ist unlogisch nur deswegen die Wahrheit bewußt zu verschweigen, weil uns eine Art des Denkens aufgezwungen wurde, die mit unserer ästhetischen Überzeugung nicht übereinstimmt, und die wie eine übernatürliche Art des Denkens ein für allemal von oben dekretiert wurde. Keiner hat den Mut, sich analytisch mit seiner Genese zu beschäftigen: Wie kam es zu dieser "von oben" diktierten stalinistischen Verirrung von Geschmack und Ästhetik.

Aragon meint, daß die russische Malerei im Unterschied zu der europäischen, eine Malerei der Ideen sei! Um zu begreifen, was eigentlich "Ideen" in der Malerei sind, brauchen wir diese Aragonsche veraltete Propädeutik: daß die Konzeptionen des ideenlosen L'art-pour-l'artismus reaktionär sind, daß es keine reine Kunst auf der Welt gibt, und daß die Kunst um der Kunst willen eine reaktionäre Parole sei, die von den Gegnern echter Gedanken lanciert worden sei. Hier nur einige Zitate aus diesem Aragonschen Katechismus für den "sozialistischen Realismus": "Die Kunst für den russischen Menschen (für die Menschen da unten) verkündet die Gedanken von der Menschheit; das ist progressive Ideenkunst, die an den Fortschritt der Menschheit glaubt". "Sie gründet sich auf die Kenntnisse der wirklichen Darstellung, auf die Wiederspiegelung des Lebens, nicht naturalistisch und mechanisch, sondern typisch im Sinne der Entwicklung, im Einklang mit den Sach- und Gesellschaftsverhältnissen im Sinne der revolutionären Entwicklung, mit der Überwindung der Gegensätze und mit den optimistischen Ausblicken auf die Zukunft." "Diese Kunst ist sozialistisch in ihrem Wesen, und national nach ihrer stalinistischen Form; sie ist patriotisch, weil sie ihre sovjetische Heimat zur Grundlage hat; das ist keine Kunst der internationalen Schlafwagen, Kunst, wo das Gepäck mit den Vignetten der internationalen Hotels beklebt ist; das ist nicht die Kunst der Waggonrestaurants, mit denen die Devisen-Schwarzhändler reisen, für die Corot und Manet keine französischen Landschaften sind, sondern Devisen nach den Börsenprinzipien, wie sie das ästhetische Kosmopolitische Gesindel verkündet!" Nach Aragon, ist der "sozialistische Realismus" zur Grundlage der russischen Literatur und Kritik geworden und er verlangt von dem Künstler die "wahre, historisch-reale Darstellung der Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung. Darüber hinaus: der wahre und historische Charakter dieser künstlerischen Darstellung der Wirklichkeit muß sich verbinden mit der Pflicht zur

ideologischen Transformation und Erziehung für den Sozialismus". Das sind die Direktiven, die Stalin den "Seeleningenieuren" gegeben hat im Kampf gegen die reaktionäre, westeuropäische, ideenlose, dekadente Kunst, gegen den L'art-pour-l'artismus.

Was bedeutet Stalins programmatische Phrase des "Seeleningenieurs", der in der heutigen chaotischen Zersplitterung zahlreicher Begriffe und ästhetischer Programme mit dem "sozialistischen Realismus" in der Hand gegen die Kunst um der Kunst willen kämpft?

Als Baudelaire in seiner poetischen Betrachtung über den Begriff spricht, den er "abolisseur d'âme" nennt: "Les abolisseurs d'âmes (materialistes) sont nécessairement d'enfer" (Mon coeur mis à nu" XXIII. Nach Agdar Poe: Heart laid bare. Marginalie CC), war er ironisch gegenüber dem seelenlosen Materialisten. Abolere, abolitio; die baudelairesche Phrase klingt logisch auf jeden Fall materialistisch: Liquidator, Auflöser und Vernichter der Seele, Materialist, und nicht ihr "Ingenieur"!

"Ingenieur des Todes", das ist die Phrase Jack Londons, und sie, angewandt auf den Begriff des Generals, als den Professionalen des Todes, stimmt mit dem Bild überein, das er ausdrücken will. Ihre stalinsche Paraphrase ist abstrakt idealistisch. Diese Phrase kann als Trinkspruch, als improvisierte Begrüßung auf einem Bankett vorgetragen werden, und so war sie auch ausgesprochen: "Ich trinke auf eure Gesundheit, meine Herren Seeleningenieure", aber aus diesem Trinkspruch ist eine mohammedanische Parole des ästhetischen programatischen "Credo" entstanden, in einem System, das man als ästhetischen Caligulanismus bezeichnen könnte.

Es besteht kein Zweifel, daß in dem Zeitabschnitt der europäischen Kunst, in dem wir leben, golgothische Motive geschaffen wurden von den Phalangen der ingeniösen "Seeleningenieure", die schon jahrhundertelang als Propagandisten religiöser Weltanschauung wirkten und deren magnetische Kraft noch immer wirkt. Allein die Tatsache, daß die Men-

schen vor solchen golgothischen Motiven knien und diese Motive immer noch aufgrund ihrer Unmittelbarkeit als Ausdruck der lebendigen Wirklichkeit aufgenommen werden, bedeutet, daß wir uns immer noch in der Phase der Prähistorie der Menschheit befinden. Ganz am Anfang. Denn wie könnte sonst irgendeine europäische Mutter vor einer Pietà knien wenn es nicht auch heute noch Frauen gäbe, die auf ihrem Schoß die toten Söhne halten? Jede zweite Saison zwanzig Millionen toter Gottessöhne! Oder: wie wollten nicht die Frauen vor dem durchbohrten Herzen der Mutter Gottes weinen (als Symbol des Leidens), wenn nicht ihre eigenen Mutterherzen auch heute noch von den Messern der historischen Realität durchbohrt wären?

Wir fragen uns: Was können die stalinistischen "Seeleningenieure" in diesem (leider - immer noch) golgothisch-ästhetischen Mysterium erreichen, wenn sie vor allem philosophisch die Seele als den idealistischen Begriff negieren müssen, und dann: Wie kann die "Seele" als metaphysischer, übernatürlicher Hauch zu einer programmatischen Parole, ja gerade zu einer wissenschaftlichen Definition werden, auf solch einer technischen Fakultät wie die literarisch-dialektischen Fakultäten des stalinistischen und shdanovistischen "sozialistischen Realismus" es sind, die logischerweise materialistisch sein sollten?

Die Parole, daß die Idee "die Kunst um der Kunst willen" ideenlos sei, wurde von den Apologeten der reaktionären bürgerlichen Kunst deswegen lanciert, weil die L'art-pour-l'artisten durch ihre Stilleben den Kult der kirchlichen Mysterien oder des staatlichen Pathos bei der Eroberung der Kolonialländer nicht unterstützten.

Die "ideenlose" dekadente Konzeption der "Kunst um der Kunst willen" scheiterte am Rande der politischen Realität des 19. Jahrhunderts in der lyrischen Selbstisolation, und demnach ist sie in Bezug auf die religiösen und staatlichen Prinzipien der bürgerlichen Kunst exterritorial geblieben. Die bürgerliche Klasse hatte nicht viel von dieser bohemischen l'art-pour-l'artistischen ideenlosen Kunst

gehabt, es sei denn, sie hatte posthum mit solchen Bildern gehandelt (nach dem plötzlichen Tode des Malers sehr einträglich). Die l'art-pour-l'artistische Kunst hat den bürgerlichen Klassenpathos des blanken Messers neutralisiert und alle malerischen Motive auf die Stimmung des ideenlosen Pazifismus beschränkt, die auf keinen Fall im Interesse der kämpferisch-kriegspropagandistischen Parolen der bürgerlichen Klasse war. Gegenstandlos für die bürgerliche Propaganda, und ausschließlich als dekorativer Bestandteil des Haushalts in den Interieurs, ist diese Kunst nie massiv geworden, und wo es in ihren Motiven realistische Poesie gibt, und nach ihren besten Vertretern ist sie tatsächlich poetisch und realistisch, ist sie nach keinem Gesichtspunkt irreal. Die westeuropäischen "ideenlose Malerei" hat sich mit einem ganzen Kosmos von Details und Nuancen, Beleuchtung und Formen beschäftigt, mit Motiven, die sehr wichtig und grundsätzlich sind für die Intensität der realistischen Wahrnehmung der Wirklichkeit, ohne Rücksicht auf die Gesellschaftsformen, die Marx im übrigen nie und nirgendwo bis zur Abstraktion isoliert hat.

Bei der Erforschung der Gesellschaftsformen nach ihren Entstehungsursachen spricht Marx immer analytisch und betont zugleich ihren unendlichen Reichtum von Nuancen. Was wäre das für eine sozialistische Kunst, die keine Lyrismen pflegte und warum sollte sie diese verneinen, wenn sie ein materieller Bestandteil der objektiven Realität des menschlichen Lebens sind?

Im Namen welcher neuidealistischen Dynamik soll diese neueste ikonoklastische lügnerische und antikulturelle Negation des Wahren und Schönen vollbracht werden? Die These, wonach man aus dieser "ideenlosen Kunst" ein kapitalistisches Antibiotikum schaffen wollte, das, eingespritzt in die klassenbewußten Adern, die ästhetische und moralische Wachsamkeit töten soll, wird wohl übertrieben sein, zumal uns die Erfahrung lehrt, daß mit dem genre-malerischen Kitsch und mit der unendlich langweiligen Ikonographie die schon erreichten Werte künstlerischer Realisationen nicht zerstört wer-

den können.

Der Pompierismus in der ästhetischen puritanistischen Variante der Zweiten Internationale hat sich per analogiam gegenüber der L'art-pour-l'art negativ eingestellt. Die Zweite Internationale hat in dieser Hinsicht alle bürgerlichen Elemente der künstlerischen Apologetik übernommen und sie als ihre eigenen malerischen Symbole deklariert, die von der Dritten Internationale nach dem Gesetz der ästhetischen Trägheit kanonisiert wurden. In dieser Hinsicht waren der Nationalsozialismus und der italienische Faschismus ästhetisch gar nicht originell. Sie übernahmen das Schema von der Sozialdemokratie und überstrichen es für ihre eigenen oligarchischen und imperialistischen Zwecke: Ora et labora ist zu einem obbedire, combattere geworden. Entartete Kunst ist nur eine Paraphrase der vatikanischen, ästhetischen Beuroner Schule. (Labriola und Gramsci sind in der Zweiten Internationale Ausnahmen geblieben).

Das Golgothamotiv ist das alltäglichste und war geradezu banal für das Niveau und die ästhetische Dressur eines europäischen Durchschnittsbürgers; der L'art-pour-l'artismus war eine revolutionäre Negation dieser religiösen ästhetischen Dressur, indem er mit seinen Leinenbildern bewiesen hat, daß auch außerhalb des Religiösen ganz schöne und angenehme Bilder entstehen können. Der L'art-pour-l'artismus hat konsequent die religiöse Objektivation unseres Lebens und der ideologischen Erziehung negiert, die nach dem Gesetz der bedingten Reflexe alltäglich als golgothanische Details im Rahmen einer programmatischen Malerei auf uns wirken, die tendenziös verkündet, daß diese Welt dazu geschaffen sei, ein Jammertal zu bleiben, wo Weinen, Wehgeschrei, Zähneknirschen und Verdammung herrschen, weil es so sein müsse, denn dies sei der tiefere Sinn der ganzen Kosmogonie bis zum Jüngsten Tage.

Worin liegt eigentlich - heute - der geradezu perverse Sinn dieser anti-l'art-pour-l'artistischen Hetzjagd? Der teuflische Sinn dieser Verwirrung liegt darin, daß dieses

Lehramt für die Ästhetik, das die "Kunst um der Kunst willen" als "erstrangige ideologische Gefahr für die revolutionäre Entwicklung des Denkens" verdammt, sich unter Rajkovs Galgen und in Campesinos sibirischen Lagern befindet.

Shdanov, Révai und Genossen drücken ihre ikonoklastische anti-l'art-pour-l'artistische Wut so aus, daß sie den ganz harmlosen, sozusagen vergessenen Begriff "die Kunst um der Kunst willen" isoliert haben, als ob diese "Kunst um der Kunst willen" für sich alleine existierte als ein konterrevolutionäres perpetuum mobile, das kein anderes Ziel hat als das, die Sozialrevolution mit dem idealistischen Rauch seiner giftigen Narkose einzunebeln, damit sie diese dann, oh wie perfide, schlachten könnte. Shdanov, Révai und Wyschinski sprechen von dieser l'art-pour-l'artistischen Pest aus der Höhe der materialistischen Lichtträger, stalinistischer "Seeleningenieure" und dialektischer Kenner, weil es ihnen klar ist, daß die "Kunst um der Kunst willen" nicht ein "subjektiver Abglanz der objektiven Realität des Sozialismus" sein will, sondern aller Logik zum Trotz ihre Farben für die eigene religiöse, bourgeoise Palette aus dem Blut der Kommunarden keltert. Warum Shdanov und Wyschinski so vor dem toten van Gogh zittern, ist uns ebensowenig klar wie wenn heute Casanova, Duclos oder Cogniot beim Aufhängen von Rajk mit Picasso zusammen an einem Strick ziehen würden.

Wenn die bildende Kunst eine Art Genuß an Farben, Beleuchtung und Formen ist, warum soll man in der sozialistischen Ästhetik den Sinn des "subjektiven Genusses" an den "objektiven" Farben, an der "objektiven" Beleuchtung und an den "objektiven Formen" leugnen? Deswegen, weil diese subjektiven materiellen Genüsse heute Shdanov bei seinem idealistisch-ästhetischen Galgen nicht nützlich sind; denn die Ästhetik Shdanovs anerkennt nur einen Gedanken, und der heißt: praktischer politischer Nutzen für die politischen Zwecke des ZK SKP (b).

Gegen diese politischen Theoreme könnte man heute historisch nachweisen, daß die Adepten der "Kunst um der Kunst willen" nie für die Rechte von Nutzen gewesen sind, und besonders nicht auf solche Weise, wie Shdanov dies predigt!

Im übrigen: Es ist ein Beweis der zweifellosen Trägheit des Geistes, daß sich bis jetzt niemand gefunden hat, die ganze Bibliothek von Pamphleten zu veröffentlichen, mit denen die bürgerlichen Rechte auf die l'art-pour-l'artistischen Theoreme des Impressionismus, Postimpressionismus und Fauvismus reagiert hat, um die unsinnigen Behauptungen, daß solche Theorien für die kapitalistische konterrevolutionäre Propaganda nützlich seien, endgültig zu widerlegen. Vom Jahre 1870 bis 1900, also in der klassischen Periode, als der Himmel der Malerei von Degas, Sisley, Pissaro, Cézanne, Monet, Odilon, Redon, Renoir, Gauguin, Seurat, Signac, Suzanne Valado, Toulouse-Lautrec, Bonnard, Vuillard, Matisse, Rouault, Laprad und Dufy bestimmt war, wurden dreißig offizielle Preise "Prix de Rome" verliehen, und zwar an folgende Namen: Joseph Wencker, François Schommer, Alfred Bramtot, André Devambez, Fernand Sabatté, den dreißig Spitzenkünstlern der französischen Malerei, die heute in totaler Anonymität versunken sind, so daß heute keiner weiß, daß sie einst über dreißig Jahre hinweg die einzigen authentischen offiziellen Vertreter der französischen Künste waren.

Die "Kunst um der Kunst willen" als ein programmatisches System heute zu bekämpfen, wo sich diese Malerei nach acht bis zehn Jahrzehnten ihrer Existenz in eine harmlose und tote Manier provinzieller Imitationen verwandelt hat, hat ausschließlich einen Sinn auf der Linie der sozialistischen Tendenz, wobei man vom sozialistischen Standpunkt aus die großen negativen Erfahrungen, die uns das letzte Jahrhundert als Erbe hinterlassen hat, nicht außer Acht lassen darf.

Die Ästhetik Shdanovs ist eine ideenlose Paraphrase der sozialdemokratischen vulgären Vorkriegstheorien, die Ende

des vergangenen Jahrhunderts im zentraleuropäischen Rahmen gepflegt wurden und die die internationale sozialistische Bewegung bis zum Ende des Ersten Weltkrieges 1914 - 1918 beherrschten. Nachdem sie auf dem russischen Sektor der Dritten Internationale erschienen war, wo man die Fragen der malerischen Tendenzen nie mit besonders originellen Kenntnissen der westeuropäischen malerischen Problematik behandelt hat, wurde diese programmatische Ikonographie mit einer Reihe von Bestimmungen auf das Minimum der persönlichen Invention reduziert. Um das Niveau der russischen bildenden Kombinatorik aufzeigen zu können, muß man als klassisches Beispiel den Text Plehanovs über die Anglada und über die Fragen der sogenannten Ideenmalerei vergleichen. Tomaseo sagte in der Korrespondenz mit Salghetti, in den achtziger Jahren, ungefähr dasselbe: Und wem würde es heute noch einfallen, Tomaseo in esteticis zu zitieren? Nach dem Gesetz der Anziehungskraft haben die sozialistischen Massen eine relativ große Zahl von nicht übertrieben begabten Künstlertrabanten, Mitläufern, angezogen, und so hat sich der Dilettantismus, versteckt hinter einer revolutionären Ideologie und disziplinär marschierend in der Masse parteiorganisierter Maler, gegen die "aristokratische Minderheit der westeuropäischen Malerelite" verschworen. Auf der Linie der beruflichen Eifersüchtelei, seine eigene Minderwertigkeit rekompensierend, hat dieser unbegabte professionale Artist, Zeitgenosse der Sezession, Sozialdemokrat seiner politischen Überzeugung nach begonnen, sich dem politischen Plebiszit der organisierten Masse zu widersetzen, die unter dem Einfluß der Parteilichkeit, Solidarität und Parteidisziplin anfing, in diesen (parteipolitisch organisierten) Dilettanten die Herolde ihrer eigenen parteipropagandistischen Interessen zu sehen.

Da sie mit der Parteilichkeit sogar ihr eigenes Minus auf dem Saldokonto des Talents noch weiter belasteten, haben sich diese schwachen und nicht eben erfinderischen Künstler-Propagandisten in aufdringliche Denker-Ästheten ver-

wandelt, indem sie politisch die "sozialistische" bildende Kunst nachahmten, die den Geschmack verdorben und am Ende den narrativen Gerassimovismus als das Ideal der zeitgenössischen Generation hervorgebracht hat. Heute, wo seit fünfzig Jahren die Simultaneität der malerischen Stile mit gefährlichen Fluten in solcher Stärke erscheint, daß, wie bei einer Überflutung der westeuropäische Mensch zu malerischen Unruhen mitgerissen wurde(ein Symptom der ungeheuren Fahrtgeschwindigkeit mit der die bürgerliche Zivilisation ihrem Ende zutreibt), heute wird im Namen des "sozialistischen malerischen Ideals" etwas verkündet, das wie eine Karikatur all dessen wirkt, was Mateljko oder Piloty geboten haben.

Alle Theorien über die "entartete Kunst" sind klerikaler und sozialdemokratischer Herkunft. Sie werden getragen von einer unbestimmten Idiosynkrasie der breiten Provinzialmassen gegenüber den - wie geschrieben wurde - "kranken, syphilisierten und bordellhaften" Produkten der Großstadt, die wie "ein echter Moloch im Babylon des Kapitalismus" die rousseausche Jungfräulichkeit "des Menschen als solchen" verschluckt hat, und aus der Kunst ein Nachtlokal à la Toulouse-Lautrec oder Félicien Rops gemacht hat. Aus der Perspektive der osteuropäischen Agrarländer, die erst im Sozialismus industrialisiert werden, jene Genre-Malerei heute als Ideal zu propagieren, die im Westen in der Ära der ersten Akkumulation als Triomphe du Travail erschienen war, dies ist auf jeden Fall ein Zeichen der Desorientiertheit im Wirrwarr von Stilen. Die Gießereien von Menzel sind ein klassisches Muster für einen verspäteten malerischen Shdanovismus, der meint, daß die "Entartung" der modernen westeuropäischen Kunst ein sicheres Zeichen der westeuropäischen Degeneration sei, die auch in der Literatur nicht erlaubt weiter zu gehen, als bis zu Georges Ohnets "Besitzer einer Gießerei". Die Mechanisierung des modernen Lebens öffnet inzwischen (logischerweise) den Künstlern die Augen, die sich den

Kopf darüber zerbrechen, wie sie die idealistische Malerei deanthropomorphisieren könnten - um auf diese Weise vielleicht einen Modus zu finden, die Schönheit der Maschinen "an sich" wirken zu lassen; im Bewußtsein der erweiterten menschlichen Erkenntnis gibt es jedoch heute um den Menschen herum Formen, an die sich das menschliche Auge noch nicht gewöhnt hat, so daß sie zum Motiv einer malerischen und poetischen Inspiration werden könnten.

Die Symptome der westeuropäischen modernen malerischen Hysterie, der moralischen und ästhetischen dekadenten Verwirrung, und des erschütterten Wissensrhythmus, der wissenschaftlich-technischen Erkenntnisse, sind Probleme, zu denen der sozialistische Ideologe auf jeden Fall Stellung nehmen muß. Die Situation der modernen westeuropäischen Zivilisation vom Standpunkt des Progresses oder der Reaktion her betrachtend, muß der materialistische Ideologe in seiner Beurteilung ausschließlich realistisch, demnach logisch sein. Er darf nicht die malerischen Realitäten negieren im Namen alter verblichener sezessionistischer Plakate, auf denen schlecht abgezeichnete, photographierte Akte die gefesselte Menschheit symbolisieren, die, noch in Fesseln, zu erwachen beginnt, aber schon in der Morgendämmerung des Sozialismus der auf den weiten Ebenen Asiens zu uns kommt. Der zeitgenössische sozialistische Ästhet hat kein Recht, die brennende Giraffe Dalis als surrealistischen Unsinn zu negieren und zugleich Picasso oder Paul Eduard zu propagieren. Das ist unlogisch. Er kann nicht den Impressionismus in der Poesie und Malerei negieren und zugleich die provinzielle, altmodische Karikatur eines Akademismus verkünden, dem schon vor achtzig Jahren der Symbolismus und Impressionismus den Garaus gemacht haben, und demgegenüber der verhöhnte L'art-pour-l'artismus eine überlegene Negation war.

Der Leib hat die Seele geboren, das ist auch ein gesichertes Ergebnis der materialistischen Wissenschaft, und hier sollen einige imaginäre, metaphysische "Seeleningenieure" eine Poesie schaffen, die aus dem Kopf der Moskauer Donne-

rer in Form eines dialektischen Schicksalvogels geboren wird. Die Gesellschaftsstruktur schafft die Psychologie; und uns wird heute gepredigt, daß die Psychologie einer superstrukturalen Oligarchie eine sozialistische Gesellschaft von internationalen Ausmaßen schaffen solle. In dieser chamäleonhaften Zivilisation, wo die Bräuche, Gefühle, Überzeugungen, Prinzipien, Denkweisen und sogar die Art und Weise, das Schöne zu erleben, diktiert werden, wo alle menschlichen Beziehungen in der Literatur auf eine protokollarische phraseologische Null reduziert werden, wo das Verhältnis zur Natur auf die Form der banalsten Oleographien beschränkt wird, hier predigt man ein ästhetisches Jesuitentum; daß das einzige Ziel der Kunst sei, sie zu einem propagandistischen Mittel all dieser idealistischen übernatürlichen Ziele eines politischen Organismus zu machen, der heute, mit Ausnahme von Macht, keine Legitimation für die oberste internationale Arbitrage hat.

Theoretisiert jemand über die Entwicklungsmöglichkeiten einer sozialistischen Literatur unter solchen Umständen des "sozialistischen Realismus", wie sie heute programmatisch herrschen, dann muß er sich zunächst in Zeit und Raum der "objektiven Wirklichkeit" zurechtfinden, um sie dann subjektiv ausdrücken zu können. Heute, wo der Heilige Vater (Pacelli) sich mit der Kernphysik in der Hand dazu rüstet sich auf einem weißen Pferd an die Spitze der westeuropäischen intellektuellen Renaissance zu setzen, heute stehen wir in der Schußlinie aller möglichen rechten und linken Foren, als ob sich der Teufel selbst in unserer südslawischen Festung verbrochen hätte. Wir leben auf diesem Erdenstück zwischen Donau, Thessaloniki und Adria, wo uns keine Theorien Renners, Kautskys, Bauers, Adlers und Jaurès zu Hilfe kamen als es darum ging,"den slawischen Südosten zu schlucken aufgrund des heiligen Egoismus als einer Inspiration für die Befreiung des italienischen Meeres und der adriatischen Städte". Die westeuropäische intellektuelle Heilsarmee wird uns nicht

helfen mit ihrem Baldrian, wenn sich dieses unsere Antemurale antichristianitatis eines schönen Tages im Wirrwarr des Kanonendonners befinden sollte, womit uns Todor Pavlov und Rakosi im Namen der "subjektiven Darstellung der objektiven Wirklichkeit und des sozialistischen Realismus" drohen.

Unsere sozialistische Literatur hat den südslawischen status quo zu verteidigen, weil sie damit unsere sozialistische, und demnach, logischerweise, unsere Volks- und Kulturexistenz verteidigt. Unsere sozialistische Literatur muß als eine künstlerische Propaganda vor dem Ausland (das von unserer Literatur und Kultur keine Ahnung hat) mit einer Serie von Werken beweisen, von je her schon für die Freiheit des künstlerischen Schaffens, für die Simultaneität der Stile, für das Prinzip der freien Meinungsäußerung, auf der Linie unserer unabhängigen moralischen und politischen Überzeugung, eingetreten sind. Heute in diesem tragischen Dilemma, wo uns seitens unserer Ideale mit offensichtlichem Mord gedroht wird, und seitens des bürgerlichen Westens (der uns jahrhundertelang als Balkansklaven negiert hat) ein Hauch fauler Sympathien zuweht, heute angesichts dieser Probleme für den Frieden zu kämpfen, Bücher zu schreiben und gleichzeitig aufzurüsten, das sind Aufgaben, denen auch keine Literatur und Kunst der westeuropäischen Welt gewachsen wäre.

Die westeuropäischen Zivilisationen wuchsen still und ruhig unter alten traditionellen Dächern und wurden nicht wie wir von den Wirbelstürmen der ewigen Verdammung zerrüttet. Nach Meinung zahlreicher unserer westlichen Sympathiseure, schmoren wir in der Pfanne unserer eigenen Illusionen still vor uns hin, und vielen läuft schon das Wasser im Munde zusammen beim Gedanken an diesen lieben politischen Braten, beim Gedanken an die süßen Dividenden von unserem Kupfer, Erdöl, Aluminium, Holz und Uran, beim Gedanken an unsere Wurst und unseren Slibovitz, an unsere Arbeitskraft und unser Kanonenfutter.

Die literarisch-künstlerische Interpretation der historisch-materialistischen Konzeption einzelner Elemente unseres Kulturbewußtseins stellt heute die grundlegende Frage dar. Im Rahmen der größten Massenbewegung in unserer Geschichte, die mit ihrem revolutionären Kampf die Prinzipien des Sozialismus verwirklicht hat, werden heute die wissenschaftlichen, literarischen und ideologischen Verwirklichungen auf der intellektuellen Basis einer Problematik gesucht, die methodisch vom Standpunkt der elementarsten Kenntnis der intellektuell-moralischen, kultur-historischen, ästhetisch-morphologischen, ökonomischen und soziologischen Anatomie unserer bürgerlichen Gesellschaft noch nicht erforscht ist.

Während wir in anlytischer Hinsicht mit den Vorarbeiten noch nicht fertig sind, stehen wir schon vor ungewöhnlich vielschichtigen, verflochtenen kulturellen Aufgaben eines politisch realisierten Plans, der weder eine Hypothese noch ein kulturpolitisches Programm, sondern eine von der staatlichen Politik bestimmte ökonomische sozialistische Realität darstellt.

Die Parole von einer eigenen sozialistischen Literatur darf nicht nur eine Parole bleiben; sie soll sich auf allen Sektoren der sozialistischen kulturellen Tätigkeit und besonders in der Literatur verwirklichen, was, so meinen wir, eine der Grundvoraussetzungen ist für den Ausbau unseres sozialistischen kulturellen Bewußtseins. Eine der wichtigsten Aufgaben unserer Literatur und unserer Literaturkritik wäre es, die Diskussion nicht auf der ganzen Front über die Generallinie zu führen, um eigene materialistische und methodische Prinzipien ("grosso modo") zu verteidigen, sondern unter Anwendung der analytischen Methode in die detailierte Kenntnis der Elemente unseres eigenen konservativen Bewußtseins in allen seinen Aspekten und Nuancen, mit allen seinen Tricks einzudringen. Man sollte der historischen Darstellung dieser idealistischen und konservativen Methoden Aufmerksamkeit schenken, damit sichtbar werde, wie sie nun schon seit

hundert Jahren, und davon dreiunddreißig Jahre im Rahmen der jugoslawischen Staatsorganisation leben und wirken. Man soll die Diskussion auf den Verfall des Gedächtnisses lenken, auf die falsche Beurteilung von Werten, auf das Überleben von Vorurteilen, auf den Zersplitterungskult, auf die Vergrößerung der regionalistischen Details und auf den Mangel an einer historisch-materialistischen Grundkonzeption. Wir administrieren noch immer mandarinisch um einen Kadaver und ein Kult toter Dinge wird im Namen der Literatur und Belletristik fortgeführt, wobei wir es heute sogar erleben, daß man uns ausgestopfte Vögel im Namen irgendwelcher fiktiver ästhetischer Prinzipien vor die Nase hält, daß wir im Namen einer politischen Propaganda einen Polizeispuk vorwärtstreiben, der die Freiheit des künstlerischen Schaffens verhindert! Besondere Aufmerksamkeit sollte man den fiktiven Elementen unserer Zivilisation, Literatur und Kunst widmen, einer ganzen Reihe von traurigen Peripetien und politischen Kämpfen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und auf der Wende zum zwanzigsten Jahrhundert, die nach dem Gesetz des passiven Widerstandes immer noch wie Versteinerungen im Amalgam unseres Kulturbewußtseins wirken; denn alle Elemente dieses heterogenen Kulturbewußtseins befinden sich in der Gelatine einer ungestalteten Masse, die nach einem logischen und sicheren System zu erklären, noch niemand versucht hat.

Die Erfahrung lehrt uns, daß Marx unter dem Überbau keineswegs nur die oberen Stöcke des menschlichen Gedankens versteht, die statisch auf den massiven unteren Stöcken ruhen, sozusagen auf den Fundamenten der Macht, der Wirtschaft und der sozialen Verhältnisse, als einer idealistischen Konstante des Bewußtseinsüberbaus, als statische Konstruktionen des menschlichen Denkens, als ideenlose Behausungen von Vorurteilen. Wenn Marx von dem Überbau spricht, dann denkt er an das geysirhafte Sprudeln von Relikten und überlebenden Erscheinungen im ewigen Strom des Siedens; deshalb sollen nach Marx die Phantome

von Gottheiten, Dogmen, magischen Wundermitteln, theologischen Systemen, die religiöse Rhetorik über die Ewigkeit oder über die absoluten Werte und die dogmatischen Wahrheiten von übernatürlichen Erkenntnissen dauernd in ihren dialektischen Funktionen verfolgt werden. Das ist eine Art moralischer Meteorologie, die bis jetzt nur auf einige Details systematisch materialistisch und methodisch angewandt wurde, wie z.B. bei der Individualanalyse eines Labriol oder von Gramsci in Bezug auf die Ästhetik des Benedetto Croce, oder auf den "Sozialismus" des T.G. Masaryk.

Unsere Literatur sollte die Masse unseres Geschehens in der Amplitude der gesamten Partitur verfolgen, damit festgestellt wird, was in dieser Instrumentation idealistisch hohl, reaktionär klingt, was die Dissonanzen verursacht in dieser Kakophonie unserer geistigen Kultur, in der es, leider, solche dissonanten Elemente immer noch viel zu viel gibt.

Auf dem Gebiet der geistigen Werte kann man keine Norm aufstellen, ohne das, was man tertium comparationis nennt. Eine solche prinzipiell exakte Methode schließt den Kult lokaler Werte aus regionalen Perspektiven prinzipiell aus; solche Regionalismen aber werden bei uns ebenso prinzipiell schon ein ganzes Jahrhundert lang kultiviert ohne daß wir die Verminderungstendenz ihrer Intensität beobachten können.

Das letzte Jahrzehnt unserer Geschichte erscheint nicht als Plagiat oder Reflex irgendwelcher westeuropäischen Bewegungen. Denn wir sind auf dem Balkan und an der Donau das einzige sozialistische Land, das sich zu seiner eigenen sozialistischen politischen Form mit eigenen Kräften, nach dem Gesetz seiner eigenen historischen Entwicklung durchgerungen hat. Unsere Literatur kann demnach keine Imitation der westeuropäischen Literatur sein, weil sie heute nicht als ein Teil im Rahmen politischer und kultureller Imitation fremder Vorbilder erscheint, und sie muß endlich mit ihrer eigenen Stimme sprechen.

Die westeuropäischen Zivilisationen haben ihr sogenanntes

Nationalbewußtsein auf der Grundlage von universalen Formeln entwickelt, die zwei grundsätzliche Perioden einschließen: die Periode der feudalen und die der bürgerlichen Prosperität. Diese politische und ökonomische Prosperität (bedingt durch eine Reihe von Expansionen und Kolonialeroberungen) wird symbolisiert durch die Größe des sogenannten Nationalgenies als einer synthetischen Formel für die Überlegenheit des eigenen schöpferischen, denkerischen und künstlerischen Geistes, der sich aufgrund seiner geistigen Übermacht allen gegnerischen (barbarischen) Kräften zum Trotz behauptet hat. Dieses westeuropäische Nationalgenie, das sehr oft inmitten von zynischem Waffengeklirr und von barbarischen Plünderungen ganzer europäischer Provinzen seinen Sieg feierte, zeigt sich in seiner idealistischen Apologie auf den Fresken, in der Skulptur und in den clair-obscuren genialen Bauwerken. Avignon und Lateran, Anvers, Bruges oder Cahors, Siena, Pisa oder Venedig, Lissabon, Madrid oder Amsterdam, diese berühmten Kapitel der westeuropäischen Zivilisation sind danteisch, camõẽsisch oder leonardisch manifest geworden inmitten von zyklischem Morden. Und dieses übernatürliche Nationalgenie, das aus dem Pathos der Aachener, Burgunder, Lothringer, Anjouer, Toledoer und sixtinischen Traditionen spricht, ist eine metaphysische Formel für die Zyklen der verflochtenen politischen und ökonomischen Konjunkturen, die jahrhundertelang mit dem Blut von Generationen genährt wurden. An diesem narzissoiden Fetischismus ihrer eigenen Überlegenheit kranken alle westeuropäischen Völker, und die Suggestivität der Propaganda, mit der sie sich ihren Nachbarn aufdrängen, ist geradezu halluzinös. Hier handelt es sich eigentlich um die Logik des Geldes; diese merkantile Inszenierung ist aber pathetischerweise pantheonisch.

Die Erhabenheit des westeuropäischen Geistes ist wie ein Schatten den räuberischen Siegen einzelner Imperialismen gefolgt, und dieses erhabene Gebäude der westeuropäischen Zivilisation wurde auf den Skeletten der besiegten zivilisierten Völker gebaut, zu denen, leider, auch wir zwi-

schen Kärnten und Plattensee, Istrien und Thessaloniki gehören. Die Größe von Byzanz und Istanbul, von Lateran, Wien und Budapest ist durch unsere Niederlagen ermöglicht worden, und deswegen ist unser enzyklopädischer Fall (um ihn so zu nennen) leider nicht identisch mit den westeuropäischen Varianten der Apologien der Siege von Waffen und Geist, da wir zu der Kategorie jener Zivilisationen gehören, die sich deswegen nicht haben entwickeln können, weil ihnen die fremden Mächte das Recht auf die moralische und materielle Existenz abgesprochen hatten.

Unser gesamtes politisches, kulturelles und intellektuelles Bewußtsein über unsere Erscheinung in Zeit und Raum zu konzentrieren, dieses Bewußtsein, das heute nach jahrhundertelangen Niederlagen in zahlreiche und isolierte Regionalismen zerstreut und zerstäubt ist, alle notwendigen Elemente zu einer Synthese zu vereinigen, die keinen Kult romantischer Phrasen darstellt, sondern eine wahrheitsgemäße, künstlerische Gestaltung von Fakten, der riesigen Menge imposanter schöpferischer Materie ihren programmatischen Rahmen zu verleihen, die ganze Tragödie unserer eigenen Zerspaltung und gegenseitigen Negierung zu klären und zu deuten - das sollte die grundlegende Aufgabe für uns sein. Wenn man von einem linken oder rechten Programm sprechen kann, so haben wir die Tendenz zur linken Verwirklichung dieser künstlerischen Objektivationen. Daß sich das nicht in Art der Genre-Malerei mit dem Geschmack der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verwirklichen läßt, in Art der dillettantischen quasi-programmatischen Lyrik wie sie Tichonov und Rylskij pflegen, daß sich das nicht fauvistisch oder nach dem Geschmack einer konstruktiven und imaginistischen oder abstrakten Malerei oder Poesie niederschlagen kann, wie im Westen schon mehr als 50 Jahre gehegt wird, - darüber besteht kein Zweifel. Kandinski war schon im Jahre 1913 gegenstandslos, und das erst recht aus unserer Perspektive der Balkankriege und des österreichischen Zusammenbruchs. Daß uns der recht konterrevolutionä-

re Gerassimovismus in der Malerei und Shdanovismus in der idealistischen Erkenntnistheorie Todor Pavlovs bei unserem Bemühen nicht von Nutzen sein kann - darüber besteht kein Zweifel. In dem Moment, wo bei uns Künstler auftauchen, die es verstehen mit ihrer Begabung, ihrem Wissen und ihrem Geschmack, diese objektiven Motive unserer linken Realität - subjektiv darzustellen, das wird die Geburtsstunde unserer eigenen Kunst sein. Insofern sich bei uns ein sozialistisches, kulturelles Medium entwickelt, das sich seiner reichen Vergangenheit und seiner kulturellen Mission in Zeit und Raum des heutigen Europa bewußt ist, wird unsere Kunst unweigerlich auftauchen.

(Deutsch von Branko Šimović)

Aus den

BALLADEN DES PETER KEREMPUCH

(Balade petrice Kerempuha, 1936)

KHEVENHILLER

FÜR DEN SERENISSIMUS ARCHIDUX CAROLUS T A B O R N J
ERBAUTE DER GENERALQUARTIERMEISTER KHEVENHILLER IN
FRONARBEIT DIE NEUE BAN-FESTUNG C A R O L O S T A D I U M

A.D. 1579

Niemals war es so
dass's nicht irgendwie war
und auch jetzt wird's nicht so werden
dass's nicht irgendwie werden wird.

Denn:wenn es so wär', dass's nicht irgendwie war,
wär's doch nie gewesen, auch nicht so wie's war.

Aber so war's immer, dass das war,
was war, und nicht das, was nicht war.

Und so wird's auch heute werden, wie's auch immer werden wird,
wenn es wirklich werden wird, dass es dann auch werden wird.

Aber niemals war es so, dass nicht etwas war,
so wird's auch niemals sein, dass nicht etwas sein wird.

Wie's ist, so ist's, und so war's schon immer,
wie's wird, so wird's, und irgendwas wird schon werden.

Denn es kann doch nicht sein und es kann sich nicht schicken,
dass der Bauer sich nicht unter Frondienst muss bücken.

Noch niemals war's so, also kann's nie geschehen,
dass der Bauer nicht müßte zum Kriegsdienst gehen.

Was immer, wann auch immer war, immer war's so,
wie's schon war, so war's und so wird's sein.

Wie es schon immer war, so muss es auch immer sein:
Festungen soll bauen das arme Bäuerlein,

Felsen schichten und Mörtel kleben,
mit eingezogenem Schwanz wie ein Köter leben.

Der Bauer weiss nicht genau, wer das Recht so gemacht hat,
dass die Bauern hungern und die Herren sind satt.

Aber niemals war's so, dass' nicht so gewesen wär,
so wird's auch niemals so sein, dass ein Bauer nicht hungrig wär,

wenn Himmel und Erde sich so verschworen haben,
werden uns am Ende auch noch die Türken schlagen.

Aber dem Bauer ist es gleich, ob er hier verreckt, dort
oder in der Kathedrale von Zagreb,

denn er kann doch kein anderes Grabmal erwarten
als Hundekötel in einem erbärmlichen Gottesgarten.

(Deutsch von Rupprecht S.Baur)

AUF DER FOLTER

(Na mukah)

DIE DURCH DIE FOLTER ERZWUNGENE AUSSAGE UND DAS ERPRESSTE GESTÄNDNIS DER STUBITZER AUFSTÄNDISCHEN ELIAS GREGORICZ UND MICHAEL GOSSETICH DURCH DEN ZUR UNTERSUCHUNG EINGESETZTEN STAATSRICHTER UND DOKTOR DER RECHTE HERRN JOHAN HUETSTOCKHER DURCHGEFÜHRT IN DER KÖNIGLICHEN HAUPTSTADT WIEN AM VIERTEN MAI

A.D. 1573

Der herr Statrichter alhie Johan Huetstockher, der Rechten Doctor, solle sambt seinen mitgeordneten Commissarien den Elias Gregoricz, Paurn aufrürer, auf diese Articl auch befragen Vnnd in massen auf die vorigen auch mit der Streng, da es Ine fur ain Notturfft ansicht, Examinieren.

Nachdem Elias Gregoricz der Rebellischen Paurn haubtman bekhantnus gethon, wurdet demnach auch sein gesell Michael Gossetitsch absonnderlich erstlich mit guete, dann auch Peindlich förnemblichen in denen Artiggeln, die mit ainen + bezaichnet, zuexaminiren sein auf nachuolgendte Artiggl: (neun Artikel sind mit einem Kreuz versehen).

Ist im auch der Scharfrichter an die seyten gestellt vnd Ine Zur Folterung angehebt Zue Zurichten. Da Er (Elias Gregoricz) mit waynenden Augen anzaigt, Er wisse woll, dass Er muesse sterben, derhalben wölle Er nichts verhallten.

Darauf aber Er (Michael Gossetitsch) merers nit geantwort, als er wisse durchaus vmb dise sachen nicht, Er sei nit dabei gewest. Souil Ime aber bewust, das hab er hiemit bei seinem höchsten gewissen aigentlich und grundtlicht abgezaigt; ob man Ime gleich an der martter zu stuckhem reissen solle, so wisse er doch mereres nit zubekhenen.

Hierauf ist diser Goschititsch in bedenkhung seiner grossen leibs schwochait, weil die peindlich Examination gegen Ime ausser gefahr seines Lebens nicht hat mugen furgenomen werden, zu seinen verern bedacht gelassen worden.

(Rački, Starine,VII,1875,S. 293-305)

Blut, salziges, bäurisches,
Stubitzer Blut,
schwarzrotes
duftendes, dichtes Blut,

für was verströmt dieses dumpfe, fette, blinde,
grauenhaft laue Blut?
Dunkel, tief, rot, - wohin, für was tropft dieses Blut?

Drei Maskenträger, drei deutsche Henker,
wie drei blutige Faschings-Narren...
In jeder Rippe einen Nagel, dreiunddreißig Nägel im Fleisch,
und das Blut brüllt wie ein Stier, jault auf wie ein toller
Hund,
das Blut flucht, speit, lacht auf im Wahnsinn...

Das Blut schenkt keinen Schlaf,
spendet keinen Schatten, nichts, gar nichts,
ein spanischer Stiefel wäre ein sanftes Ruhekissen...

Leckermaul, Bluthund, Opportunist und Kuttenträger,
Paragraphenhengst, Bezirkshofmeister und Dukatenjäger,
Schreiberling und gottverfluchter Intrigen-Mann,
das ist der Reichsrichter, Herr Huetstockher, Doctor Johann,
ein Donau-Goldwäscher, der nichts und alles kann:
Bambusstäbchen und Nägel in die eitrigen Fingerkuppen,
in die wunden Ohren drei Löffelchen Pech,
Ringlein in die ausgefranzten Nasenflügel,
am Strick, unterm Beil, im Schwefelhemd
quält er die Stubitzer nach allen Paragraphen...
Unter den Augen des Wiener Schlachthaustribunals
erstirbt die Stimme des Bauern im dunklen Verließ:
der Richter brät das Bäuerlein, daß ihm die Schwarte
knackt, am Spieß...

Doctores, Herrschaften, Spukgestalten, Blutspäher,
rechtskräftig eingesetzte Rechtsverdreher,

Henker im Samt, mit allen Wassern gewaschen,
was wollen sie von mir, diese roten, maskierten Laffen,
was schleifen diese Mörder ihre Folterwaffen?

Verfluchte Monsignoris! Blutig zerstückelt
schwöre ich bei Gott und schon halbtot:
ich bin kein Schieber, Betrüger und Lügenhetzer,
bin kein Rädelsführer und gottloser Ketzer,
ich weiß nicht, warum man mir dies alles antut,
wozu fließt dieses Blut?

Dieses furchtbare, heiße, käsige,
tintige, schmutzige Blut?
Es schreit, kreischt, winselt,
'ohne Blut kein Opfer',
wie die Feuerglocke schlägt das Blut blutigen Alarm:
es läutet, jault, lärmt, trommelt und wütet,
es zerreißt uns, besudelt uns, schreit und beißt,
es saugt und laugt uns aus,
blutige Kreuzigung in blutigem Schweiß, in Schande und Not,
Blut von Golgotha, du einzige Hoffnung im blutigen Tod...

Herr Huetstockher, bei den fünf Wunden des Herrn:
was will man nur von mir?
Im Justizpalast in allen Ecken
sind schon von meinem Blute Flecken.

Warum haben wir uns fassen lassen?
Wenn wir nichts andres kennen,
wenn wir nichts andres können,
was konnten wir schon machen?

Fliehen, abhauen in die Fremde,
den Rücken kehren, sich davonmachen wie ein Hund
und den Schwanz einziehen, auf unbekannten Wegen sein Heil suchen,
wie Bellter, Lahme und Blinde,
wie Krüppel in Lumpen und Loden?

Der Leibeigene kennt doch nur wie das Vieh die Scholle des Herrn,
die Freiheit ist für ihn - wie der Himmel - so fern.

Wie ein Braten in der Röhre so schwitze ich im eigenen Blut
in diesem spanischen Kerker...
Von Messern zerschunden zu tausend eitrigen Wunden,
wie ein räudiger Hund, der verdreckt
in einer Abdeckerei verreckt,
so bade ich in meinem Pökelfaß,
mit Hosen, blutig, stinkend und naß,
lieg ich gespickt, gebacken, garniert in meinem Gelaß.

Die gekrümmte Raupe streckt ihren ekligen Stachel hervor:
so stößt mir der Henker seinen schwefligen Stock ins Ohr,
damit ich gestehe und man verkünden kann:
'das ist ein Aufrührer und gottloser Mann!'

Was soll ich ihnen nur gestehen?
Füchse und Vögel haben eine letzte Zuflucht,
doch des Menschen Sohn hat allein die Sehnsucht...

Das Blut läßt mich nicht schlafen...
Das Blut kann nicht schlafen noch schlummern,
wie ein Wespenstich glüht es und brennt es.
Zuber um Zuber unseres unruhigen Blutes
läßt der Henker ab wie aus einem riesigen Faß...
Es fließt unser Blut wie Wasser, eine breite Straße,
es gluckst und läuft wie in einer Mühle,
und wir folgen der Stimme unseres Blutes.
Jemand schwenkt im Mondschein ein blutiges Tuch,
jemand trägt in dunkler Ferne Lichter...
Hände, Henker und maskierte Richter.
Es brennt das Blut, das Kruzifix, Zabok brennt und Cilly raucht,
die Feuerglocke des Blutes läutet blutigen Aufruhr,
jobbágy, pawer, pauer, bauer, rusticus, colon,
Mokritzer und Samoborer,

Jungs von Kerestinetz: horcht den Ton...
Von Dobova bis zum Wendenland
Kanonendonner mit Blei und Pulverbrand,
in Laibach und am Kapitol von Zagreb erhebt der Bauer
seine Hand...
Blut spritzt über Savinien, trifft Ormosch und Pettau,
Mönche, Schurken, schwarze Larventräger,
Galgen Scheiterhaufen und manchen Festungsbau
brennen den Bauern zum Ruhme:
unter ihren Händen erblüht eine blutige Blume...
Wie von Brombeersaft rötet sich
der matschige Weg nach Stubitz.

In seine Ecke hinter den Ofen verkriecht sich der geprügelte
Hund,
von niemand beachtet erwartet er seine Stund,
doch auf einmal wird das Banner entrollt,
und der blutig erniedrigte leibeigene Bauer grollt,
für die schwarzgelbe Schande ist er zur Rache bereit,
für unser blutiges, sumpfiges, golgothanisches Leid...

Was wollen diese Kuttenträger, diese blutige, vermummte
Runde,
Blutsauger mit Kainsmal, diese gierigen blutigen Hunde?
Wie eine Frau in der Regel verliere ich ständig mein Blut
und mein Fleisch wird gegrillt in Rauch und Glut.
Siebenundsiebzig Blutlachen schreien in mir,
und das Blut fließt schon lange.
Alles und überall Blut, nur Blut, blutige Bäche,
Blutströme, Blutrache, Blutrabe,
blutbesudeltes Dunkel, blutige sumpfige Pfade,
blutige Köpfe und Pferde, Vögel und Flügel,
Fußlappen, Gefieder, Windeln, Hemden und Schuhe.

Komm, Alter, setz dich her und schreibe
einen blutigen Brief
an die Festung Susedgrad,

wo die Hurensöhne unser Blut in Massen
wie Wein aus Schläuchen fließen lassen.

Blutige Stimmen, Schatten, Winde, Mondschein-Wachten,
die Türken vor Varazdin, bei Kaniza - ein einziges großes
Schlachten,
Sensen, Beile, Wien, blutiges Wien und blutige Donau,
Laibach, Cilly, Sottla, Kupa, Save, Drau,
und auf den Wellen tanzt als Banner des Ban
der blutige Kopf des Bauern heran.

(Deutsch von Rupprecht S. Baur)

IM NEBEL

(V megli)

Blutiger Nebel, im Blut Nebel und Sturm.
Kadaver im Schlamm. Im Schädel der Wurm.

Brandschatzte Kirchen und Heilige. Blutige Greul.
Rauch, Feuer, Nebel und Hundegeheul.

Nebel - die Toten im Nebeltreiben.
Bettler von Freistritz - Männer und Weiber.

Ein Schatten geht um: die taubstumme Hur -
In Rauch und Nebel der Pest grausige Spur.

Sie jagt im Galopp auf krepierter Mähre
Durch Nebel und Dunkel in Ferne und Leere.

Im Hofwinkel am Stadel mit duftichen Heu
Huscht nächtens Schatten auf Schatten vorbei.

Lautlos durch Kotlacken Stiefel schreiten -
Nebel und Stille - nebliche Zeiten.

Burschen - cittissime! Kein Mucks, kein Gicks!
Sonst - kyrie eleison - hängst morgen am Kruzifix!

Unters Richtbeil die Bischöf und Eminenzen,
Gspane, Hauptleut und Exellenzen!

Wenn wir uns jetzt nicht tun erheben,
Nimmer wern wir die Auferstehung erleben!

Drei Fässer Pulverflamm, Kugeln und Blei -
Die Gurkfelder haben versprochen: sie sind mit dabei.

Ist doch alles eins und alles gleich
Obst morgen in die Grab fahrst oder heut noch als Leich!

Im Nebel und Dunkel erstickte Akkorde:
Von Stubitz das Trauerspiel - Gemetzel und Morde.

(Deutsch von Ina Jun-Broda)

GALGENLIED

(Galženjačka)

Firu firu firulein
dudelt die Flöte am Galgenstein.

Firu firu firulu
bald hängen wir alle - auch ich und du.

Schief am Kopf, das Hütl keck,
Wind und Regen meine Deck'.

Ob Christenmensch ob Hexenbock
Für uns ist die Armsünderglock.

Seit eh und je und alleweil
Vom Galgen kommt das letzte Heil.

Unschuldig Blut fließt allezeit
Von nun an bis in Ewigkeit.

Aus dieser Höll gibt's kein Zurück
Dem Grafen Heil - für uns der Strick.

Roter Mai, blutiger Mai
Firu firu firulei!

(Deutsch von Ina Jun-Broda)

BETTELVOLK

(Bogečka)

Bettelmann bettelt
vor jeder Schwell -
vom Grab bis zur Höll.

Fechtbruder ficht
an jeder Bahr:
Vergessts den Armeen nicht!

Schnorrer hält hin seinen Hut:
Vergelts Gott Seids so gut:
nur ein Körndl Salz!

Bettelmann, Kerzelweib
sind gar feine Leut:
Haben eine schöne Leich
mit Glockengeläut!

Pilger - blind aufm Aug
Faustdick hinterm Ohr:
Wecken und Brezeln
gucken ihm ausm Sack hervor!

Muss nur vorm Kloster
auf die Armensuppe warten,
bet' ein Paternoster,
kriegt Ritschert mit Schwarten
dazu ein Speck, einen reschen!
Friß dich voll, Bettelmann
wie ein Scheunendrescher!

Musikanten fiedeln
auf der Kirchweih ihre Liedeln,
tun dann leicht zusammenkratzen
die Kreutzer und Batzen.

Bettelstab ist Gottesgab:
Tropfen auf Tropfen,
Groschen um Groschen
Tropft in den Topf!

Hier drunten im Jammertal
mitten in Dreck und Qual
gehts uns halt mies:
dafür wird uns der Hut
angefüllt mit Gold und Gut
droben im Paradies!

Nachher in der ersten Himmels-Etasch
wartet auf die Bettel-Bagasch
Festsuff und Mahl.

Dort brät für uns schon
an des Herrgotts Thron
Ignaz Loyola - der heilige Baron
Einen Ochsen am Spieß.

(Deutsch von Ina Jun-Broda)

DER FLAMMENDE WIND

Eines Tages wird der blutige Morgen dämmern
eines Tages wird der rote Sturm losbrechen -
o eines Tages
über einer Pyramide toter Landwehrmänner.
Auflodern wird die Flamme aus unzähligen Wunden.
Und in grauenvollem Aufruhr werden
zergehen die Symbole von Flüchen und Weihrauch,
Komödien und Kirchen, Hospitälern und Kaffeestuben,
Irrenhäusern, Bordellen und Klöstern,
eines Tages, o eines Tages!
Auch Glocken werden singen,
und Fahnen und Musikkapellen und die Wut der Strafanstalten.
Singen wird die Flamme des Sturms das heilige Lied des
Feuers, des Chaos und des Äons:
Dich Strasse!
Soll die blutige Welle aufwühlen heute!
Verflucht ist des Goldes Päan,
und während die Frauen duften, Seide und Schokolade,
hängt man ihn auf, den nackten Gott, auf dem Markt wie
einen Dieb.
O du Strasse
heute
werde zur roten Welle!
So brüllen wird der flammende Wind eines Tages
über die Pyramide toter Landwehrmänner,
und die schwarzen Fahnen werden rot wie brennende Zungen
lecken,
die Scheiben der leichenblassen Häuser flackern wie Augen
von Irren,
und vom Himmel ein feuriger Regen strömen
und über die Stadt sich ergiessen.
Alles zerstörend wird ein Rhythmus durch die Strassen
dröhnen:
Feuer! Feuer!
Die Himmelskugel brennt!

Und in diesen Tanz von Sklaven, Königen, Frauen und Dreck,
Strassenbahnen, Ochsen, Pferden, Kanonen, Winden, Kartätschen,
im irren Zyklon von Feuer und Blut, wo das Glück der Freiheit aufbricht,
wo sich der Gott der Lüge wie eine heilige Sonne dreht,
wird laut das Gelächter aufschluchzen,
Seiner Majestät,
des Besiegers des Todes.

(1918)

(Deutsch von Rupprecht S. Baur)

UNSER HAUS

Unser Haus ist verflucht! Krank! Die Hölle!
Und es gibt keinen Gottestag,
an dem nicht Blut aus neuen Wunden spritzt,
und es gibt keinen Gottestag,
an dem nicht jemand weint.
O unser Haus ist verflucht! Krank! Die Hölle!

In unserem Haus stechen sich die Menschen wie giftige Wespen,
im Gang, wo Petroleumlampen in schmutzigen Spiralen erlöschen,
tragen sie schwarze Särge.
O wie viele Seelen verlieren sich in unserem Hause
und die Menschen schreien verzweifelt auf den Treppen in Spiralen
Augen kranker Frauen, die Wäsche waschen im Dunst
brennen im Fieber wie feurige Fackeln.
Und die grossen schwarzen Treppen schreien,
in unserem Haus lieben sich Männer und Frauen in seelischer Pein.

Auf dem Dach unseres Hauses ruft ein schwarzer Kauz
und Dämonen schlagen sich in den Seelen der Menschen;
auf dem Dach unseres Hauses geigt der Tod sein Lied,
und über unserem Haus brennt ein Sternenbogen.
Und Dämonen schlagen sich,
und die Möbel brechen auseinander.
Und die Menschen streiten.
Und die Wöchnerinnen schreien.

Und schon wieder werden irgendwo skrofulöse Gnomen geboren
und neue Märtyrer spriessen empor.
Und irgendwo klingt eine Harfe.
Und ein Irrer beweint seine toten Träume.

Und das ist alles. (1917)

(Deutsch von Rupprecht S. Baur)

AUF DEM PLATZ DES HEILIGEN MARKUS

Auf dem Platz des hl. Markus singt ein Gespenster-Gesang
Auf dem Platz des hl. Markus jagen Furien entlang
Auf dem Platz des hl. Markus tanzen Kolonnen von Toten
Auf dem Platz des hl. Markus erlöschen die kroatischen
Farben.

Ihre weissen Säuglinge säugen mit kroatischer Lüge die
Mütter
Kranke Dämonen kreischen und rufen zum roten Brand
Und der Kahn der kroatischen Lüge versinkt im blutigen
Gewitter
Und wie ein schwarzer Mast steht noch ein schwarzer Galgen
Auf dem Platz des hl. Markus. Auf dem Platz des hl. Markus.

An dem Mast der kroatischen Lüge singt seinen Schwanen-
gesang
der Gedanke des Freien Kroatien:
Schon drei blutige Jahre lang würgt mich entsetzliche
Stummheit
Schon drei blutige Jahre lang versinke ich in Blut ohne
Ende
An den schwarzen Masten des Schiffes schon drei blutige
Jahre
henkt man die kroatischen Träume.

Und meldet sich wirklich niemand auf dieser unser Galeere,
die letzten Masten zu brechen,
die kroatische Lüge zu zermalmen,
soll doch alles hinab in den Schlund!

(1918)

(Deutsch von Rupprecht S. Baur)

LIED AUF EINEN TOTEN

(Zur Erinnerung an Zlatko Gall)

Seltsam. In deinem grauen Zimmer brennen Kerzen
doch Du bist fort.
Im grauen Rock, als Offizier des Kaisers, tratst Du
schon vor des Herren Thron.
Stehst Du zur Linken oder Rechten?

Seltsam. In Deinem grauen Zimmer brennen Kerzen
und es dunkelt, doch Du, Freund, bist fort.
Ein kurzes Flackern erhellt die schmutzig-weisse Decke
und der andre Wanderer,
in Deinem Zimmer jetzt dem Grab zuschreitend,
er singt einen traurigen Gesang.

Sieh! Die Apfelbäume blühn. Ich seh den blauen, sommerlichen Himmel
und das gelbe Haus. Ich seh das tote Haus.
Aber dieses tote Haus lebt ganz in meinem roten Hirn:
Es ist Juli. Die Rosen blühn. In den Zimmern haben
die grünen Rouleaus das Licht verschluckt, und es ist
dämmrig.
Und jene alten Frauen in schweren seidenen Gewändern
schweigen an der Wand von schwarzen Ovalen umrahmt.
Ich höre Deine Stimme. Deine Stimme höre ich jetzt.
Mußte dieser Schlag uns treffen!
Du bist gestürzt, und zerrissen stürzten mit Dir
unserer Kindheit weisse Banner.
Du trauriger Fahnenträger, tote Freuden,
Deine Stimme höre ich jetzt.

(1918)

(Deutsch von Rupprecht S. Baur)

DAS 1917. KATHOLISCHE OSTERFEST

Den ganzen Tag wühlt irgendein unreiner Geist in meiner
Seele
O jetzt,
da in den verfluchten Kesseln des wahnsinnigen Europa
blutige Herzen kochen,
da hungrige Mädchen im Regen weinen und um Brot bitten
und da man alles isst und bricht und schwört
auf Ostern -
heute -
da man in den Kirchen Eier und Kuchen austeilt
und Blut fliesst
und der Wind Wolkenfluten heranträgt
und Dichter,
die ohne Gleichgewicht, Stützpunkt und Richtung in den
Winden flättern,
nur flattern und piepsen,
genau heute, Ostern,
weine ich auf dem Markt.
Alles ist zerstört.
Auch das Panorama schreit und die Wölfe heulen,
und die Italiener mit dem piemontesischen Stern
und die Ungarn mit dem ungarischen Fluch
und die Russen mit der slawischen Lüge
und die unseren vom fünfundzwanzigsten Honved-Regiment und
die Frauen und all das ist das römisch-katholische
Osterfest 1917.
Und es fliesst Blut wegen irgendeiner Frau.
Und dann hat jemand in das Panorama
einen hölzernen Christus mit einer roten Fahne hereinge-
tragen
und es flossen Wolfstränen und die Menschen schlachteten
sich.
Zu Ostern. Zu Ostern.

(1918)

(Deutsch von Rupprecht S. Baur)

DER SCHNEE

Auf dem weissen Transparent des Schnees
erscheinen schmutzig alle Masken, Formen, Dinge.
Und die schönen, üppigen Frauen sind wächsern-grau,
ihre roten Lippen sind wund und faul,
die Zähne gelb wie abgegriffene Dominos.

Dumpf sind die Stimmen, sie schallen laut und leer,
und unser Schmerz wird deutlicher und grösser,
fehlt der siebenfachen Lüge buntes Kleid,
bleibt alles eisig-grau.

Durch die weisse, nachdenkliche Stille des Schnees
dahingehend fühle ich Leid ohne Mass.

Ich glaube, das alles wird nicht lange dauern.
Noch schneller als der Schnee an meinen Sohlen
wird meine Spur in allem schwinden.
Und niemand wird wissen, daß auch ich hier einst
vorüberging.

(1923)

(Deutsch von Rupprecht S. Baur)

PSALM

Lange schon, lange, umflattert ein Sonnenvogel meine
Seele.
Gestern jagte ich ihn ermüdet den ganzen Tag
als der Mai-Nachmittag
mit azurenen Beilen die Erde zerteilte
und Wildschweinrudel den stillen Eichenhain zerwühlten
jagte ich ermüdet
wie ein kranker Pan
diesen Sonnenvogel.
Und ich konnte ihn nicht treffen
mit dem Pfeil des Nachmittagsverses.
Aber jetzt,
da man am Hof der gelben Kaserne unterwürfig den Friedens-
ruf bläst,
da man Lichter entzündet
und es regnet,
jetzt fiel der heisse Sonnenvogel verwundet
in diese traurige Finsternis.
Und ich trage ihn an meiner Brust, verwundet, blutig und
warm.
Und jetzt?
Wohin mit dem Armen?
Wo alles heult in Rotationen Tag und Nacht
drothin werde ich ihn tragen aus diesem furchbaren Dunkel,
und dort wird sein blutiges Zwitschern
schmerzhaft ersterben.

(1918)

(Deutsch von Rupprecht S.Baur)

LIED EINES HINKENDEN TEUFELS

Oh, warum wehklagen heute diese Glocken im Nebel
und traurige Züge ziehen schwarzen Schatten gleich
vorbei?

Diese Soldateska schlägt verfaulte Trommeln
und singt jämmerliche Lieder, stille, voller Reue,
und entzündet dreimal die geweihten Kerzen.
Schwarze dreieckige Banner trägt sie.
Und es fliesst Blut.
Und es weinen die zerschlagenen Glocken.
Und es brüllen die Kanonen.
Und Hochzeiten und stumme Beerdigungen,
sie alle ziehen heute dahin wie Irre.
Menschen töten sich heute mit Blicken
wie reissende wilde Wölfe.

Oh, warum wehklagen heute diese Glocken im Nebel
und traurige Züge ziehen schwarzen Schatten gleich
vorbei?

Ich sehe Dich!
Das ist Deine Armee, Herr! Herr! Herr!
Die Glocken läuten Dir ein Nebel-Lied
Deine Kirche verschlingt die Toten haufenweise
und nährt sich von diesem faulenden Fleisch. Die Bestie!
Deine despotische Rechte mäht neue Opfer nieder ohne
Unterlass.
Herr! Ich, dein hinkender Teufel, ich weiß, wer du bist!

Sieh nach, seit wann ich stehe an Deines Tempels Pforte,
wo sich die Engel rühmen im heiligen goldenen Flor,
und Heilige mich bedrängen, wuchtige Backenzähne,
die mich zermalmen sollen: das hinkende Teufelslamm,
das mit seinen Hörnern die geschmiedeten Tore zerbricht,
Deine steinernen Kiefer zerschlägt
Dir zerstört die Sakramente und die Koffer voll Gold

vor Wahnsinn rasend in Zorn und Flammen.
He, hörst Du, Herr! Du erster General,
dem die Menschen Trommeln schlagen und Kerzen entzünden,
wie oft habe ich Dich um die Kirche gehetzt?
Als die eingeschlagenen Scheiben klirrten voller Angst
habe ich Deine Welt verflucht mit dem Fluch der Hölle.
Wie oft habe ich deine Lügen verlacht?
Und ich weiss es: über die Treppenstufen floss Dein Blut.
Du bist gefallen. Und Dich gibt es nicht, gibt es nicht -
Und dennoch: Unter den Fahnen mit päpstlichen Emblemen
und den Schwertern Deiner Generäle
singt Dein Heer ein Lied des Wahnsinns und des Bösen,
und der Kampfruf gellt laut in den Hörnern.

Doch das ist nichts! Denn schwer verwundet fielst Du:
und über die Treppenstufen floss Dein Blut.

(1918)

(Deutsch von Rupprecht S.Baur)

KARFREITAG 1919

(Dem Gedächtnis an Karl Liebknecht gewidmet)

O du grosses kopfloses Etwas, verflucht sei dein Name
In alle Ewigkeit, Amen!
Wieder einmal eitert am rostigen Nagel eines Menschen
Hand,
und der unheilkündende Vogel singt sein Totenlied ins
Land,
unheilkündender Bote der Finsternis, Eule wird er genannt.
O du grosses kopfloses Etwas, verflucht sei dein Name
in alle Ewigkeit, Amen!
Im Kampf mit falscher verlogener Götter Meute
ging ein MENSCHENSOHN dahin.
Seine Kreuze verpflanzt der blutige Zirkus von Golgotha heute
aus dem aussätzigen Judäa in das kaiserliche Berlin.

Uns hier; wo im Kreise des Kerkerlichts
blutrote Pandurenlaternen flackern und zucken,
was kann da ein Einzelner tun? Nichts!
seine kroatischen Tränen hinunterschlucken
- ein salziges, bitteres Mahl...

Wird denn ewig und immer das leuchtende Ideal
ans Kreuz geschlagen,
bespien, verachtet und nackt?
Am grossen Karfreitag Europas
was kann ein Mann in Kroatien tun?!
Wenn mit Flüchen bedeckt und mit Hohn
erschlagen liegt der Menschensohn,
erschossen, gesteinigt, gebrannt, geschunden,
das Haupt voll Blut und Wunden?!
Am wolkenbedeckten Karfreitag Europas
wenn die blutige Erde erzittert
von Peking bis Rom, vom Kreml bis zum Transwaal
zündet der Mann in Kroatien ein Seelenlicht an,
leert sein Glas beim einsamen Totenmahl

und singt gebrochen und erschüttert:
"Wieder fiel ein Kopf als blutiger Samen,
wieder nageln sie an den Mast einen der Admirale...
Doch was tut's - Es tagt: die Internationale."
(1919)

(Deutsch von Ina Jun-Broda)

WIND IN DER NOVEMBERNACHT

Heut Nacht sind alle Schlüssellöcher voller Wind
Des Windes schwarze Stimmen aus dem Dunkel geigen
Noch gestern weckten sie nachts den Pinguin
Im Norden, fern, wo dunkle Schellen splittern
Heut rüttelt er im Süden an den Fensterscheiben
Zerrt an den Telegraphendrähten dass ganz leise zittern
Die frisch gewaschenen Gardinen aus Mousseline.

Das ist des Windes Herbstgesang. Es knattern
Die nassen, schmutziggrauen Plachen der Maronibrater,
Wie eine scheue Strassenhur
Versteckt der Wind sich hinter Litfassäulen
Und knallt mit Heulen
Die Schilder an die Tore wie die Pendel einer Uhr.

Ganz schwarz ist's jetzt. Des Windes Orgeln gellen
Im alten Dach, im Draht, in jedem Ast
Nachts reisst der Wind an Segel, Kiel und Mast
Von Schiffen, die da kämpfen mit den schwarzen Wellen.

(1919)

(Deutsch von Ina Jun-Broda)

DORFKIRCHE

Zwei Wände. Die drei Kanten senkrecht, lang.
Hoch in die Wolken wächst des Firsts Bastion.
Spitz tschilpt am Blitzableiter Schwalbenton.
Des Glockenturms Kontur ragt kühn und schlank.

Mit Duft und Farben ist die Luft getränkt
grün glänzt der Kupfer an des Kreuzes Knauf
bleifahle feiste Nebel ziehen auf
der Donner grollt. Kampf in den Wolken hängt.

Schönheit, die schon von Müdigkeit verdrängt,
blauende Freuden kindlicher Gefühle:
Hindämmern stumm und trübe im Gestühle

halbdunkler Kirche, Echo, dumpf und leer
hallt wie im Grab: Wie süss ist hier der Schlaf!
Die Heiligen sind tot, die Bücher morsch, Gott
gibts nicht mehr -
vorn, unterm Dach der Kirchenpforte blökt ein Schaf.

(1919)

(Deutsch von Ina Jun-Broda)

DIE UHR

Was ist des Menschen Leben? Vergleichs mit der Uhr!
Ein brüchiger Faden ist es, ein spröde sich schmiegender nur.
Ein Mensch geht fort - schliesst die Tür, in seinem Rücken
bleibt in der Stube verlassen die Uhr mit ihrem weisen einsamen Ticken.

Auf wachsbleichen Lippen ein letztes Lächeln erstickt.
Gefaltete Hände des Toten. Eine Kerze brennt, flackernd entfacht...
Still in der Stube, stiller als dörfliche Nacht
Tickt noch immer die Uhr, tickt und tickt...

Gläserklirren, Gelage, über Damasttüchern Wein und Gesang.
Festliche Freude rausch auf. Die Uhr geht ihren Gang.
Schlägt die Stunden und tickt von der Wand
Das alte Lied von verrieselndem Sand,
von schillernden, schimmernden Körnchen rieselnd durch des Todes Hand.

(1919)

(Deutsch von Ina Jun-Broda)

Deutschsprachige Bibliographie

Folgende Werke von Miroslav Krleža sind in deutscher Sprache erschienen:

Die Rückkehr des Filip Latinovicz, Roman, Suhrkamp, Frankfurt 1961
Ohne mich, Roman, Stiasny, Graz-Wien 1962
Der Großmeister aller Schurken, Erzählungen, Insel-Verlag, Frankfurt 1963
Bankett in Blitwien, Roman, Stiasny, Graz-Wien 1963
Die Glembays, Drama, Stiasny, Graz-Wien 1963
Beisetzung in Theresienburg, Erzählung, Suhrkamp, Frankfurt 1964
Der kroatische Gott Mars, Erzählungen, Stiasny, Graz-Wien-Köln 1964
Europäisches Alphabeth (Aus den kulturgeschichtlichen Essays), Stiasny, Graz-Wien-Köln 1964
In Agonie, Drama, Stiasny, Graz-Wien-Köln 1964
Leda, Drama, Stiasny, Graz-Wien-Köln 1964
Ohne mich, Roman, Rowohlt, Hamburg 1966
Tausendundein Tod, Erzählungen, Stiasny, Graz-Wien-Köln 1966
Politisches Alphabeth (Aus den politischen Essays), Stiasny, Graz-Wien-Köln 1967
Requiem für Habsburg, Erzählungen Piper, München 1968

Bibliographische Notiz

Das Vorwort zu der Kunstmappe "Draumotive" von Krsto Hegedušić erschien 1933 im Minerva-Verlag in Zagreb unter folgendem Titel:
Podravski motivi, 34 crteža Krste Hegedušića. S predgovorom Miroslava Krleže.
Eine originaltreue Reprint-Ausgabe erschien im Jahre 1971 im Liber-Verlag in Zagreb.
Die vorliegende Übersetzung ist gegenüber dem Original vom Herausgeber leicht gekürzt.
(In den gesammelten Werken befindet sich das Vorwort in Band 20, Essays III, S. 295-339, Zora, Zagreb 1963)

Die Rede auf dem Schriftstellerkongreß in Ljubljana wurde am 5.10.1952 von Krleža vorgetragen. Es war der Dritte Kongreß der Schriftsteller Jugoslawiens (5.-7.10.1952).
Die Rede ist in den Gesammelten Werken, Essays VI (Bd.24) S. 9-57 abgedruckt.
Die vorliegende Übersetzung ist gegenüber dem Original vom Herausgeber leicht gekürzt.