

Wolfgang Eismann

Von der Volkskunst zur proletarischen Kunst

Theorien zur Sprache der Literatur
in Rußland und der Sowjetunion

Verlag Otto Sagner München · Berlin · Washington D.C.

Digitalisiert im Rahmen der Kooperation mit dem DFG-Projekt „Digi20“
der Bayerischen Staatsbibliothek, München. OCR-Bearbeitung und Erstellung des eBooks durch
den Verlag Otto Sagner:

<http://verlag.kubon-sagner.de>

© bei Verlag Otto Sagner. Eine Verwertung oder Weitergabe der Texte und Abbildungen,
insbesondere durch Vervielfältigung, ist ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlages
unzulässig.

«Verlag Otto Sagner» ist ein Imprint der Kubon & Sagner GmbH. Wolfgang Eismann - 9783954794744
Downloaded from PubFactory at 01/10/2019 04:27:02AM
via free access

SPECIMINA PHILOGIAE SLAVICAE

Herausgegeben von
Olexa Horbatsch, Gerd Freidhof und Peter Kosta

Supplementband 20

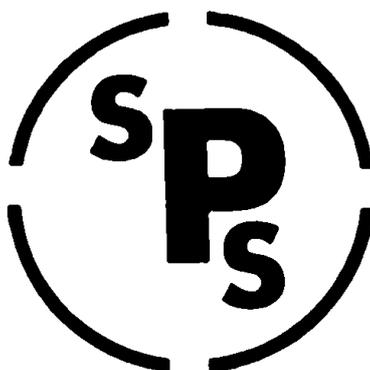
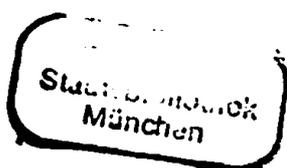
Wolfgang Eismann

**Von der Volkskunst
zur proletarischen
Kunst**

**Theorien zur Sprache der Literatur
in Rußland und der Sowjetunion**

VERLAG OTTO SAGNER · MÜNCHEN

1986



ISBN 3-87690-354-8

Copyright by Verlag Otto Sagner, München 1986.
Abteilung der Firma Kubon und Sagner, München.
Druck: Görich & Weiershäuser, 3550 Marburg/L.

Gesetzt aus Times® mit
Buchmaschine™
auf Victor V 286
und QMS – PS – 800 durch
Blaue Hörner Verlag Bernd E. Scholz
Marburg/Lahn

VORBEMERKUNGEN

Diese Arbeit wurde in ihren wesentlichen Teilen 1978 beendet. Sie wurde 1979 von der Fakultät für Sprach- und Literaturwissenschaft und der Fakultät für Geographie und Geschichte der Universität Mannheim als Habilschrift angenommen. Die für den Druck notwendige Überarbeitung und Straffung konnte wegen ständiger Doppelbelastung des Verfassers auf unterschiedlichen Gebieten in der Lehre an zwei Universitäten nicht sogleich vorgenommen werden.

Inzwischen ist mit der Dissertation von A. Hansen-Löve eine umfassende Aufarbeitung der Positionen des russischen Formalismus erfolgt, eine Reihe von Arbeiten zur Kulturtheorie A.A. Bogdanovs sind erschienen, und auch die Diskussion um eine besondere poetische Sprache oder eine Sprache der schönen Literatur ist innerhalb und außerhalb der Sowjetunion weitergeführt worden. Die Ergebnisse dieser Arbeiten berühren nur zum Teil die grundsätzliche Fragestellung der vorliegenden Untersuchung und wurden daher nicht mehr systematisch eingearbeitet. Oft habe ich auf sie nur in zusätzlichen Anmerkungen Bezug genommen.

Die Konzentration auf die theoretisierenden Schriftsteller L.N. Tolstoj und M. Gor'kij sowie auf den schriftstellernden Theoretiker A.A. Bogdanov ist exemplarisch und repräsentativ und durch ihre historische Rolle gerechtfertigt. Wie sehr, zeigt sich in den andauernden Diskussionen in der Sowjetunion, zumindest was Tolstoj und Gor'kij betrifft. Aber auch in dem Teil der Arbeit, der sich auf die Prüfung der Theorien zur poetischen Sprache und zur Sprache der schönen Literatur von reinen Theoretikern konzentriert, wurde exemplarisch vorgegangen. Eine umfassende Geschichte zur Theorie einer besonderen Sprache der schönen Literatur in Rußland und der Sowjetunion steht noch aus. Bei der Darstellung der mir wichtig erscheinenden Ansätze zur Frage der Konstitution einer besonderen Sprache der schönen Literatur habe ich mich jedoch nicht auf Rußland und die Sowjetunion beschränkt. Hier wird man eventuell die Einbeziehung anderer Theorien vermissen. Die Auswahl war notwendigerweise subjektiv. Die subjektiven Kriterien, die ich dabei zugrunde gelegt habe, sind Repräsentativität, Bedeutung für die hier behandelte Thematik, aber auch – und das betrifft die Abschnitte über G.G. Špet und teilweise über S.R. Vartazarjan und V.P. Grigor'ev – die Notwendigkeit, originelle und wichtige Lösungsansätze, die der Vergessenheit anheim gefallen oder im Westen wenig bekannt sind, vorzustellen. Der Bekanntheitsgrad und die relativ breite Erörterung anderer Theorien auch in der westlichen Forschung ließ mich dagegen auf deren erneute Diskussion

verzichten. Das betrifft den Großteil der Theoretiker, die dem Formalismus zugerechnet werden.

Der historische Kreis, über den das vierte theoretische Kapitel in weiten Teilen hinausgeht, schließt sich bei B. Arva tov, der als einziger eine konsequente Lösung des zentralen in dieser Arbeit aufgeworfenen Problems anzubieten schien. Bei der Kritik an dieser Lösung wird im abschließenden Kapitel auf jüngere und ältere Diskussionen um Poetizität, Ästhetizität und Kunst Bezug genommen, nicht um eine besondere Sprache der schönen Literatur zu verteidigen, wohl aber eine besondere schöne Literatur.

Einige kurze Bemerkungen zum Titel und zur Terminologie seien hier angefügt, um möglichen Mißverständnissen vorzubeugen. ‚Volkskunst‘ bezieht sich auf die Kunst und Literatur aus dem Volk und für das Volk, wie sie Tolstoj vorschwebte. ‚Proletarische Kunst‘ meint die Kunst und Literatur vom Proletariat und für das Proletariat, die Bogdanov und der Proletkul't propagierten. Wenn in dieser Arbeit von Sprache die Rede ist, bezieht sich das in der Regel auf Sprache als System (langue). Als ein derartiges System kann die Hochsprache, die Sprache des Volkes und die des Proletariats funktionieren, aber auch regionale Dialekte, kurzum alle Systeme, die eine umfassende und störungsfreie Kommunikation zwischen den Mitgliedern einer Kommunikationsgemeinschaft gewährleisten. Die Begriffe ‚Hochsprache‘ oder ‚Allgemeinsprache‘ entsprechen dem russischen Begriff ‚literaturnyj jazyk‘.

Zum Schluß sei den Gutachtern dieser Arbeit, den Professoren der Universität Mannheim, Rolf Kloepfer, Annelies Lägroid, Josip Matešić und Gottfried Niedhardt für eine Reihe von kritischen Hinweisen gedankt.

Mannheim, im Dezember 1985

Wolfgang Eismann

INHALT

EINLEITUNG	9
I. DER WEG ZURÜCK ZUR VOLKSKUNST	19
L.N. Tolstoj zur Sprache der Literatur	19
1. Die Kluft zwischen Volksliteratur und Gebildetenliteratur	21
2. Die Bauernkinder lehren und bei den Bauernkindern lernen	27
3. Verfall der Gebildetenliteratur und Aufstieg der Volksliteratur ...	39
4. Allgemeinverständlichkeit	43
5. In der Sprache des Volkes schreiben	49
6. Kunst als Erkenntnis des Guten. Erste Ansätze zur Infizierungstheorie	53
7. Tolstoj's Infizierungstheorie. Klarheit und Einfachheit als Voraussetzung einer Kunst für alle	59
8. Die Fiktion der allgemeinen Volkssprache	75
II. SPRACHE UND KUNST ALS ORGANISATIONSMITTEL	81
A.A. Bogdanovs Konzeption von Sprache und Kunst	81
1. Die Frage der Sprachentstehung	90
2. Die Organisationsfunktion der Sprache und der Kunst	96
3. Entwicklung von Sprache und Kunst in der Geschichte	100
4. Das Problem der Klassensprache und der Schaffung einer idealen Sprache	105
5. Proletarische Literatur und ihre Sprache	111
III. DAS PROLETARIAT ALS GESETZMÄSSIGER ERBE DER BÜRGERLICHEN KLASSIK	123
A.M. Gor'kij zur Sprache der Literatur und ihrer Funktion in der sozialistischen Gesellschaft	123
1. Entstehung und Entwicklung der Sprache. Gor'kij's Forderungen an die Literatursprache	124
2. Zu Gor'kij's Kunst- und Literaturauffassung	141
a) Kultur, Ästhetik, Technik	141

b) Wissenschaft und Kunst	145
c) Arbeit (trud) und Kunst. Die Schaffung der zweiten Natur des Menschen	147
d) Proletarische Kunst – Klassenkunst – Allgemeinmenschliche Kunst	150
e) Literatur (Chudožestvennaja literatura)	155
f) Sozialistischer Realismus	157
3. Die Sprache der Literatur	161
4. Die Diskussion über die Sprache	175
IV. ÄSTHETISCHE SPRACHFUNKTION UND ÄSTHETISCHE EINSTELLUNG	193
Autonomie als entscheidendes Kriterium einer besonderen Sprache der Literatur	193
1. Ästhetische Funktion und Autonomie der Kunst (J. Mukařovský)	196
2. Die Einstellung als besondere Form der Sinnkonstanz	202
3. Autonomie und poetische Funktion. S.R. Vartazarjans Konzeption der poetischen Autonomie	208
4. Das Primat der ästhetischen Einstellung. Der Teil als Repräsentant des Ganzen. Zur Ästhetik und Poetik G.G. Špets . .	217
5. Poetizität als besondere Art der Tradition. Poetische Stilistik als Muster für die praktische (G.O. Vinokur)	234
6. Der ‚obraz avtora‘ als Bedingung der Einstellung (V.V. Vinogradov)	242
7. Poetische Sprache als in poetischen Werken verwendete Sprache. Systeme der Wortumwandlung bei V.P. Grigor’ev	244
8. Bewußte Organisation der Wirklichkeit statt Kunst. B. Arvatovs Forderung nach ‚künstlerischer‘ Organisation des Lebens und der Sprache	249
V. KRITISCHER AUSBLICK	255
ANMERKUNGEN	275
LITERATURVERZEICHNIS	341
SUMMARY	355

EINLEITUNG

In der folgenden Untersuchung sollen historische Lösungsversuche eines Problems aufgezeigt werden, das durch die Gegenpole Kunst und Leben gekennzeichnet ist. Bei dem zunehmenden Interesse, das man seit geraumer Zeit dem russischen Formalismus und in seiner Nachfolge diversen ‚Strukturalismen‘ zugewandt hat, ist eine Entwicklung aus dem Blickfeld geraten, die, obwohl sie z.T. vor ähnlichen Problemen stand wie der Formalismus, sich vor, mit und in Opposition zu diesem vollzogen hat. Während sich der russische Formalismus und auch der sowjetische Strukturalismus mehr an der Kunst und deren eigen-gesetzlicher Evolution, die jedoch nie als völlig losgelöst vom Leben begriffen wurden, orientierten, richteten sich die Theorien innerhalb jener Entwicklung mehr an der Bedeutung der Kunst für das Leben aus. Impliziert das Vorgehen der Formalisten einen evolutionären Standpunkt, so scheint bei den am Leben orientierten Kunstauffassungen fast zwangsläufig ein genetischer impliziert zu sein. Gelingt es dem Formalismus, zu empirisch-deskriptiven Formalisierungen zu gelangen, bei denen er auch verharrt, so neigt eine am Leben ausgerichtete Kunstbetrachtung eher dazu, Formen oder Stufen der Entwicklung parteilich-präskriptiv zu verallgemeinern. Gegen die Verallgemeinerung der Resultate empirischer Untersuchungen, die die Gefahr ihrer Bestätigung und Perpetuierung in sich birgt, setzt sie die Annahme eines ursprünglichen und/oder zukünftigen Ideals.

Der russische Formalismus wird, obwohl er aus verschiedenen Tendenzen und Strömungen bestand, gemeinhin als eine Schule oder Richtung angesehen, die sich vor allem durch eine evolutionäre Sichtweise auszeichnet. Es gibt keine einheitliche Opposition, die man dem Formalismus gegenüberstellen könnte oder die sich theoretisch und auch zeitlich und personell so abgrenzen ließe wie der Formalismus. Die Gegenseite, um die es im folgenden gehen wird, ist nur in einem Teil der Strömungen zu finden, die sich gegen den Formalismus richteten bzw. gegen die dieser sich richtete. Da gab es eine einflußreiche traditionelle ‚Literaturwissenschaft‘, die bis in die Jahre der Oktoberrevolution jede Form von Wissenschaft im Bereich der Literatur ablehnte und sich einzig auf die Intuition stützen wollte; zum anderen existierten verschiedene marxistisch orientierte Richtungen, die schwer auf einen Nenner zu bringen waren, und eine linguistisch orientierte Literaturwissenschaft in der Nachfolge von Potebnja und Ovsjaniko-Kulikovskij, der die Formalisten einiges zu verdanken hatten, deren Theorien sie jedoch zunächst vereinfachend-pauschalierend mit besonderer Vehemenz ab-

lehnten. Eine vollständige Untersuchung aller Gegenpositionen zum russischen Formalismus scheint aufgrund der Disparatheit und Vielfalt dieser Positionen, aber auch aufgrund der Quellenlage noch immer nicht möglich, wenngleich sie zur Klärung des Fortschritts, den der Formalismus in der Literaturwissenschaft ohne Zweifel bedeutet, mehr leisten könnte als eine Beschränkung auf den Formalismus selbst.

Die vorliegende Untersuchung ist keine Untersuchung zum russischen Formalismus oder zu *bewußten* Gegenpositionen zu diesem. Es handelt sich aber um Gegenpositionen, im Rahmen derer man die Probleme, die auch der russische Formalismus lösen wollte, unter anderen Prämissen zu lösen versuchte, unter Prämissen, die eine Lösung erschwerten. Gemeinsames Merkmal dieser Gegenpositionen ist, daß sie die Kunst oder ihre entwickelte Form nach Kriterien in Frage stellten, die außerhalb der Kunst lagen – eben vom Standpunkt des Lebens aus. Nicht automatisch ist mit einem solchen Standpunkt eine Überführung der Kunst in eine anwendungsorientierte Disziplin zu sehen.

Eine Zerstörung der Ästhetik, eine Bewertung der Literatur nur unter dem Gesichtspunkt des gesellschaftlichen Nutzens, den diese bei der Lösung der Probleme der verelendeten Volksmassen spielte, hatte in Rußland bereits Pisarev gefordert, der der künstlerischen Literatur einzig und allein die Rolle zuschrieb, der Popularisierung vernünftiger Ideen zu dienen. Der Standpunkt des Lebens kann aber auch geltend gemacht werden, ohne der Kunst und Literatur ausschließlich pragmatische Funktionen zuzuschreiben. Selbst bei Beschränkung auf den ästhetischen Genuß im Kantischen Sinne kann der Standpunkt des Lebens sich in der Frage äußern, *wem* dieser Genuß zukommt. Zwangsläufig ergibt aber die Feststellung des Ausgeschlossenenseins der Massen von der Kunst die Frage nach ihren Kriterien, unabhängig davon, ob die bislang ausgeschlossenen Massen zum Verständnis dieser Kunst zu erziehen seien, oder ob man diese Kunst ändern müsse, da sie nur einigen wenigen zugänglich ist. Für die hier angesprochenen Richtungen verlagert sich daher der Schwerpunkt von der Frage, wie Kunst ist, auf die Frage, ob und wie sie sein soll. In einer anderen Weise als Pisarev stellte diese Frage im Rußland des 19. Jahrhunderts L.N. Tolstoj. Gleichzeitig stand Tolstoj in seiner Grundannahme mit der Auffassung von Kunst und Literatur als Kommunikation, als besonderer Sprache den Formalisten und Strukturalisten sehr nahe. Formalismus und Strukturalismus sehen die Sprache der Kunst und Literatur in ihrer historischen Entwicklung als einen Prozeß zunehmender Beingtheit. Ihre letztendlich wachsende Kompliziertheit wird zwar in der Abhängigkeit vom Leben immer wieder aufgehalten, verzögert und korrigiert, steht grundsätzlich aber außer Frage. Diese richtige Beobachtung machte bereits L.N.

Tolstoj. Doch beließ er es nicht bei der Konstatierung dieser Gesetzmäßigkeit des sich selbst organisierenden Mechanismus Literatur, sondern er stellte die Frage, in wessen Namen, für wen diese sich entwickelt. Er sah die Sprache der Literatur als ein Kommunikationsmittel, das seinen Zweck nicht mehr erfüllte, da es aus einem allgemeinen Verständigungsmittel zu einem zunehmend spezialisierten geworden war. Im Gegensatz zu Theorien, die die unaufhaltsame Entwicklung der Literatur zu einer immer komplizierteren Spezialsprache sahen, die man wie eine Fremdsprache lernen mußte, sah er die Literatur als notwendige Muttersprache, die keiner besonderen zusätzlichen Studien bedurfte, wodurch jede Komplizierung und Zunahme von Bedingtheit ausgeschlossen wurde.

Nicht nur in der Sprache der Kunst, sondern in der Sprache überhaupt spiegelt sich Arbeitsteilung und zunehmende Spezialisierung wider, wenn auch nicht in gleichem Maße. Denn während die Sprache innerhalb einer Gesellschaft sich zwar in Volkssprache, verschiedene Dialekte und Soziolekte auf der einen und in Literatur- oder Hochsprache auf der anderen Seite entwickelt, bedürfen beide Seiten doch einer relativ großen Schnittmenge ihrer Codes zur Aufrechterhaltung der gesellschaftlichen Bedingungen. Das ist bei der Literatur und der Sprache der Literatur jedoch nicht der Fall. Die Literatur bedarf des ‚Volkes‘ in letzter Konsequenz nicht und kann in bestimmten Zeiten in dieser Haltung sogar objektiv progressive Funktion erlangen, wenn die Herrschenden selbst sich zur Erhaltung ihrer Herrschaft des Volkes, der Mehrheit versichern, wie Plechanov am Beispiel Puškins gezeigt hat. Eine Verallgemeinerung dieser Auffassung kann sich aus einer immanenten Literaturbetrachtung ergeben. Doch wie das Volk seine Sprache hat, hat es auch seine Kunst und Literatur. Ja selbst in einer evolutionären Theorie der Literatur wird deren Entwicklung aus der *einen* Volkssprache und Volksliteratur nicht in Frage gestellt. Die Konstatierung einer parallelen Entwicklung von Gebildeten- und Volksliteratur gilt allenfalls für das Rußland des 19. Jahrhunderts. Mit zunehmender Entwicklung greift auch der Begriff ‚Volk‘ nicht mehr, die Bauernfolklore bleibt zurück, Ansätze einer Arbeiterfolklore sind rudimentär. Es bleibt die eine Literatur der Gebildeten, die unaufhaltsam evolutioniert. Ihre Evolution, die auch Evolution ihrer Ausdrucksmittel, eben ihrer besonderen Sprache ist, bedingt zunehmende Kompliziertheit, erfordert, um sie zu verstehen, die Kenntnis ihrer Geschichte. Alle Bemühungen um ein Zurückgehen hinter diese Geschichte zu einer neuen Naivität usw. werden ebenfalls nur auf dem Hintergrund dieser Geschichte wahrgenommen, von dieser absorbiert, so daß sie letztlich eine höhere Stufe der Bedingtheit darstellen, ganz gleich, ob man sie vom Standpunkt der Entwicklung innerliterarischer Formen oder von der Dimension ihrer Rezeption und Wirkung sieht. Sowohl Tolstoj als auch Bog-

danov und Gor'kij versuchen, diesen Mechanismus zu durchbrechen, indem sie von der Genese oder von gewissen Evolutionspunkten ausgehen, die sie für verbindlich erklären. Die vorliegende Untersuchung stellt sich nicht die Aufgabe, ihre Versuche zu rechtfertigen. Für berechtigt halten wir aber ihren Ausgangspunkt, die Frage nach einer Kunst für das Volk bzw. das Proletariat. Ihre Versuche sollen rekonstruiert und kritisch durchleuchtet werden. Im folgenden soll deutlich werden, worin die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Konzeptionen liegen, die die zunehmende Entfremdung des Volkes von einer Literatur, die nicht die seine war, durch Änderung der Literatur aufheben wollten.

Die weltanschaulichen und politischen Unterschiede der hier behandelten Theoretiker verwundern bei Kenntnis ihrer unterschiedlichen Einstellungen nicht. Wichtiger scheinen die Gemeinsamkeiten, vor allem zwischen dem religiösen Moralisten Tolstoj und den Marxisten Bogdanov und Gor'kij. Doch gerade ihre wichtigste gemeinsame Forderung nach Einfachheit und Allgemeinverständlichkeit ist problematisch. Ist eine einfache und allgemeinverständliche Kunst nicht nur ein gewollter Anachronismus im Hinblick auf die Evolution der Kunst, sondern auch anachronistisch gegenüber einer zunehmend komplizierten Realität? Oder ist sie ein notwendiges dialektisches ideales Gegengewicht zu dieser Realität? Oder ist überhaupt die Forderung nach Einfachheit und optimaler Verständlichkeit ein „aus der bürgerlichen Tauschgesellschaft und ihrer spezifischen Verkehrssprache zu verstehendes Prinzip“, wie Negt/Kluge meinen¹. Sicher ist unter den Bedingungen einer Klassengesellschaft keine *eine* und allen verständliche Kunst möglich, sind selbst die ‚antizipatorischen‘ Versuche zur Betreuung, zur Überwindung der Entfremdung denjenigen, denen sie gelten, in großem Maße unverständlich. Doch wie weit ist Einfachheit und Allgemeinverständlichkeit notwendige Voraussetzung in einer Gesellschaft, die Arbeitsteilung und damit Entfremdung aufhebt, einer Gesellschaft, in der es – in Abwandlung einer Äußerung von Marx/Engels – keine Schriftsteller, sondern höchstens Menschen, die unter anderem auch schreiben, gibt? Hier liegt die Gefahr des Verzichts auf gesellschaftlichen Reichtum, der auch und gerade individueller Reichtum ist, der nicht auf Kosten anderer und zu Lasten von anderen erworben oder erfahren wird. Gor'kij ist im Ansatz dieser Gefahr erlegen. Nicht alle Formen der Spezialisierung in der bürgerlichen Gesellschaft sind automatisch und für immer entfremdete Verzerrungen. Auch hier liegen Ansätze für die Entwicklung von gesellschaftlichem Reichtum. Der allseits entwickelte Mensch in einer freien Gesellschaft als ein allseits nivellierter ist ein bürgerliches Schreckgespenst zur Rechtfertigung und Aufrechterhaltung der Arbeitsteilung und Spezialisierung für deren Nutznießer. Wieder hat das am besten Tolstoj

gesehen, wenn er daraus die notwendigen Konsequenzen für ein Bildungsideal zog, das als höchstes Ziel der Bildung möglichst gleiches Wissen aller forderte.

In den hier vorgestellten Lösungsversuchen, die die Kunst an der Mehrheit des Volkes orientieren wollten und daher eine neue und andere Kunst forderten, da die Evolution der Kunst dazu geführt hatte, daß diese Mehrheit von ihr ausgeschlossen war, griff man zurück auf einen vermuteten vor-evolutionären Zustand, auf Punkte oder Perioden im Prozeß der Evolution, die dieser Forderung gerecht werden konnten. Gibt es aber eine Ungleichzeitigkeit der Entwicklung der Produktivkräfte und der Entwicklung der ideologischen Formen? Mußten nicht bei einem ständigen Prozeß der ökonomischen Entwicklung, in dem der Niedergang einer Klasse die Bedingungen für den Aufstieg der anderen enthielt, auch in den ideologischen Formen des Niedergangs Bedingungen für eine Überwindung, für einen Aufstieg enthalten sein? War nicht gerade in den Manifestationen der bürgerlichen Avantgardekunst der Anstoß zur Selbstzerstörung und -aufhebung der Kunst vorgegeben? Waren nicht damit die Bedingungen für eine Aufhebung der Kunst in einer direkten Weise, für ihre Überführung in direkte Lebenspraxis durch die neue Klasse angedeutet – nicht als Untergang der Kunst in der Kunst, sondern als deren Abschaffung zugunsten des Lebens? Alle im Hauptteil dieser Arbeit vorgestellten Theorien wagten diesen Schritt nicht, wenn er auch bei Tolstoj als Ahnung aufdämmert und in Bogdanovs allgemeiner philosophischer und gesellschaftspolitischer Theorie enthalten ist, von ihm selbst im Bereich der Literatur aber nicht konsequent entwickelt wurde.

Eine funktionale Bestimmung der Kunst, die jeglichen *l'art pour l'art*-Standpunkt ablehnte, war nicht neu. Die Evolution der Kunst ist nur aus diesem Spannungsverhältnis heraus möglich, wobei im Verlaufe der Geschichte sicher nicht der *l'art pour l'art*-Standpunkt überwog. Wenn die neue Kunst sich bewußt ethischen, gnoseologischen, organisatorisch pragmatischen Zielen dienen sah, orientiert am Volk, dem Proletariat, der Menschheit, denen man durch Einfachheit und Allgemeinverständlichkeit entgegenkam, so blieb sie doch Kunst. Als solche war sie von den direkten Formen der Moral, der Erkenntnis, des praktischen Handelns, d.h. des Lebens verschieden, wenn sie auch dem Leben dienen sollte. Sollte sie aber diesen Formen des Lebens nicht direkt, sondern als Kunst dienen, so galten für sie besondere Gesetze der Organisation des Ausdrucks, die sich nicht in Einfachheit und Allgemeinverständlichkeit erschöpften – es stellte sich das Problem ihrer spezifischen Sprache oder, wie es von den Theoretikern selbst meistens vereinfachend ausgedrückt wurde, ihrer besonderen Form. Das Problem der besonderen Sprache der Literatur soll daher im Vordergrund der folgenden Untersuchung stehen. Waren Einfachheit und Allgemeinverständlichkeit hin-

reichende Kriterien? Waren sie überhaupt Kriterien, die man im Hinblick auf Sprache ganz allgemein besonders fördern sollte? Waren nicht Differenziertheit und damit potentiell Nichtverstehen um den Preis des Ausdrucks persönlicher, individueller Erfahrung weitaus höhere Ziele?

Eine Ästhetik und Literatur des Volkes und für das Volk oder das Proletariat kam bei der Annahme der Literatur als einer besonderen ideologischen Form nicht darum herum, die Sprache, die Besonderheit dieser Form zu definieren. Die fortgeschrittene bürgerliche Kunst war Ausdruck einer niedergehenden Klasse und hatte sich im Zuge zunehmender Entfremdung zu einer Form entwickelt, die den Massen immer weniger verständlich wurde und die sie ablehnten. Aufgrund dieser Ablehnung war man bemüht, der Kunst eine neue Funktion zuzuweisen, da man sie als Institution erhalten wollte. Das Dilemma, in dem man sich befand, wurde bei der Frage nach der Spezifik der Kunst, in unserem Falle ganz konkret nach der Sprache der Literatur offenbar. Das Problem schien auf dialektischem Wege unlösbar. Bogdanov kam mit seiner monistischen Theorie der Beziehung von Kunst und Leben, ihrem Aufgehen in einer Einheit, noch relativ nahe; er geriet aber in Widerspruch zu seiner eigenen Theorie, wenn er Einfachheit und Klarheit im Rückgriff auf überholte Epochen einer ‚besonderen‘ Kunst aufpfropfte, die doch in Opposition zum Leben stand. Wie sollte der Monismus zum Tragen kommen, wenn für die besondere Form Kunst besondere Formen erforderlich waren, die man aus der Vergangenheit schöpfte? Noch weiter in dieser Richtung ging Gor'kij, der nicht nur ästhetische Ideale des Bürgertums übernahm, ihnen gnoseologische, gesellschaftliche und ethische Funktionen unterlegte, sondern auch ihre Verfahren für verbindlich erklärte und zu bleibenden Mustern literarischen Schaffens erhob, die offenbar auch einer sozialistischen Wirklichkeit gerecht werden konnten. Alle ‚lösten‘ das Problem einer besonderen Sprache der Literatur, indem sie rückwärts schauten, hinter eine Entwicklung zurückgingen, die sich selbst und ihre Ausdrucksmittel bereits überholt hatte. Diese zeigten den Niedergang und das Ende der Kunst an, was man nicht wahrhaben wollte, so daß als Ausweg nur die Konservierung bzw. Weiterentwicklung akzeptabel erscheinender historischer Blüteformen dieser Kunst blieb. Im Falle Gor'kij wurde der besondere Status der ‚besonderen‘ Kunst noch verstärkt und ihren Produzenten eine besondere Rolle zugewiesen: die Organisation der Sprache. Das Volk schien dazu offensichtlich nicht in der Lage, und es bedurfte des Umwegs über die Literatur durch spezielle Talente. So hielt sich als lebendige Rechtfertigung auch der Terminus ‚Literatur‘sprache, da diese vornehmlich aus der Sprache der Literatur entwickelt werden sollte, obwohl die Literatur nur einen kleinen Teil tatsächlicher Sprachverwendung umfaßt. Die hier aufgezeigten Lösungsversu-

che, der entfremdeten Kunst zu entrinnen, übersehen allesamt, daß auch Kunst als besondere Form Folge der Arbeitsteilung, Ausdruck der Entfremdung ist und somit in ihrer Besonderheit diese nicht aufheben kann.

Im vierten Kapitel dieser Arbeit wird die Frage nach einer besonderen Sprache der Literatur generell als Frage nach ihren Bedingungen gestellt. Nicht eine poetische Sprachfunktion soll bezweifelt werden, aber ihre Einschätzung als ästhetische, die geknüpft ist an den Gebrauch in ästhetisch intendierten Werken. Ziel dieses vierten Kapitels ist es, Lösungsversuche kritisch nachzuzeichnen, die den Formalisten nahe sind, jedoch über sie hinausgehen. Die formalistische Perspektive soll dabei verknüpft werden mit derjenigen, die für die Theorien, die im ersten Teil der Arbeit dargelegt wurden, bestimmend war. Es wird gezeigt, wie die Konstituierung einer besonderen poetischen Sprache oder einer besonderen Sprache der Literatur gebunden ist an die besondere Form Literatur, an die Besonderheit einer autonomen Kunst, die dadurch eine weitere Bestätigung ihres ‚besonderen‘ Daseinsmodus erfährt, eine Rechtfertigung ihrer wachsenden Bedingtheit und damit auch ihrer Entfremdung. Ist eine autonome ‚besondere‘ Kunst Indiz für Arbeitsteilung und Entfremdung? Wenn man dies mit Marx und Engels bejaht, scheint unter bestimmten gesellschaftlichen Bedingungen die Aufgabe der Autonomie und damit der Kunst als besonderer Form notwendig. Diese mögliche Lösung des Problems der Opposition Kunst-Leben sah B. Arvatov, dessen Konzeption als Lösung am Schluß der Arbeit auf die im ersten Teil aufgeworfenen Fragen vorgestellt wird. Nicht auf dem Umweg über die Kunst soll das Leben geändert, gestaltet werden, sondern direkt. Sprache soll nicht auf Umwegen geformt werden, sondern direkt in all ihren Verwendungsbereichen. Das schließt nicht aus, daß auch aus dem Werk ‚entfremdeter‘ Spezialisten akkumulierte Erfahrung, akkumulierte Verfahren nicht-entfremdet verwendbar sind.

Bei Arvatov wird die Frage nach einer besonderen Sprache der schönen Literatur durch die Aufhebung der schönen Literatur als besonderer autonomer Form gegenstandslos. Möglicherweise nur auf die Literatur beschränkte oder dort vorwiegend verwendete Verfahren sollen zur Gestaltung der Lebenspraxis eingesetzt werden, so sie dafür tauglich sind. Die Auffassungen Arvatovs stellen eine folgerichtige Weiterentwicklung der Ideen Bogdanovs im Bereich der Kunst und der Sprache dar. Unter den Prämissen der im ersten Teil der Arbeit behandelten Theorien scheint Arvatov die einzige konsequente Lösung anzubieten, die nicht regressiv hinter die Entwicklung der Kunst zurück, sondern progressiv über die Kunst hinausgeht, die allerdings bis heute noch keine Bedingungen für ihre Realisierung gefunden hat. Die Darstellung dieser ‚Lösung‘ soll nicht im gesamten Kontext der damaligen Auseinandersetzungen um den Futurismus, eine

linke Kunst oder auch die Produktionskunst erfolgen. Das ist an anderer Stelle bereits geschehen². Die möglichen Gefahren der Lösung Arvatovs und damit auch des Bogdanovschen Monismus werden dem aufmerksamen Leser exemplarisch in der unlängst nachgedruckten Arbeit V.N. Murav'evs ‚Ovladenie vremenem‘ deutlich, die bereits 1924 in Moskau erschienen war³. In diesem ‚prometheischen‘ Entwurf soll bis zur vollständigen Überwindung der Spezialisierung und Arbeitsteilung und dem vollkommenen Aufgehen der Kunst im Leben (S. 103) neben dem Obersten Wissenschaftlichen Rat, der die für alle Menschen einer Epoche verbindliche Weltanschauung organisiert, ein Höchster Künstlerischer Rat existieren, der ein einheitliches und bestimmtes künstlerisches Ideal der Epoche festlegt (S. 99). In diesen Kontext paßt auch, daß Völker, die eine derartige Kosmokratie stören, kein Recht auf Leben haben (S. 110). Die Kritik eines derartigen Imperialismus der Vernunft findet man bereits in Kurd Laßwitz' Utopie ‚Auf zwei Planeten‘, detaillierter und konkret auf bestimmte Ausprägungen der Bogdanovschen Theorie bezogen in E. Zamjatins ‚My‘.

In der vorliegenden Arbeit sollen in unterschiedlicher Manier Konzeptionen sichtbar werden, die die literarische Evolution aufhalten, überwinden wollen, um die Kunst am Leben auszurichten. Diese Arbeit ist theoretisch-historisch. Ausgehend von der Berechtigung der Frage nach dem Verhältnis von Volk oder Proletariat und Literatur und der Notwendigkeit einer Überwindung der Entfremdung sollen hier die Ansätze rekonstruiert werden, die den Grund für diese Entfremdung in der Kunst selbst sahen. Sie führten zu unterschiedlichen Konzeptionen, die zunehmende Bedingtheit in der Kunst zu überwinden. Diese Tendenzen werden nicht als notwendiges Korrektiv zu ständig wachsender Bedingtheit gesehen, sondern als Tendenzen zur Schaffung einer neuen, anderen Kunst. Deren Verfechter stellten sich außerhalb der Evolution der Kunst, versuchten aus ihr herauszuspringen, sie zu überholen, indem sie hinter sie zurückgingen. Im Zentrum dieser Arbeit werden die Prämissen dieser Tendenzen aufgezeigt wie auch die Bedingungen ihres Scheiterns – selbst im Falle ihrer mehr oder minder zwangsweisen Realisierung. In der Darlegung der Theorien wurde auf Authentizität Wert gelegt, und alle Auffassungen der behandelten Autoren sind sorgfältig durch Zitate belegt. Die Schlußfolgerungen des Verfassers sind somit objektiv überprüfbar. Das Ziel der Arbeit ist es, verschüttete Perspektiven und die Bedingungen ihres Scheiterns, ebenso wie die Fehler und Gefahren der *einen* realisierten Perspektive aufzudecken. Neben einer derart kritischen Archäologie der Theorien soll aber versucht werden, eine übergreifende Perspektive aufzuzeigen, die in der Geschichte schon eröffnet wurde, aber auch heute noch diskussionswürdig erscheint.

Wenn man dieser Perspektive und damit Arvatov in der Ablehnung einer besonderen Sprache der Literatur folgen und zustimmen kann, gilt das jedoch nicht für die Abschaffung der Kunst und Literatur als besonderer Formen. Im abschließenden Kapitel soll daher versucht werden, unter Einbeziehung jüngerer Diskussionen Argumente gegen die Abschaffung von Kunst und Literatur als besonderer Formen zu sammeln, für die Notwendigkeit der ästhetischen Einstellung zu plädieren und damit für eine von der Praxis abgehobene Kunst, deren Hauptaufgabe es gerade in der von Bogdanov, Arvatov und anderen projektierten vernünftigen vereinten und vereinheitlichten Gesellschaft sein soll, Einheitlichkeit und Eindeutigkeit ständig in Frage zu stellen.



I. DER WEG ZURÜCK ZUR VOLKSKUNST

L.N. Tolstoj zur Sprache der Literatur

In seinen Aufsätzen über Tolstoj hat Lenin wiederholt die ‚Widersprüche in den Ansichten Tolstojs‘ herausgestellt. Auf dieser Grundlage und z.T. mit ähnlichen eigenen Argumenten haben die Theoretiker des aufkommenden sozialistischen Realismus wie auch seine späteren Verfechter vom Schlage Lukács' Versuche unternommen, diese Widersprüche weiter in den Griff zu bekommen. Außer Frage stand dabei, daß Tolstojs *Lehre* „im völligen Widerspruch zum Leben, zur Arbeit und zum Kampf des Totengräbers der zeitgenössischen Ordnung, des Proletariats“¹, stand. Das ‚sich Nichtwidersetzen dem Bösen‘ war in Zeiten des beginnenden erbitterten Klassenkampfes eine unannehmbare Forderung für die Vertreter des Proletariats und erwies sich als unpolitisch für alle politisch denkenden und handelnden Menschen.

Tolstoj als ‚Lehrer des Lebens‘ war und ist im nachhinein gleichermaßen unannehmbar nicht nur für die Sozialisten aller Richtungen. Die grundlegenden Meinungsverschiedenheiten gibt es daher nicht über die Lehre Tolstojs, sondern über die Bewertung seiner Kunst und damit im Zusammenhang auch über seine eigene ästhetische Theorie. So ist für die Theoretiker der II. Internationale selbstverständlich auch die Kunst Tolstojs widersprüchlich und nicht nur „der Ausdruck der widersprüchlichen Bedingungen, in die das russische Leben des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts gestellt war“²; oder man fragt sich, um es mit dem Titel eines Aufsatzes von Plechanov auszudrücken, von wo ab bis wohin die Kunst Tolstojs annehmbar sei³, wobei man die gesellschaftskritische Relevanz der Kunstwerke Tolstojs zum wichtigsten Kriterium macht. Für Lukács hingegen ist unter Berufung auf Lenin die Kunst Tolstojs selbst nicht widersprüchlich, sondern nur Ausdruck der widersprüchlichen Verhältnisse seiner Zeit, und zwar objektiver Ausdruck. Daher bedeutet Tolstojs Schaffen für ihn „*objektiv* eine Weiterführung der Traditionen des alten Realismus“⁴, „einen Gipfelpunkt in der Entwicklung des großen Realismus der gesamten Weltliteratur“⁵, und die Größe des Schriftstellers Tolstoj besteht für ihn in der „Rettung der Traditionen des großen Realismus, seine konkrete und aktuelle Weiterbildung in einer Zeit, die den großen Realismus naturalistisch oder formalistisch zerstört hat“⁶. Historisch gesehen lassen sich diese Äußerungen ohne weiteres mit überzeugenden Argumenten stützen, doch verdecken sie ein großes Problem, das eigentliche Problem des Künstlers Tolstoj:

die Leugnung dieser seiner Kunst als Kunst. In der Entwicklung einer ästhetischen Theorie, bzw. einer Kunstauffassung, die zur Ablehnung all seiner großen Kunstwerke, ja fast seines gesamten Schaffens führte, ist ein weiterer wichtiger Widerspruch Tolstojs zu sehen. Man könnte Lukács allenfalls noch beipflichten, wenn er bei einer derart positiven Bewertung der Kunst Tolstojs dessen ästhetischer Theorie eine entschiedene Absage erteilt. Wenn die ästhetischen Kriterien Tolstojs zur Ablehnung seiner Kunst führen, dann kann man schwerlich beides (Tolstojs Kunst und diese ästhetischen Kriterien⁷) grundsätzlich anerkennen, oder man muß zumindest diesen augenfälligen Widerspruch herausstellen und erläutern.

Im folgenden soll nicht dieser Widerspruch erklärt werden, zumal hier keine Wertung der Kunstwerke Tolstojs vorgenommen wird. Vielmehr bildet die *ästhetische Theorie Tolstojs* den Untersuchungsgegenstand, wobei Tolstoj in einer gewissen Tradition (Rousseau) steht, aber auch als Vorläufer späterer Theorien gelten kann, was den eigentlichen Anlaß für diese Untersuchung gab. Dabei soll kein künstlicher Zusammenhang hergestellt und eine Vorläuferposition Tolstojs konstruiert werden. Vielmehr ergibt sich diese Position aus eindeutigen Übereinstimmungen. Diese betreffen vor allem die Kritik der bürgerlichen Kunst und der Avantgarde, aber auch die Bestimmung der Funktion der Kunst sowie im Zusammenhang damit formale Forderungen an die Kunst.

Bei der Untersuchung sollen neben allgemeinen Fragen der Ästhetik vor allem die *Literaturtheorie Tolstojs* und innerhalb dieser insbesondere seine Auffassung über die *Sprache der Literatur* im Vordergrund stehen. Die Gründe dafür werden im Verlauf der Untersuchung deutlich werden. Vorweg sei gesagt, daß bei bestehenden literarischen Traditionen innerhalb einer entwickelten und komplizierten Literatur, die fast ausschließlich der gebildeten Klasse oder Schicht vorbehalten ist, der Versuch, der historischen und gesellschaftlichen Bedingtheit durch Schaffung einer Literatur für die Ungebildeten, die Bauern oder das Proletariat oder einer Literatur von diesen selbst zu begegnen, vor allem im Bereich der sprachlichen Gestaltung auf unlösbare Probleme stößt. Als extreme Gegenpositionen lassen sich hier die radikale Leugnung der herrschenden Kunst und Literatur, ihrer formalen Mittel und ihrer Sprache auf der einen Seite und die Forderung nach Aneignung klassischer, kanonisierter Formen der Literatur und ihrer Sprache durch die bislang von ihr Ausgeschlossenen, die mit diesen Mitteln eigener Erfahrung und eigenen Problemen Ausdruck geben sollen, auf der anderen Seite feststellen.

Vor diesen Problemen stand Tolstoj, und diese Probleme stellten sich später auch den Theoretikern des Proletkul't.

Bei der Lektüre von Tolstojs wichtigster Schrift zur Kunst und der Prüfung der umfangreichen Sekundärliteratur über die Ästhetik und Literaturtheorie Tolstojs ergab sich die Notwendigkeit, auch frühere Äußerungen Tolstojs zu berücksichtigen. Das führte letztlich zu einem chronologischen Vorgehen bei der Untersuchung der Ansichten Tolstojs zu den oben erwähnten Fragen, zumal in der Sekundärliteratur bisweilen recht unterschiedliche Auffassungen über die Entwicklung der ästhetischen Auffassungen Tolstojs geäußert werden. Im folgenden werden daher in chronologischer Reihenfolge die wichtigsten Aussagen Tolstojs zum Problem der Kunst, der Literatur und der Sprache der Literatur berücksichtigt, da außer den Aussagen selbst, d.h. ihrer ‚letzten Form‘ in der Schrift ‚Was ist Kunst?‘, der Prozeß und die Art ihrer Entwicklung oder Änderung bei einem so bedeutenden Künstler wie Tolstoj von einigem Interesse sind.

1. Die Kluft zwischen Volksliteratur und Gebildetenliteratur

Bereits mit Beginn seiner schriftstellerischen Tätigkeit macht sich Tolstoj Gedanken über deren Rechtfertigung, stellt sie aber auch schon in Frage. In einem kurzen Abriß mit dem Titel ‚Wozu die Menschen schreiben‘ geht er von dem Grundsatz aus, daß der Antrieb aller Handlungen der Menschen das Streben nach Glück sei. Dieses kann nach seiner Meinung einzig durch die Tugend erreicht werden, worunter „die Unterordnung der Leidenschaften unter die Vernunft“ (1, 246)⁸ verstanden wird. Doch statt die Menschen durch Entwicklung der Vernunft zu vernünftigen Handlungen zu bringen, bringen die Dichter sie durch die Entwicklung der Leidenschaften zu unvernünftigen Handlungen. Im Ansatz findet sich hier schon die Zweiteilung Vernunft – Leidenschaften, wobei die Leidenschaften später durch das Gefühl ausgetauscht werden, das ohne jedes negative Vorzeichen ist. Die eigentliche ästhetische Problematik des reifen Tolstoj wird teilweise schon in einer Tagebuchaufzeichnung von 1851 von ihm angesprochen. Das Kriterium der inneren Aufrichtigkeit des Künstlers, später eines der Hauptkriterien seiner eigenen ästhetischen Theorie, begründet er mit dem Ausspruch Gogol’s, daß alle Kunstwerke, um als gut anerkannt zu werden, „aus der Seele des Verfassers gesungen werden sollten“ (46, 71); aber er fährt fort: „Was kann schon an Zugänglichem für das Volk aus der Seele von Verfassern gesungen werden, die größtenteils auf einem höheren Entwicklungspunkt stehen,

das Volk wird es nicht verstehen. – Selbst wenn der Verfasser sich bemühen wird, auf das volkstümliche Niveau herabzusteigen, das Volk wird es nicht so verstehen ... Wird etwa das Volk Anton Goremyka, Geneviève⁹ verstehen? Die Worte sind zugänglich als Ausdrücke des Gedankens, aber die Gedanken sind nicht zugänglich. – Das Volk hat seine Literatur – eine wunderbare, unnachahmbare; aber sie ist keine Fälschung, sie wird aus der Mitte des Volkes selbst gesungen. Es besteht keine Notwendigkeit einer höheren Literatur, und es gibt sie auch nicht. Versuchen Sie, sich völlig auf ein Niveau mit dem Volk zu begeben, es wird beginnen, Sie zu verachten.

Mag der höhere Kreis vorwärts gehen, auch das Volk wird nicht zurückbleiben; es wird nicht in den höheren Kreis einmünden, aber es wird sich auch voranbewegen. – *Pourquoi dire des subtilités, quand il y a encore tant de grosses vérités à dire.*“ (46, 71 f.) Der Anlaß für Tolstoj's Kritik ist hier die künstliche Volkstümlichkeit der französischen Romantik. Seine Kritik betrifft aber auch die Bemühungen der russischen Schriftsteller, volkstümlich und für das Volk zu schreiben. Bei der Rezeption der Literatur geht Tolstoj von zwei Verstehens-ebenen aus, einer vordergründigen Semantik des sprachlichen Zeichens, das aus der Volkssprache genommen wird, und einer Metasemantik, bei der die Elemente der Volkssprache als Zeichen einer anderen Sprache gebraucht werden. Dabei mag dahingestellt sein, ob die einzelnen sprachlichen Zeichen (Wörter) selbst Träger einer anderen Bedeutung werden oder ob, wie mir die Aussage Tolstoj's eher gemeint zu sein scheint, der Ausdruck eines neuen, anderen Sinns sich erst aus der besonderen syntaktischen Verknüpfung der einzelnen Zeichen ergibt. Zunächst hat es den Anschein, als setzte sich Tolstoj nur für eine Gleichstellung von Volks- und Gebildetenliteratur ein, bei einer strikten Ablehnung der nachgemachten Volksliteratur. Doch wenn er die Aussagen der Gebildetenliteratur als Subtilitäten den ‚bedeutenden Wahrheiten‘ der Volksliteratur gegenüberstellt (so ist wohl seine französische Bemerkung hier einzuschätzen), dann wird klar, welcher Literatur seine Präferenzen gelten.

Die Skepsis gegenüber seiner eigenen schriftstellerischen Tätigkeit und deren Möglichkeiten kommt in einigen Tagebuchaufzeichnungen Tolstoj's aus dieser frühen Zeit bereits zum Ausdruck (vgl. 46, 65; 46, 214 f.).

Im Tagebuch am 29.3.1852 drückt er den Wunsch aus, den Gang seiner moralischen Entwicklung zu schildern; „aber nicht nur die Worte, sondern sogar die Idee ist unzureichend dafür“. Gleich daran anschließend heißt es: „Es gibt keine Grenzen für eine große Idee, aber schon seit langem sind die Schriftsteller an die unüberschreitbare Grenze ihres Ausdrucks gekommen“ (46, 102). Leider sagt Tolstoj hier nicht, wann diese Grenze seiner Meinung nach erreicht wurde,

was uns die Möglichkeit geben würde, diesen End- oder Höchstzustand des sprachlichen literarischen Ausdrucks zu fixieren, d.h. eine Vorstellung davon zu erhalten, welche Art der Literatursprache Tolstoj für die bestmögliche hielt.

Einer der vielen Widersprüche in der Person Tolstoj zu Beginn seiner literarischen Tätigkeit liegt in der Erkenntnis, daß einerseits die Literatur nicht unbedingt notwendig, bzw. nicht wichtig sei, andererseits das Schreiben für Tolstoj aber zunehmend die einzige Arbeit wird – und Arbeit einer seiner ersten moralischen Grundsätze ist. Die Arbeit ist das einzige Mittel, seinen hohen moralischen Selbstansprüchen gerecht zu werden und immer wieder durchbrechende Leidenschaften wie Sexualtrieb, Spielsucht, Trinkerei und Hoffart, die er sehr negativ bewertet, zu unterdrücken¹⁰. Trotz seiner skeptischen, ja negativen Einstellung zur Schriftstellerei äußert er doch bereits in frühen Jahren die feste Hoffnung auf literarischen Ruhm¹¹. Aus den Bemerkungen Tolstoj über das Volk und dessen Sprache und das Verhältnis des Volkes zur Sprache der Gebildeten sowie aus seinen Äußerungen über und Kriterien für die Sprache der Literatur lassen sich gute Ansätze seiner späteren ästhetischen Lehre erkennen.

Die Ursachen für einen von ihm konstatierten Verfall der Literatur sieht Tolstoj zum einen in der Angewohnheit, ‚leichte‘ Werke zu lesen, aber auch darin, daß die Schriftstellerei zum Beruf geworden ist. *Ein* gutes Buch im Leben zu schreiben – und zu lesen, ist nach seiner Meinung genug (Tagebucheintrag vom 17.8.1852; 46, 138). Die Geringschätzung der Literatur wird in einer Aufzeichnung vom 27.12.1852 deutlich, in der er sich über seine schriftstellerische Arbeit, er hatte Verse geschrieben, was er als nützlich für die Ausbildung des Stils bezeichnet, äußert: „Aber die Literatur ist Kinderei (pustjaki); und ich würde hier gern eine Verfassung oder einen Wirtschaftsplan schreiben.“ (46, 154)

Die Notwendigkeit, den eigenen Stil zu verbessern und Kriterien für diesen aufzustellen, hatte Tolstoj seit Beginn seiner schriftstellerischen Tätigkeit verspürt. Bereits 1851 hatte er sich als Regel aufgestellt, den Stil mündlich und schriftlich zu bilden (46, 54). Allerdings findet sich in einem frühen Versuch, wahrscheinlich ebenfalls aus der ersten Hälfte des Jahres 1851, in der ‚Geschichte des gestrigen Tages‘, die Bemerkung: „Der Künstler muß üben, und er erlangt die Kunst“ (1, 290), die im Gegensatz zu seinen späteren Ansichten steht, wo er die Kunst streng gegen das erlernbare Handwerk abgrenzt. Als Übung zur Verbesserung des eigenen Stils diente ihm nicht nur die schriftstellerische Tätigkeit, sondern er machte sich zu diesem Zweck auch an Übersetzungen (46, 55). Wenn aber Tolstoj Stilübungen machte und beständig an der Verbesserung seines Stils arbeitete, dann mußte er Kriterien haben, nach denen er sich richtete. Er gestand sich offen ein, daß er im Vergleich mit den neuen russischen Literaten kein Talent

habe (46, 119), was man wohl so auffassen muß, daß er sich an anderen Kriterien ausrichtete als diese, wie auch aus seiner Kritik am ‚Sovremennik‘, Pisemskij und anderen Schriftstellern hervorgeht. Die obersten stilistischen Kriterien Tolstojs sind bereits in dieser Zeit Einfachheit und Klarheit. Deren Gegenteil im sprachlichen Bereich dient dazu, gewisse Autoritäts- und damit Herrschaftsansprüche dem Volk gegenüber aufrecht zu erhalten, denn: „Das einfache Volk ist daran gewöhnt, daß man mit ihm nicht in seiner Sprache spricht, besonders die Religion, die zu ihm in einer Sprache spricht, die es umso mehr schätzt, je weniger es sie versteht.“ (22.11.1853; 46, 205) Tolstoj unterscheidet aber zwischen einer echten Bildung, die er hoch einschätzt, und einer Halbbildung, die rein äußerlich ist und mit dem Gebrauch der hohlen Form Eindruck schindet: „Es ist außerdem seltsam, daß diese Menschen wie Zuev¹², die die Zivilisation, Fremdwörter, die Literatur, die Musik lieben, von denen sie die lächerlichsten, officershaften Vorstellungen haben, mit ihren Erzählungen anderen Menschen mehr Vertrauen einflößen können als wirklich gebildete Menschen.“ (1.11.1853; 46, 187) Neben seiner hohen Meinung von wirklich gebildeten Menschen klingt bereits die Wertschätzung der Urteile einfacher und völlig ungebildeter Menschen an: „Oft mußte ich mich wundern und die begründete und genaue Ansicht der Menschen beneiden, die wenig gelesen haben.“ (Ebenda; 46, 189.) Tolstojs Forderung nach Einfachheit und Klarheit betrifft nicht nur den Stil und die Sprache, sondern bildet darüber hinaus ein allgemeines moralisches Kriterium: „Jemand hat gesagt, daß das Anzeichen der Wahrheit die Klarheit ist. – Obwohl man darüber streiten kann, bleibt dennoch die *Klarheit* das beste Anzeichen, und ihr muß man immer seine Urteile anvertrauen.“ (29.6.1852; 46, 128) „Die *Einfachheit*. Das ist die Eigenschaft, die ich mehr als alle anderen zu erwerben wünsche.“ (15.8.1852; 46, 138) „Die Einfachheit ist die Hauptbedingung der moralischen Schönheit.“ (19.10.1852; 46, 145) Dabei ist für Tolstoj Sprache immer Mittel zum Ausdruck, und Selbstreflexion der Sprache oder Freude über den gelungenen sprachlichen Ausdruck um des Ausdrucks willen ist ihm zutiefst fremd: „Mich hat oft verblüfft, wie die Menschen sich innerlich an ihren Phrasen ohne Gedanken, – nur an den Wörtern ergötzen können.“ (16.11.1853; 46, 200) Wie ließ sich aber der Vorsatz Tolstojs: „Man muß sich daran gewöhnen, immer und in allem deutlich und klar zu schreiben“ (26.10.1853; 46, 184) verwirklichen, d.h. wie war die Einfachheit und Klarheit überprüfbar? Dazu gibt es eine eindeutige Aussage Tolstojs in seinen autobiographischen Aufzeichnungen vom 16.10.1853, die er unter dem Titel ‚Gedanken‘ fortlaufend nummeriert niederlegte: „7) Der Prüfstein des klaren Verstehens eines Gegenstandes besteht darin, daß man in der Lage ist, ihn in der einfachen Volkssprache einem ungebildeten Menschen zu vermitteln.“ (46, 286).

In vielem bemühte sich Tolstoj um die Verwirklichung dieses Grundsatzes schon in seinen ersten literarischen Versuchen. Seine häufigen Korrekturen, die vor allem darauf abzielen, unklare Stellen zu eliminieren, sind bekannt¹³. In den eben erwähnten Gedanken von 1853 äußert er auch den schriftstellerischen Grundsatz, daß es immer besser sei, zu streichen als etwas hinzuzufügen (46, 285 unter 4)). Er drückt auch seinen Ärger darüber aus, daß er Zeit verschwendet, um einen Gedanken oder eine Phrase besonders ausdrucksvoll niederzuschreiben (25.5.1852; 46, 118). Dabei sieht er sich in einer literarischen Tradition auch im Hinblick auf die poetische Sprache, deren unreflektiert übernommene Schablonen es aber zu ändern gilt, um seiner Zeit voraus zu sein und sich damit bei der Nachwelt literarischen Ruhm zu sichern: „Oft halten mich in einem Werk gewohnheitsmäßige, nicht ganz richtige, grundlegende und poetische Ausdrucksweisen auf; aber die Gewohnheit, sie oft zu treffen, veranlaßt dazu, sie zu schreiben. Eben diese undurchdachten, üblichen Verfahren eines Schriftstellers, deren Mangel man fühlt, aber wegen des häufigen Gebrauchs verzeiht, werden für die Nachwelt als Beweis schlechten Geschmacks dienen. Sich mit diesen Verfahren abfinden heißt, mit der Zeit gehen, sie zu verbessern heißt, ihr vorausgehen.“ (1.11.1853; 46, 190) Die Hauptkriterien für seine schriftstellerische Tätigkeit lassen sich aus den Regeln und Vorschlägen entnehmen, die sich Tolstoj des öfteren aufstellte. Unter den praktischen Regeln vom Dezember 1853 – Januar 1854 wiederholt Tolstoj seinen Grundsatz „Immer und alles deutlich und klar schreiben“ (unter 10, 46, 292), läßt diesen praktischen Regeln aber noch einige ‚literarische Regeln‘ folgen, mit denen er von sich selbst fordert:

- „1) *Das Ziel eines jeden Werkes sollte der Nutzen, die Tugend sein.*
- 2) Der Gegenstand eines Werkes sollte ein hoher sein.
- 3) Routineverfahren sind zu vermeiden.
- 4) Wenn du ein Werk im Manuskript beendet hast, sieh es durch und schließe alles Überflüssige aus, aber füge nichts hinzu.
- 5) Auf jedes eigene Werk ist bei dessen Kritik vom Standpunkt des Lesers aus zu schauen, der im Buch nur Interessantes sucht.“ (46, 293)

Schon in dieser frühen Phase ist also das Ziel eines Kunstwerkes für Tolstoj ein ethisches, die Tugend. Über das Publikum, für das Tolstoj schreibt, lassen sich auf Grund seiner verschiedenen, z.T. widersprüchlichen Aussagen keine ganz genauen Angaben machen. Legt man seine strengen Kriterien für den Ausdruck zugrunde, so müßte sein Zielpublikum eigentlich so breit wie möglich sein, d.h., auch das einfache Volk müßte in der Lage sein, seine Werke zu verstehen. Dem gegenüber steht zum einen die Skepsis vor seinen eigenen und den sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten allgemein, zum anderen die Auffassung, daß es für

jeden Schriftsteller bestimmte ideale Leser gibt, für die allein – und seien es nur zwei in der ganzen Welt – man dann nur schreiben sollte¹⁴. In den Varianten zu seinem ersten Werk ‚Kindheit‘ findet sich ein Kapitel mit dem Titel ‚An die Leser‘ (1, 207 ff.), in dem Tolstoj seinen idealen Leser beschreibt. Außer einigen moralischen nennt Tolstoj als wichtigste Kriterien, daß der Leser feinfühlig (čuvstvitel’nyj) und verständig (ponimajuščij) sein solle. Dabei ist der Träger der zuletzt genannten Eigenschaften dadurch charakterisiert, daß man ihm „nichts zu erklären, zu kommentieren braucht, sondern mit vollem Vertrauen Gedanken vermitteln kann, die dem Ausdruck nach völlig unklar sind. Es gibt derart feine, nicht greifbare Verhältnisse des Gefühls, für die es keine klaren Ausdrücke gibt, die aber sehr klar verstanden werden.“ (1, 208) Mit diesen Äußerungen und mit seinem frühen Werk kann Tolstoj nicht das einfache Volk als Zielpublikum im Auge gehabt haben. Er fühlt sich bei aller Wertschätzung der Volksliteratur doch als Vertreter der höheren Literatur, die er allerdings von allem gekünstelt Literarischen befreien möchte, wobei er eine Verletzung des herrschenden literarischen Geschmacks bewußt in Kauf nimmt, um dadurch umso aufrichtiger und unmittelbarer seine unverfälschten Gefühle zum Ausdruck zu bringen. Dennoch geht es Tolstoj nicht um Subtilitäten (s.o.), sondern um schlichte einfache Wahrheiten, die nach seiner Meinung auch die Volksliteratur verkündet – wenn ihm auch die Kluft zwischen Volksliteratur und Gebildetenliteratur zu diesem Zeitpunkt noch unüberwindlich und damit eine Literatur für alle noch unmöglich erscheint. Trotz der Auffassung, das Volk werde unabhängig von den Gebildeten seine Literatur entwickeln (s.o.), glaubt er doch daran, daß auch die Wissenschaft und die Künste der Gebildeten für das Volk von Nutzen sein können, d.h., daß diese unter Ausmerzungen ihrer Deformationen dem Volke zugänglich gemacht werden müssen. Das kommt besonders in seinen Anmerkungen zu einer Rede J.J. Rousseaus (es geht um dessen ‚Discours sur les sciences et les arts‘) zum Ausdruck, den er später als seinen Lehrer seit dem 15. Lebensjahr bezeichnet und als den Philosophen, der den größten Einfluß auf ihn gehabt hat¹⁵. Darin sucht Tolstoj den Grund für die schädlichen Folgen von Wissenschaft und Kunst nicht wie Rousseau in diesen selbst, sondern in ihrer falschen Verwendung bzw. darin, daß sie einer Klasse vorbehalten sind. Statt Leugnung von Kunst und Wissenschaft kommt daher für Tolstoj eher ihre Demokratisierung in Betracht (vgl. 1, 221).

Die ersten Jahre seines Schaffens bilden auch eine der wichtigsten Epochen der Reflexion über die Grundlagen und Ziele dieses Schaffens für Tolstoj. Hier werden die ersten starken Zweifel an der bürgerlichen Literatur geäußert, die Literatur erhält eine ethische Funktion zugesprochen, die Unzulänglichkeit der

sprachlichen Mittel wird herausgestellt. Kunst soll eher Gefühle als logische Erkenntnisse vermitteln, wobei für den Künstler oberste Kriterien Aufrichtigkeit, Einfachheit und Klarheit sind, die auch den sprachlichen Ausdruck betreffen. Die Schaffung *einer* Literatur für alle Menschen scheint noch unmöglich, dafür ist die Wertschätzung der Volksliteratur bereits sehr groß, obwohl auch das Volk in die Lage versetzt werden soll, die wirklichen Errungenschaften der bürgerlichen Wissenschaft und Kunst zu verstehen. Im Ansatz sind hier bereits, wenn auch oft in Form von Zweifeln oder kritischen Fragen, viele der Grundsätze erkennbar, die Tolstoj fast 45 Jahre später in seiner Kunsttheorie in ‚Was ist Kunst‘? endgültig festlegen sollte.

2. Die Bauernkinder lehren und bei den Bauerkindern lernen

Die Zeit von 1854 - 1860 bringt eigentlich keine Vertiefung der eben gezeigten Ansätze. Teilweise tritt sogar eine etwas gegenläufige Entwicklung ein, die vermutlich durch das Streben nach literarischem Ruhm bedingt ist. Obwohl er sich für einen sittlichen Schriftsteller hält und für nicht fähig, „leeres Stroh zu dreschen“, d.h. ohne Sinn und Ziel zu schreiben, sagt Tolstoj doch von sich in einem Tagebucheintrag vom 17.9.1855: „Mein Ziel ist der literarische Ruhm.“ (47, 60) Im nächsten Satz fährt Tolstoj aber fort: „Das Gute, was ich mit meinen Werken tun kann.“ Diese etwas seltsame Beziehung, ja Gleichsetzung, mußte Tolstoj für sich selbst wohl vornehmen, da er bei seinen rigorosen moralischen Ansprüchen sich kaum eingestehen konnte, nach rein äußerlichem literarischem Ruhm zu streben. Bemerkenswert ist, daß es sich bei diesem Tagebucheintrag um Überlegungen im Zusammenhang mit dem Druck der zweiten Sevastopoler Erzählung („Sevastopol‘ im Mai“) handelt, eben jener Erzählung, in der Tolstoj am Schluß sagt: „Der Held meiner Erzählung aber, den ich mit allen Kräften meiner Seele liebe, den ich mich bemüht habe, in seiner ganzen Schönheit darzustellen und der immer schön war, ist und sein wird – das ist die Wahrheit.“ Das steht im Widerspruch zu seiner eigenen Maxime, mit der Kunst nur der Tugend, dem Guten zu dienen. Die Kunst bekommt hier Erkenntnisfunktion im Hegelschen Sinn zugesprochen, wobei Tolstoj sich vorher zur absoluten Parteilosigkeit des Künstlers im Hinblick auf den Ausdruck des Guten und Bösen wie auch auf die Stellungnahme für gute oder schlechte Helden bekannt hat. Diese Auffassung hat Tolstoj in einer derart ausschließlichen Form später nie wiederholt. Dennoch bleibt die Aufgabe der Kunst auch Streben nach neuer Erkenntnis,

nach Wahrheit, die für ihn zu einer Vorbedingung des Guten wird. Mit beginnendem literarischem Ruhm und bedingt durch seine Kritik und Ablehnung der politisch engagierten Literatur, kommt Tolstoj Ende der fünfziger Jahre allerdings in die Nähe eines *l'art pour l'art*-Standpunktes. So plante er 1858 die Herausgabe einer Zeitschrift, zu der herangezogen werden sollte: „Alles, was an rein Künstlerischem erscheint und erscheinen wird.“ Als Ziel dieser Zeitschrift nennt Tolstoj: „Den künstlerischen Genuß, zu weinen und zu lachen. Die Zeitschrift beweist nichts und weiß nichts. Ihr einziger Maßstab ist der gebildete Geschmack. Die Zeitschrift möchte weder diese noch jene Richtung einhalten und möchte daher offensichtlich noch weniger die Bedürfnisse des Publikums kennen. Die Zeitschrift will keinen quantitativen Erfolg. Sie wird nicht den Geschmack des Publikums nachahmen, sondern wird entschlossen der Lehrer des Publikums in der Sache des Geschmacks, aber nur des Geschmacks.“ (60, 248) Der Plan zur Herausgabe dieser Zeitschrift wurde sehr zur Erleichterung der Leute des ‚*Sovremennik*‘¹⁶ nicht verwirklicht. Ähnliche Auffassungen vertrat Tolstoj aber auch in seiner Rede anlässlich seiner Aufnahme in die slavophil-konservative Gesellschaft der ‚*Liebhaber der russischen Literatur*‘ vom 4.2.1859. Darin äußert er die Meinung, daß die politisch engagierte Literatur und die Begeisterung für diese zwar eine gewisse Zeit gerechtfertigt gewesen sei, daß mit der damit verbundenen Einseitigkeit nun aber Schluß sein müsse. Er fordert eine Literatur, die „die ewigen, allgemeinmenschlichen Interessen“ zum Ausdruck bringen soll, eine Literatur, „die dem Menschen eines jeden Volkes und einer jeden Zeit zugänglich ist“ (5, 272). Diesen Standpunkt sollte Tolstoj später selbst ablehnen¹⁷, und auch seine eigenen Werke aus dieser Zeit zeigen moralisches und politisches Engagement, doch wollen wir uns ja auf seine theoretischen Aussagen beschränken, zumal sich später weitaus krasser das umgekehrte Verhältnis findet, daß seine Werke im Gegensatz zu seiner anti-ästhetischen ethischen Kunsttheorie stehen. Dennoch ist auch in dieser Periode Tolstoj niemals ein Anhänger des reinen *l'art pour l'art*-Standpunktes gewesen (bei aller Nähe zu diesem Standpunkt), wie ein Teil der sowjetischen Forschung glauben machen will. Ihm geht es nicht um das Schreiben und Beschreiben um des Schreibens und Beschreibens willen, sondern er möchte nur statt eng zeitgebundener Probleme allgemeinmenschliche Probleme schildern, was allerdings unter den damaligen Verhältnissen einem gesellschaftlichen ‚*disengagement*‘ des Schriftstellers gleichkommt.

Ende 1859 und im Jahr 1860 überkamen Tolstoj wieder verstärkte Zweifel an der damaligen Literatur und auch an seiner eigenen schriftstellerischen Tätigkeit. In einem Brief vom 23.2.1860 an Fet schreibt Tolstoj anlässlich der Lektüre von Turgenjews ‚*Nakanune*‘: „Es ist überhaupt müßig, Novellen zu schreiben, be-

sonders für die Menschen, die schwermütig sind und nicht wissen, was sie vom Leben wollen.“ Nach Tolstoj's Meinung ist jetzt überhaupt nicht die Zeit für Literatur. „Etwas anderes ist jetzt nötig. Wir müssen nicht lernen, sondern wir müssen Marfutka und Taraska wenigstens ein bißchen von dem beibringen, was wir wissen.“ (60, 324 f.) Genau das hatte Tolstoj mit seiner Schule in Jasnaja Poljana vor. In einigen Punkten änderte er aber bald seine Meinung darüber, wer von wem zu lernen hätte.

Schon 1847 und 1849¹⁸ beschäftigte sich Tolstoj mit der Erziehung von Bauernkindern und mit der Einrichtung einer Schule für diese. Aus dieser Beschäftigung und seinen Erfahrungen mit dem Volk sind wohl auch einige seiner frühen Tagebuchaufzeichnungen im Kaukasus zu verstehen, vor allem jene, die den Wert und Sinn der hohen Literatur für das Volk in Frage stellen. Um zu einem besseren Verständnis der später festgelegten Kunsttheorie Tolstoj's zu gelangen, ist es unerlässlich, sich mit seinen pädagogischen Theorien vertraut zu machen, denn bei der Erziehung der Bauernkinder wird bereits deutlich sichtbar, was Tolstoj von den Bildungsinhalten und Erziehungsidealen seiner Zeit und Gesellschaft, d.h. der des reaktionären bis aufgeklärten und revolutionären Bürgertums hält. Darin kommt seine Einschätzung der Kunst und Literatur dieses Bürgertums zum Ausdruck, ebenso die Begeisterung für die Volkskunst und -literatur und damit die Forderung nach einer Umorientierung der Kunst insgesamt. Wenn in der vorher geschilderten Periode noch von sich nebeneinander selbständig entwickelnden Literaturen (der der Gebildeten und der des Volkes) die Rede war, die beide ihre Berechtigung haben, obwohl schon gelegentlich eine höhere Einschätzung der Volksliteratur anklingt, so wird jetzt offensichtlich, daß die Volksliteratur ‚besser‘ ist und daß daher die bürgerlichen Literaten eigentlich beim Volk lernen sollten.

Kann man die Aussagen Tolstoj's über Sprache, Erziehung, Sprach- und Kunst-erziehung, die ja für Bauernkinder gemeint waren, verallgemeinern auf *das Volk* überhaupt? Zum einen war *das Volk* für Tolstoj die Bauern, die prozentual auch den weitaus größten Anteil des Volkes ausmachten, zum anderen läßt Tolstoj selbst keinen Zweifel daran, daß ein großer Teil der von ihm postulierten Bildungsinhalte und -ziele nicht nur für Kinder, sondern auch für Erwachsene gelten soll.

Ein wichtiger Grund für die Hinwendung zur Bildungsarbeit war Tolstoj's „Enttäuschung über die literarische Tätigkeit“¹⁹. Diese drückt er in einer Reihe von Briefen und Aufzeichnungen aus. Die Tätigkeit, die Tolstoj jetzt als ‚hand-fester‘ ansah²⁰, die ihn mehr befriedigte, die er als Arbeit anerkannte, wodurch gleichzeitig das literarische Schaffen, früher für ihn die einzige Form von Arbeit,

zu einem parasitären Vergnügen einer müßigen Oberschicht degradiert wurde, war seine pädagogische Arbeit für die Bauernkinder. Diese pädagogische Arbeit war nicht einfach ein Vermitteln gewisser Fähigkeiten, die die gebildete Oberklasse den Kindern angedeihen ließ, reduziert um das, was für Bauernkinder überflüssig war, sondern Tolstoj setzte sich grundsätzlich mit der Pädagogik überhaupt und den Erziehungsinhalten der Bildungseinrichtungen der Oberklasse auseinander. Für das Verständnis seiner später festgelegten Kunsttheorie ist eine Kenntnis seiner pädagogischen Theorien eine wertvolle Hilfe. Tolstoj tritt für eine freie Erziehung ein. Deren Prinzipien hat er vielleicht am besten in dem Aufsatz ‚Erziehung und Bildung‘ (Vospitanie i obrazovanie) dargelegt. In diesem Aufsatz trennt Tolstoj die Begriffe Erziehung = Bildung mit Gewalt und Bildung = Bildung ohne Gewalt²¹ voneinander. Die Schule ist nach Tolstojs Definition eine Bildungs- und keine Erziehungseinrichtung. Was er unter Bildung versteht, hat er am deutlichsten in der Auseinandersetzung mit seinen Kritikern formuliert. So vor allem in dem Aufsatz ‚Der Progress und die Bestimmung der Bildung‘, der eine Antwort auf die Kritik des Publizisten und Pädagogen E.L. Markov darstellt²². Seine Bestimmung der Bildung hat folgenden Wortlaut: „Die Bildung ist eine Tätigkeit des Menschen, die als ihre Grundlage das Bedürfnis nach Gleichheit und das unveränderliche Gesetz der Vorwärtsbewegung der Bildung hat.“ (8, 25, 350 u.a.) Das gilt auch für die Literatur, „dieser mittelbaren Art der Bildung“. Daher hält Tolstoj nur die Bücher für gut, „in denen der Verfasser oder Ausbilder sein ganzes Wissen dem Leser oder Auszubildenden übermittelt.“ (8, 354)

Die Vorstellungen einer freien Bildung, d.h. auch von einer Realisierbarkeit dieser Bildung, sind getragen von dem Glauben Tolstojs an das gute Wesen des natürlichen, unverdorbenen (= unerzogenen) Menschen, das nach seiner Meinung, die der Rousseaus sehr nahe ist, besonders im noch unbeeinflussten Kind zu Tage tritt. In seiner Auffassung haben ihn zweifellos die damaligen Verhältnisse in Rußland auf dem Land bestärkt, wo trotz aller Armut und allem Elend die Kinder doch aus den in sich harmonischen Verhältnissen der Großfamilie, d.h. aus einer heilen Welt, kamen.

Wenn Bildung zur Gleichheit des Wissens strebt, dann ist die größte Bildung der Menschheit „der höchste Grad der Gleichheit des Wissens“. Diese Gleichheit des Wissens kann erreicht werden durch Kommunikation (obščenie), d.h. durch Vermehrung der Fälle, in denen einer beim anderen lernt (das Volk bei den Gebildeten, aber auch die Gebildeten beim Volk). Der Grad der Bildung des Einzelmenschen kann dann folgendermaßen bestimmt werden: „Der gebildetste Mensch ist der, der die größte Menge der Kenntnisse aller Menschen vereinigt und damit die größte Gleichheit des Wissens erreicht.“ (8, 438) Mit den Kenntnissen

oder dem Wissen (znanija) aller Menschen sind nicht allein die Kenntnisse der Gelehrten gemeint, sondern auch Volksglauben, Volksüberlieferungen und vor allem praktische Kenntnisse des Volkes²³. Bei der Definition der Wissenschaft und ihrer Aufgaben legt Tolstoj fest, was die Gebildeten vom Volk lernen können und was das Volk von den Gebildeten lernen kann:

„1) Man soll ihm (dem Volk, W.E.) nicht die Kenntnisse auf gut Glauben übermitteln, sondern auch von ihm Kenntnisse nehmen. Deshalb sollen wir ihm geben, was wir haben, und nehmen, was es hat.

2) Man soll ihm Mittel geben, die Kenntnisse auszudrücken und zu verallgemeinern. – Die Sprache und die Mathematik. Die Fähigkeit zu denken, zu verallgemeinern, Schlüsse zu ziehen – das ist die Mathematik. Und die Fähigkeit zu verstehen, wie andere denken – das ist die Sprache, die Sprachen.

Alle Wissenschaften gehen in diese beiden Wissensgebiete ein. Sie sind frei, denn sie haben als Gegenstand das Wesen und die Eigenschaft des Gedankens und nicht seinen Inhalt. Und nur diese beiden Zweige sind frei und in sie geht alles ein. Darin sollte auch die Erziehung bestehen.

Die Sprache – das ist Gedanken ausdrücken und sie und ihre Nuancen zu verstehen.“ (8, 439) Also sind Mathematik und Sprache (bzw. Sprachen) die einzelnen Dinge, die von den Gebildeten den Ungebildeten beigebracht werden müssen, die das Grundprogramm der Volksschule bilden und die Tolstoj hier sogar als zur Erziehung gehörig aufführt. Was ist mit Sprache, die uns hier interessiert, gemeint? Tolstoj hebt vor allem auf das Verstehen, die Verstehensfähigkeit und auf die Ausdrucksfähigkeit ab, die nach seiner Meinung jeweils größer bei der gebildeten Klasse sind als bei den Ungebildeten. Hat sich Tolstoj zum Ziel gesetzt, den Ungebildeten die Sprache der Gebildeten beizubringen, oder gibt es hier einen Widerspruch zu seinen sonstigen Äußerungen? Wenn nur ein Teil der Gebildeten in der Lage ist, sprachlich zu verallgemeinern, und Tolstoj diesen Teil gemeint haben könnte, so bleibt doch der Widerspruch, daß Tolstoj häufig der Volkssprache den Vorrang gibt und deren Klarheit lobt. Seine rein pragmatische Begründung für die Erlernung der Literatursprache in der Schule verdrängt dieses Problem zunächst: „Die Aufgabe des Sprachunterrichts besteht nach unserer Meinung in der Anleitung der Schüler zum Verständnis des Inhalts der Bücher, die in der Literatursprache geschrieben sind. Die Kenntnis der Literatursprache ist unerlässlich, weil es nur in dieser Sprache gute Bücher gibt.“ (Jasno-poljanskaja škola za nojabr' i dekabr' mesjacy, 8, 52) Allerdings gibt es an Büchern, „die für die Bauernkinder verständlich sind, nur zwei: die Märchen Chudjakovs und Afanas'evs.“ (8, 54, so auch in 8, 261)

In dem von Tolstoj konzipierten Leseunterricht war die Lektüre dieser Mär-

chen der sogenannte zweite Schritt – begonnen hatte er in seiner Schule mit der Lektüre von Sätzen, die die Kinder selbst geschrieben hatten. Der Schritt von den Volksmärchen über ein Zwischenstadium zur ‚hohen Literatursprache‘ gelang nicht²⁴, da ein derartiges Zwischenstadium, d.h. eine ‚Volksliteratur‘, nicht existierte. Die Literatur, die unter diesem Namen vorhanden war, teilt Tolstoj ein in: „Einfach schlechte Werke, die in einer schlechten Literatursprache geschrieben sind und keine Leser beim gewöhnlichen Publikum finden und daher dem Volk gewidmet sind“, in: „noch schlechtere Werke, die in einer nicht russischen, sondern von neuem erfundenen, vermeintlichen Volkssprache geschrieben sind, in der Art der Fabeln Krylovs“ und in: „Umarbeitungen von ausländischen, für das Volk bestimmten Büchern, die jedoch keine Volksbücher sind.“ (8, 60) Tolstoj hält für die einzigen dem Volk verständlichen Bücher diejenigen, „die nicht für das Volk, sondern aus dem Volk geschrieben wurden“ (8, 60). Dazu zählt er Märchen, Sprichwörter, Rätsel, Lieder, Legenden usw., aber auch Chroniken und die Denkmäler der alten Literatur, die alle die Kinder mit noch größerer Begeisterung lesen als die Erwachsenen. Diese sind entweder nicht so natürlich oder „finden schon Geschmack am Stutzertum mit der Schriftsprache“ oder fühlen unbewußt die Notwendigkeit der Literatursprache und ziehen daher die Bücher vor, „in denen die Hälfte der Wörter, Bilder und Gedanken für sie unverständlich ist.“ (8, 61)

Aus dieser Sachlage sieht sich Tolstoj mit seinen Lehrern vor das folgende, unlösbare Problem gestellt: „Zur Bildung des Volkes sind die Möglichkeit und die Lust, gute Bücher zu lesen, notwendig, – gute Bücher sind in einer Sprache geschrieben, die das Volk nicht versteht. Damit man lernt zu verstehen, muß man viel lesen; um gerne zu lesen, muß man verstehen“ (8, 61)

D.h. mit anderen Worten, es existiert eine gute Literatur, die das Volk lesen sollte. Das ist mit beträchtlichen Einschränkungen die ‚gute‘ Literatur der Gebildeten. Dem Volk fehlt nur eine Zwischenstufe zwischen echter Volksliteratur (im Sinne von alter überlieferter Volksliteratur) und dieser Literatur, um sie sich sprachlich anzueignen und sie zu verstehen. Tolstoj äußert die Vermutung, daß man bei einem genauen Studium der Bücher, die das Volk tatsächlich liest, vielleicht Anhaltspunkte finden könnte, wie das Zwischenstadium, das zur Literatursprache hinführt, aussehen sollte, ebenso wie sich vielleicht von selbst, von der gebildeten Klasse unbemerkt, diese Literatur der Zwischenstufe im Volk bilden könne. Es ist nach seiner Auffassung aber auch möglich, „daß das Volk unsere Literatursprache nicht versteht und nicht verstehen will, weil es nichts für es zu verstehen gibt, weil unsere ganze Literatur ihm nicht paßt und es selbst für sich seine Literatur herausarbeitet.“ (8, 62) Doch das bleibt hier noch Vermutung.

Den Hauptgrund für die Unüberwindbarkeit des Abgrunds zwischen Verständnis der Volkssprache und dem der Literatursprache sieht Tolstoj in der Hast, mit der man zu dem gewünschten Ziel, Beherrschung der Literatursprache, gelangen will. Da er für eine freie Bildung ist, hält Tolstoj ein rein formales Erlernen der Literatursprache für unmöglich²⁵, daher auch sein Wunsch nach einer die Schüler interessierenden Literatur, die sprachlich die so lernmotivierten Schüler zum Verständnis der Literatursprache hinführt. Bei allen Schwierigkeiten und allen von ihm selbst gemachten Einwänden hält Tolstoj dennoch die Erlernung der Literatursprache für eines der wichtigsten Ziele der Volkserziehung, bzw. -bildung. Trotz des Fehlens einer für die Schüler motivierenden Übergangsliteratur, die er als wichtigste Voraussetzung für die Hinführung zur Literatursprache sieht, hat Tolstoj selbst für die Aneignung der Literatursprache schon eine Reihe theoretischer und praktischer Prinzipien ausgearbeitet. Er tritt für ein imitativ-kognitives Lernen ein, d.h. in bezug auf das Erlernen von neuen Wörtern und Begriffen, der Hauptschwierigkeit beim Erlernen der Literatursprache für die Bauernkinder, ist er dafür, diese nicht für sich zu lernen, sondern in einen jeweils vertrauten Kontext zu stellen, aus dem sich ihre Bedeutung erkennen läßt. Doch lehnt er das Erlernen der Grammatik als unnötige zusätzliche geistige Gymnastik ab.

Da das Erlernen der Literatursprache fast ausschließlich an literarischen Texten erfolgen soll, mußte sich Tolstoj auch die Frage nach dem Sinn der Literatur für das Volk, bzw. nach dem Sinn von Literatur und Kunst überhaupt stellen. Dabei gab es für ihn die Alternative: „Entweder sind die Künste überhaupt schädlich und nicht notwendig, ... oder jeder, ohne Unterschied der Schichten und Berufe, hat ein Recht auf sie und das Recht, sich *ihr* völlig²⁶ hinzugeben auf der Grundlage, daß Kunst keine Mittelmäßigkeit duldet.“ (Jasno-poljanskaja škola za nojabr' i dekabr' mesjacy, 8, 111) Wenn alle Menschen ein Recht auf die Kunst haben, gleichzeitig aber eine Kunst existiert, die nur wenigen verständlich ist, so muß diese Kunst falsch sein, wobei Tolstoj das ganz einfach quantitativ begründet: Bei einem bestehenden Rechtsanspruch aller ist dieser nicht befriedigt, wenn nur einigen Tausenden auf Kosten der Millionen Genüge getan wird. Doch gibt es die Volkskunst, mit der Tolstoj die Kunst der Gebildeten vergleicht²⁷. Für die Gebiete der Musik und Dichtung kommt Tolstoj zu der Überzeugung, daß alles, was von den Gebildeten auf diesen Gebieten getan wurde, „auf einem falschen, exquisiten Wege, der keine Bedeutung, keine Zukunft habe, und unbedeutend sei im Vergleich mit den Forderungen und sogar den Werken eben dieser Künste, deren Beispiele wir im Volke finden“ (8, 114), getan worden sei. Für ein Paradox hält Tolstoj die Behauptung, für das Verständnis des Schönen sei eine gewisse

Vorbereitung notwendig. Gerade diese Vorbereitung auf die verderbte Kunst der Gebildeten diene dazu, bei den Kindern aus dem Volke das poetische Gefühl zu erschlagen. Denn Tolstoj ist der Ansicht, daß die Kunst nicht nur exquisite, der Sache ergebene Diener haben sollte, da „das Bedürfnis, sich an der Kunst zu ergötzen und der Kunst zu dienen, in jeder menschlichen Persönlichkeit liegt, zu welcher Rasse und zu welchem Milieu sie auch gehören mag, und dieses Bedürfnis Rechte hat und befriedigt werden sollte“. Daher sind nach Tolstojs Meinung die Gründe dafür, daß nicht jeder sich an der Kunst erfreuen kann, nicht in der Art von deren Vermittlung oder Verbreitung zu suchen, sondern „im Charakter und der Ausrichtung der Kunst, an der wir zweifeln sollten, sowohl, um der jungen Generation nicht etwas Falsches aufzuzwängen, als auch, um dieser jungen Generation die Möglichkeit zu geben, etwas Neues, sowohl der Form als auch dem Inhalt nach, auszuarbeiten.“ (8, 116) Ansätze und Möglichkeiten, dieses Neue auszuarbeiten, zeigt Tolstoj in seinem wichtigsten Aufsatz zur Frage der Sprache der Literatur aus dieser Zeit, „Wer soll bei wem lernen zu schreiben, die Bauernkinder bei uns, oder wir bei den Bauerkindern?“²⁸. Zum Erlernen und zur Übung der Sprache schrieb Tolstoj in seiner Schule mit den Bauernkindern auch Aufsätze. Bei aller Freiheit, die er den Schülern gab, und trotz seines Prinzips der Nichteinmischung mußte er dabei doch gewisse Anleitungen geben, da den Kindern einfach nicht klar war, warum man schreiben sollte. „Sie verstanden die Kunst nicht – die Schönheit des Ausdrucks des Lebens im Wort und den Reiz dieser Kunst.“ (8, 301) Tolstoj schlug als Thema eines Aufsatzes ein Sprichwort vor, schrieb selbst die erste Seite und ließ dann die Kinder fortfahren. Beim späteren Vergleich seiner Seite mit der von den Kindern geschriebenen Seite machte sich diese „wie die Fliege in der Milch aus: so falsch war sie, künstlich und in einer derart schlechten Sprache geschrieben.“ (8, 302) Was macht die Sprache der Bauernkinder aus, warum ist sie besser als die Tolstojs, eines immerhin schon anerkannten Schriftstellers? Da ist zunächst das, was Tolstoj immer noch als die Haupteigenschaft der Kunst bezeichnet, das Gefühl des Maßes²⁹. Dieses ist allerdings schlecht objektivierbar und damit eher eine subjektive und entgegen den Vorstellungen Tolstojs historisch-gesellschaftlich relative Größe, ähnlich dem von ihm abgelehnten Schönheitsbegriff der bürgerlichen Ästhetik. Die Kunst selbst, d.h. das Bedürfnis, künstlerisch zu gestalten, „lehrt den Ausdruck des Gedankens“, und die Schüler sollten beim künstlerischen Gestalten lernen, ihre Gedanken richtig auszudrücken. In der Diskussion und beim Hinterfragen der Schüler, warum sie bestimmte Ausdrücke, Wörter usw. gebrauchen und nicht andere, die Tolstoj ihnen vorschlägt, wird für Tolstoj der Unterschied zwischen künstlerischem und nichtkünstlerischem Wort deutlich, den er in Vieldeutigkeit

bzw. Eindeutigkeit sieht: „Jedes künstlerische Wort, ob es zu Goethe oder Fed'ka gehört, unterscheidet sich eben dadurch vom nichtkünstlerischen, daß es eine zahllose Menge von Gedanken, Vorstellungen und Erklärungen hervorruft.“ (8, 306) Leider geht Tolstoj an dieser Stelle nicht in allgemeiner Form darauf ein, wodurch die größere Assoziationsbeladenheit des künstlerischen Wortes gegenüber dem nichtkünstlerischen bedingt ist. Aus dem Beispiel Tolstoj's wird aber klar, daß die Vieldeutigkeit, oder besser große Assoziationsbeladenheit, eines Wortes abhängig ist von dem Kontext, in dem es steht³⁰. Als besonders gute künstlerische Eigenschaften der Form hebt Tolstoj an dem Werk der Kinder hervor: „Alles ist so gedrängt (komprimiert, sžato), so einfach und so stark – nicht ein Wort darf man herausnehmen, nicht eines ändern oder hinzufügen.“³¹ (8, 313) Komprimiertheit, Einfachheit und Unveränderbarkeit sind allerdings Eigenschaften, die Tolstoj sicher auch bei einem nichtkünstlerischen Text als positiv bewerten würde, wobei vielleicht am ehesten auf das Kriterium der Unveränderbarkeit verzichtet werden könnte. Als besonderes künstlerisches Kriterium der Bewertung der Sprache hat deren Plastizität bzw. Bildhaftigkeit zu gelten, durch die bildhafte Vorstellungen und Gefühle vermittelt werden. Die Anhaltspunkte für dieses Kriterium, das Tolstoj nicht ausdrücklich postuliert, ergeben sich aus seiner Beurteilung. So sagt er an mehreren Stellen, die er für besonders gelungen hält: Sie sehen, bzw. man sieht (vam viditsja), bzw. man fühlt³². Ansonsten findet sich außer dem Hinweis auf die Einfachheit und Natürlichkeit der Sprache³³ auch pauschales, weitgehendes Lob Tolstoj's: „Nichts, was diesen Seiten vergleichbar wäre, habe ich in der russischen Literatur gefunden.“ (8, 315)

Die allgemeinen Schlußfolgerungen, zu denen Tolstoj in diesem Aufsatz kommt, betreffen die Erziehung und vor allem die Kunsterziehung auf dem Gebiet der Literatur. Die These Rousseaus, daß der Mensch vollkommen geboren werde, hält auch Tolstoj für richtig. „Die Gefühle für Wahrheit, Schönheit und Güte sind unabhängig vom Grad der Entwicklung“ (8, 321). Dabei sind Wahrheit, Schönheit und Güte keine absoluten Werte, sondern „Begriffe, die nur die Harmonie der Beziehungen im Sinne der Wahrheit, des Schönen und Guten ausdrücken“. Bei der Erziehung oder Bildung des Kindes sollte man daher das eine Ziel im Auge haben, eine größtmögliche Harmonie im Sinne von Wahrheit, Schönheit und Güte zu erreichen. Da diese Harmonie bei der Geburt existiert, aber durch die Entwicklung, vor allem wenn man diese Entwicklung selbst zum Ziel der Erziehung macht, zerstört wird, hält Tolstoj eine völlige Umorientierung bei der Erziehung für nötig. Für ihn liegt das Ideal hinter und nicht vor uns, d.h. das Kind ist dem Ideal, zu dem ich es hinführen möchte, viel näher als ich und wird durch die Erziehung nur verdorben. „Es braucht von mir nur das Material, um sich

harmonisch und allseitig zu vervollständigen. Sobald ich ihm nur die volle Freiheit gegeben habe, aufgehört habe, es zu lehren, hat es ein derartiges poetisches Werk geschrieben, das nicht seinesgleichen hatte in der russischen Literatur. Und deshalb sollten wir nach meiner Überzeugung nicht lehren, zu schreiben und zu verfassen, besonders poetisch zu verfassen, vor allem Kinder und besonders Bauernkinder. Alles, was wir tun können, ist sie zu lehren, wie man sich an das Schreiben (sočinitel'stvo) macht“. Die Verfahren, die Tolstoj selbst dafür angewandt hat, sind kurz zusammengefaßt die folgenden:

1. Vorschlag wichtiger Themen, die den Lehrer selbst interessieren.
2. Als Muster nur Werke geben, die von Kindern geschrieben sind.
3. Bei der Durchsicht keine Bemerkungen über die äußere Form, den Satzbau und die Logik machen. Hier fügt Tolstoj in Klammern hinzu: besonders wichtig.
4. Da die Schwierigkeit beim Schreiben das Künstlerische des Themas bildet, sollte die Sukzessivität der Themen durch den Mechanismus der Sache begründet sein.

Der Mechanismus der Sache besteht nach Tolstoj darin, „zuerst aus der großen Zahl der sich anbietenden Gedanken und Bilder einen auszuwählen; zweitens für ihn Wörter zu suchen und ihn damit auszustatten; drittens ihn zu erinnern und für ihn einen Platz zu suchen; viertens darin, das Geschriebene erinnernd, sich nicht zu wiederholen, nichts auszulassen und imstande zu sein, das Folgende mit dem Vorhergehenden zu verbinden; fünftens schließlich darin, daß beim gleichzeitigen Denken und Schreiben das eine nicht das andere stört.“ (8, 324) Diesen Mechanismus brachte Tolstoj den Schülern aber nur bei, indem er selbst zunächst die Erfüllung einiger Teilanforderungen auf sich nahm, dies dann jedoch allmählich ganz den Schülern überließ. Was Tolstoj hier als Mechanismus der Sache bezeichnet, sind im Grunde die wesentlichen formalen Voraussetzungen jeder schriftstellerischen Tätigkeit, deren Erlernung und Beachtung freilich noch nicht garantiert, daß das, was herauskommt, ein Kunstwerk ist. Das ist nicht erlernbar, setzt Talent voraus und gelingt eher dort, wo eine angeborene Harmonie noch nicht durch Erziehung gestört ist, d.h. in diesem Fall beim ‚unverdorbenen‘ Bauernkind.

In einem zu Lebzeiten Tolstojs unveröffentlichten Aufsatz über die Sprache der Volksbücher hat er die von seinen Schülern geschriebene Erzählung ‚Ložkoj kormit, a stblem glaz kolet‘ als „Muster der Sprache, sowohl im Hinblick auf die Wörter als auch auf ihre Verbindung“ (8, 427) bezeichnet. Das geschah in bewußter Gegenüberstellung dieser von Bauernkindern selbst geschriebenen Erzählung zu den Erzählungen der sogenannten Volksbücher, die meistens von

Gebildeten für das Volk geschrieben wurden. Die gängigen Regeln für die Sprache dieser Volksbücher:

1. Verständlichkeit und Volkstümlichkeit der Sprache; Vermeidung absichtlicher Dialektismen
2. Zugänglicher, nicht abstrakter Inhalt
3. Verbergen des Didaktischen unter dem Reiz der Form

hält Tolstoj für unzureichend und z.T. völlig falsch. So sollte nach seiner Meinung die Sprache nicht nur verständlich oder ‚prostonarodnyj‘ sein, sondern *gut*. Kriterien dafür sieht er in der Lexik und in der Syntax³⁴. Im Hinblick auf die Lexik rät er: „Nicht nur einfach-volkstümliche, bäuerliche und verständliche Wörter zu gebrauchen ..., sondern gute und starke Wörter ... und nicht ungenaue, unklare, nichtbildhafte Wörter.“ (8, 427)³⁵

Für die Verbindung der Wörter, wie Tolstoj die Syntax nennt, stellt er folgende Forderungen auf: „Es ist nicht ausreichend zu sagen, es sind verständliche kurze Sätze nötig, – es ist einfach eine gute, meisterhafte Sprache nötig, mit der der einfache Mensch alles ausdrückt (otpečatyvaet), was für ihn zu sagen erforderlich ist, das, was wir bei ihm lernen und nicht genug lernen können“. Die langen Sätze der Literatursprache mit ihren vielen untergeordneten Nebensätzen sind für Tolstoj nicht nur nicht schön, sondern ein derart langer Satz „verbirgt fast immer Schwächen des Gedankens und immer die Unklarheit des Gedankens“. Hinzu kommt der häufige Gebrauch von Partizipien, den die Literatursprache aus der offiziellen Sprache übernommen hat und den Tolstoj als der russischen Sprache fremd und als künstlich eingeführt bezeichnet. Einfacher und klarer ist für Tolstoj der Gebrauch der finiten Verbformen.

Obwohl er hier im Ansatz Regeln aufstellt, kommt Tolstoj im Hinblick auf die Sprache doch zu dem Schluß, daß es keine Regeln gibt, sondern „es gibt eins – wir müssen lernen, gut zu schreiben, und wenn man das nicht kann – nicht zu schreiben. Wenn für uns die Darlegung Genauigkeit erfordert, so ist für das Volk die Genauigkeit und Trefflichkeit (metkost') noch tausendmal mehr erforderlich, und man sollte nicht schreiben, wenn man es nicht kann“ (8, 429).

Will man Tolstoj's Aussagen aus der Zeit seiner ersten intensiven Bemühungen um die Volksbildung und dabei speziell zur Frage der Literatur und der Literatursprache zusammenfassen, so ergibt sich:

1. Es gibt, mit vielen Einschränkungen, eine gute Literatur und Literatursprache der Gebildeten, die die Ungebildeten (das Volk) kennen- bzw. erlernen sollten.
2. Es existiert eine echte überlieferte Volksliteratur, die das Volk gerne liest (vor allem die noch unverbildeten Kinder).

3. Die Kluft zwischen der Sprache dieser Volksliteratur und der Literatursprache ist so groß, daß zur Erlernung der letzteren und zum Verstehen der in ihr geschriebenen Literatur ein Zwischenstadium notwendig ist.
4. Alle Versuche der Gebildeten, diese Zwischenstufe in Form einer Volksliteratur (= Literatur für das Volk) zu schaffen, sind bislang fehlgeschlagen.
5. Das durch Erziehung noch unverdorbenes Volk selbst kann sich auf der Grundlage seiner Sprache eine neue Volksliteratur schaffen, wobei ihm die Gebildeten allgemeine Hinweise auf die Form oder den Mechanismus der künstlerischen Darstellung geben sollen.
6. Die unverfälschte Volkssprache und die in ihr vom Volke selbst verfaßte Literatur können die Sprache und die Werke der Literatur der Gebildeten übertreffen. Daher sollten die gebildeten Schriftsteller ihrerseits beim Volk lernen, besonders dann, wenn sie für dieses schreiben wollen.

Die Volkssprache, die ursprünglich nur als Hilfsmittel oder Zwischenstadium auf dem Wege zur Aneignung der höheren Literatur und Sprache gedacht war, wurde so zunehmend zum Selbstzweck, zum Ziel einer neuen allgemeinliterarischen Norm. Die positiven Ansätze, die sich aus dieser Zielsetzung ergaben, besonders für die Volksbildung, hat die damalige Kritik bereits erkannt³⁶. Es gab aber auch Stimmen, die die Gefahren der Beschränkung auf die reine Volkssprache bei der Volksbildung schon zu Tolstojs Zeiten bemerkten, zumal Tolstoj diese selbst und die in ihr geschriebene Literatur ja nur als Zwischenstadium gedacht hatte. Diese Kritiker fragten nach der Lektüre von ‚Wer soll bei wem lernen ...?‘, wie soll es weitergehen? Was kommt nach der Lektüre der selbstverfaßten Volksliteratur³⁷? Außerdem sahen sie deutlich, daß die Volkssprache nicht für alle Erscheinungen des sich entwickelnden gesellschaftlichen Lebens und der Technik die adäquaten Ausdrucksmittel besaß. Hier müßte entgegen den Vorstellungen Tolstojs das Lexikon der Volkssprache beständig erweitert werden. Tolstojs Auffassung war jedoch von einem Antifortschrittsdenken und einer Idealisierung der bäuerlichen Verhältnisse bestimmt, die soweit gingen, daß er, vielleicht für den historischen Moment nicht ganz unbegründet, nicht glauben wollte, daß der Bauer jemals in den Genuß der damaligen technischen Neuerungen kommen würde, die für seine Bedürfnisse ohnehin keine Verbesserungen darstellten. Insofern dachte Tolstoj hier konsequent, wenn auch ahistorisch.

3. Verfall der Gebildetenliteratur und Aufstieg der Volksliteratur

In einem Brief an A.A. Tolstaja aus der Zeit vom 17. – 31. Oktober 1863 bekennt sich Tolstoj wieder zur Schriftstellerei, und die Beschäftigung mit der Pädagogik wird für ihn zweit-, wenn nicht sogar drittrangig. Dennoch gesteht er ein, daß ihn seine letzte Geliebte, wie er die pädagogische Tätigkeit nun bezeichnet, doch sehr geformt habe. Trotzdem ist er „Schriftsteller mit *allen* Kräften meiner Seele“ (61, 24), und zwar ein Schriftsteller, der für ein Lesepublikum der gebildeten Klasse schreibt. Das Werk, dessen Verfassen den Anlaß zu diesem Wandel gab, war ‚Krieg und Frieden‘. Seine Abfassung und Veröffentlichung bedeutete aufs Ganze gesehen einen Bruch mit den sich entwickelnden Anschauungen Tolstojs über die Schaffung einer neuen Volksliteratur auf der Grundlage der Volkssprache, wenn auch teilweise diese Vorstellungen künstlerisch verarbeitet wurden³⁸. Auf die sprachliche Gestaltung des Werkes selbst trifft in vielem der in der zweiten Sevastopoler Erzählung geäußerte künstlerische Grundsatz Tolstojs zu, daß der Held seines Werkes die Wahrheit sei. Das hatte zur Folge, daß sein Werk nur von der damaligen gebildeten Oberschicht gelesen und auch verstanden werden konnte. In sprachlicher Hinsicht war das bedingt durch die naturalistisch anmutende Tendenz Tolstojs, alle handelnden Personen so sprechen zu lassen, wie er annahm, daß zur Zeit der Handlung des Werkes (1805-1820) gesprochen wurde³⁹. So sprechen die handelnden Personen über weite Strecken französisch, aber auch deutsch oder ein mit Gallizismen durchsetztes Russisch oder echte russische Volkssprache, und in den beschreibenden Passagen findet sich ein eigenes literatursprachliches Russisch, erschwert durch komplizierte Satzperioden. Das Milieu, in dem die Epopöe spielte, beschränkte allerdings die Verwendung der Volkssprache auf einen geringen Teil; außerdem konnten die umfangreichen geschichtsphilosophischen Erörterungen Tolstojs ohnehin nur von einem gebildeten Publikum verstanden werden. Hierbei soll nicht vergessen werden, daß dieses für die Gebildeten geschriebene Werk die gebildeten adligen Haupthelden in einer charakterlichen und weltanschaulichen Wandlung zu einer im Sinne Tolstojs positiven Haltung zeigt, die durch ihre Annäherung an das Volk und ihre Kontakte mit diesem bewirkt wird.

Aber auch beim Schreiben von ‚Krieg und Frieden‘ und bei der Bearbeitung von dessen verschiedenen Ausgaben verlassen Tolstoj die Zweifel an der Literatursprache und ihren Ausdrucksmöglichkeiten nicht. In den Manuskriptvarianten zum Vorwort und zur Einleitung von ‚Krieg und Frieden‘ von 1863/64 führt er verschiedene Zweifel an der Ausführung seines Vorhabens (einen Roman

aus der Zeit von 1812 zu schreiben) an, darunter auch: „Bisweilen schienen mir auch die einfache, gemeine Literatursprache und die literarischen Verfahren des Romans derart unangemessen für den großartigen, tiefen und allseitigen Inhalt ..., daß ich das Begonnene aufgab und an der Möglichkeit zweifelte, alles das auszusagen, was ich aussagen wollte und mußte ...“ (13, 53) Hiermit ist jedoch nicht gesagt, Tolstoj plädiere für die einfache Volkssprache, wie Zelenov u.a. diese Äußerung interpretieren⁴⁰. Es ist einfach die Erkenntnis der Unzulänglichkeit der Literatursprache, ohne daß Tolstoj die Andeutung macht, diese Unzulänglichkeit sei durch den Gebrauch der Volkssprache zu überwinden.

Nach einem Aufenthalt bei den Baschkiren, wo er durch eine Kumyskur einer TB vorzubeugen suchte, begann sich Tolstoj nach neuerlichen Zweifeln an der Schriftstellerei⁴¹ etwa ab August 1871 wieder ernsthaft mit der Volksbildung zu beschäftigen. Das fand seinen Niederschlag in der Gründung einer neuen Schule für Bauernkinder (Januar 1872 – 2. Hälfte April) sowie in der Zusammenstellung und Abfassung seines ‚Lesebuches‘ (Azbuka) oder, besser gesagt, Grundlehrbuches für die Schule (vier Bände 1871/72). Bei der Abfassung dieses Grundlehrbuches beschäftigte Tolstoj besonders die sprachliche Gestaltung der Lesestücke, die er entweder direkt aus den Volksmärchen, Sagen, Fabeln und Stücken seiner früheren Schüler nahm oder selbst nachdichtete oder neu schrieb. In diesem Zusammenhang ist eine von Zelenov angeführte Bemerkung Turgenews aus einem Brief an A.A. Fet⁴² erwähnenswert. Turgenew hatte von den Bemühungen Tolstojis gehört, in einer den Kindern aus dem Volk verständlichen Sprache zu schreiben, dieses aber offensichtlich so aufgefaßt, als wolle Tolstoj künstlich eine neue Sprache schaffen: „Aber warum redet er von der Notwendigkeit, irgendeine besondere russische Sprache zu schaffen? Eine Sprache schaffen!! – das heißt ein Meer schaffen. Dieses würde sich ringsumher in Wellen ohne Ufer und Boden ergießen; unsere – schriftstellerische – Sache ist es, einen Teil dieser Wellen in unser Bett zu leiten, auf unsere Mühle: – und Tolstoj versteht das.“ Aus der Sicht Turgenews mußte natürlich die Infragestellung und Leugnung der Literatursprache und das Bemühen, eine allgemein verständliche Sprache zur Literatursprache zu machen, so aussehen, als wolle Tolstoj eine besondere russische Sprache schaffen. Dabei wollte Tolstoj nur ganz im Sinne Turgenews, und um auch bei dessen Bild zu bleiben, den großen Teil der völlig ungenutzten Wellen der Volkssprache in sein Bett, auf seine Mühle leiten, bzw. das Volk zur Betätigung eigener Mühlen anregen.

In einem Brief an Strachov vom 3.3.1872 stellt Tolstoj zwei gegenläufige Entwicklungen der Künste fest. Bei einem Verfall der Künste der Gebildeten ist gleichzeitig ein Bemühen zur Erforschung der Volkskünste zu bemerken. Tolstoj

sieht hierin keinen Verfall, sondern „den Tod mit der Garantie der Wiedergeburt in der Volkstümlichkeit“, und er stellt dies für die Literatur graphisch mit einer Parabel dar, deren Höhepunkt Puškin ist, die dann beständig auf den Nullpunkt zu fällt, während auf der anderen Seite unterhalb des Nullpunktes die Erforschung des Volkes angesetzt ist mit einer Tendenz, einen Aufschwung der Volksliteratur und der von ihr begünstigten Strömungen über den Nullpunkt zu erreichen, d.h. die verschwundene Gebildetenliteratur abzulösen. (61, 274 f.)

Und wenig später, und zwar wieder in einem Brief an N.N. Strachov vom 22./25.3.1872, geht Tolstoj in seiner Kritik der bürgerlichen Literatur, diesmal bezogen auf ihre Sprache, sogar noch weiter und macht nicht einmal vor Puškin halt, dessen Werk er kurz zuvor noch als einen Höhepunkt der Literatur überhaupt dargestellt hatte. Entgegen der Auffassung Strachovs sieht Tolstoj darin, daß es für Wissenschaft und Kunst in Rußland keine Freiheit gibt, keinen Schaden. Ein Franzose, Deutscher oder Engländer würde sich nie fragen, ob nicht die Sprache und die Verfahren, deren er sich beim Schreiben bedient, falsch sind, „ein Russe aber, wenn er nicht ohne Verstand ist, sollte nachdenken und sich fragen: soll man weiterschreiben, möglichst schnell seine kostbaren Gedanken stenografieren, oder daran denken, daß auch die ‚Arme Liza‘⁴³ mit Begeisterung gelesen wurde und von irgend jemandem gelobt wurde, und andere Verfahren und eine andere Sprache suchen. Und das ist nicht so aufgrund meiner Überlegungen, sondern weil diese unsere jetzige Sprache und die Verfahren widerwärtig sind und zu einer anderen Sprache und anderen Verfahren (es war zufällig die Volkssprache) unwillkürliche Träume ziehen⁴⁴.“ (61, 277) Tolstoj bringt als Entgegnung auf Strachovs Argument, Wissenschaftler und Literaten stünden in Rußland unter Beschuß, das Bild von dem hohen Turm, in dem sie säßen, der daher leichter zu treffen sei: „Man muß herunterklettern und tiefer dorthin (zum Leben, W.E.) gehen, dort wird es frei sein. Und wieder ist zufällig *dieses tiefer dorthin* das Volkstümliche. – Die Arme Liza hat Tränen hervorgehört, und man hat sie gelobt, aber niemand wird sie je wieder lesen, aber die Lieder, Sagen, Bylinen, alles Einfache wird man lesen, solange es die russische Sprache gibt.

Ich habe die Verfahren meines Schreibens und die Sprache geändert, aber nicht, das wiederhole ich, weil ich aufgrund vernünftiger Überlegungen, daß es nötig sei, dazu kam. Sondern deshalb, weil sogar Puškin mir lächerlich ist, ganz zu schweigen von unseren Elukubrationen; die Sprache aber, in der das Volk spricht und in der Töne für den Ausdruck von allem sind, was sich ein Dichter nur zu sagen wünschen kann, ist mir lieb. Diese Sprache ist außerdem – und das ist das wichtigste – der beste poetische Regulator. Versuche, etwas Überflüssiges, Aufgeblasenes, Unnatürliches zu sagen – die Sprache erlaubt es nicht, aber unsere

Literatursprache ist ohne Rückgrat (bez kostej), so verweichlicht, welchen Unsinn man auch sagt – alles sieht nach Literatur aus“ (61, 278). Es folgt ein Angriff auf die künstliche Volkstümlichkeit der Slavophilen, denen Tolstoj die „Bestimmtheit (opredelenie), das Klare und Schöne und Maßvolle“ der Volkspoesie, der Volkssprache und des Volkslebens gegenüberstellt, das er liebt. Als Beispiel der Verfahren und der Sprache, in der er von nun an auf dieser Grundlage zu schreiben gedenkt, nennt Tolstoj seine Erzählung ‚Kavkazskij plennik‘, die er auch später im Sinne seiner sich nun herausbildenden Literaturauffassung für mustergültig hielt, s.u. Dabei ist es nach Tolstojs Meinung durchaus nicht einfach, in einer leichtverständlichen Sprache zu schreiben, und im Brief an A.A.Tolstaja vom 6./8.4.1872 äußert er die Meinung, daß allein die Arbeit an der ‚Azbuka‘ für 100 Jahre reichen würde. Außer vielen notwendigen Kenntnissen ist auch „die Arbeit an der Sprache ungeheuer – es muß alles schön, kurz, einfach und, das ist die Hauptsache, klar sein. Wie irgendein Franzose sagte: »la clarté est la politesse de ceux qui veulent enseigner, s’adressant au public«. ... In Ihrem Milieu werden Sie sicher meine Sprache vulgaire finden. Aber ich kann die Meinung auch Ihres Milieus nicht mißachten, weil ich für alle schreibe.“ (61, 283) Wieder verweist Tolstoj auf den ‚Kavkazskij plennik‘ und seine Erzählung ‚Bog pravdu vidit, da ne skoro skažet‘ als Musterbeispiele dieser Sprache. In der damaligen Presse wurde die Sprache dieser Erzählungen als völlig neu aufgefaßt. „Der ‚Kavkazskij plennik‘ ist in einer ganz besonderen, neuen Sprache geschrieben“. Auf der anderen Seite sah man in dieser Erzählung die Lösung der Frage, „wie man für das Volk schreiben muß“.⁴⁵ Sicher war Tolstojs ganze Arbeit mit der ‚Azbuka‘ Arbeit für das Volk. Was man aber bei der gebildeten Schicht nicht ganz verstand, war die Erhebung dieser Volksliteratur und ihrer Sprache zu einer Literatur und Sprache für alle – also auch für die Gebildeten.

Tolstojs Ansichten in dieser Periode sind denen zur Zeit seiner ersten pädagogischen Bemühungen ähnlich, wenn auch weitergehend in der Einschätzung von Volkssprache und -literatur, und lassen sich folgendermaßen zusammenfassen:

Eine gute alte Volksliteratur existiert bereits in Sagen, Legenden, Märchen und Bylinen.

Das Volk verfügt über eine hervorragende Sprache zur Schaffung einer eigenen Literatur, wenn es nicht durch die Literatur und Sprache der Gebildeten verbildet wird. Damit diese Literatur geschaffen und konsumiert werden kann, muß man dem Volk in seiner Sprache und durch seine Literatur Schreiben und Lesen und allgemeine Kenntnisse beibringen. Das ist die Aufgabe der Gebildeten, die schon beim Volk gelernt haben und weiter lernen müssen, um ihre verdrehte, verlogene

und komplizierte Literatursprache aufzugeben und in der einfachen und klaren Volkssprache klar und deutlich zu schreiben, so daß letztlich eine Literatur von potentiell allen (die Talent haben) für alle entsteht.

4. Allgemeinverständlichkeit

Diese Ansichten vertiefte Tolstoj in seinen Äußerungen über die Volksbildung, die er in der Folge einer angestregten pädagogischen Tätigkeit in Jasnaja Poljana niederschrieb. Weiterhin ist er der Auffassung, daß die Gebildeten oft in einer schlechten Sprache sprechen, das Volk aber in einer guten (17, 99), und daß eher die Lehrer als die Bauern als ‚Wilde‘ zu bezeichnen seien. Dürften die Bauern selbst in freier Entscheidung über den notwendigen Unterrichtsstoff für ihre Kinder bestimmen, so wäre dieser auf Schreiben und Lesen („Kenntnis der russischen und kirchenslavischen Sprache“) und Rechnen beschränkt (17, 107).

Bereits 1873 hatte Tolstoj mit dem Schreiben von ‚Anna Karenina‘ begonnen, die von 1875-1877 erschien. Dieser Roman spielte wieder im Milieu der Gebildeten und war trotz geringfügiger Modifikationen in deren Sprache geschrieben und damit eine Fortsetzung der Tradition der Gebildetenliteratur. Daran ändert auch der Umstand nichts, daß durch das Beispiel Levins die Gebildeten aufgefordert werden, zum natürlichen, land- und volksverbundenen Leben zurückzukehren. Dennoch finden sich auch aus dieser Zeit Äußerungen Tolstojs, die sein kritisches Verhältnis zu eben dieser Literatursprache, deren fortschrittliche Tradition er eher fortsetzte als sie von Grund auf zu verändern oder abzulösen, belegen. Das ist in erster Linie dadurch bedingt, daß er das schon früher wichtige Kriterium der Verständlichkeit nun zum obersten Kriterium für das Schreiben macht, das auch den Ausschlag für die Bewertung des Inhalts gibt. So schreibt er über das Projekt einer Bekannten, eine Zeitschrift für das Volk herauszugeben, am 10/19.2.1875 an Frau E.I. Mengden, daß er diejenigen⁴⁶, die das vorhätten, nicht für geeignet dafür halte, da sie zu weit von dem entfernt seien, was für das Volk nötig sei. Seine Vorstellungen hingegen, von denen er glaubt, daß sie mit denen des Volkes identisch seien, laufen vor allem darauf hinaus, daß eine Zeitschrift verständlich sein soll. „Verständlichkeit, Zugänglichkeit ist nicht nur eine unerläßliche Bedingung dafür, daß das Volk gerne liest, sondern es ist nach meiner Überzeugung ein Zaum dafür, daß es in der Zeitschrift nichts Dummes, nichts, was

fehl am Platze wäre, und nichts Talentloses gibt. ... In einer völlig einfachen und verständlichen Sprache kann man nichts Schlechtes schreiben. Alles Unsittliche wird sich so abstoßend darbieten, daß es sofort verworfen werden wird.“ (62, 143 f.) Um die Verständlichkeit zu erlangen, schlägt Tolstoj vor, man möge alle Beiträge die Zensur von Hausmeistern, Kutschern und Hilfsköchinnen passieren lassen. Wenn diese Leser alle Wörter verstehen, ist der Beitrag gut, kann hingegen niemand von ihnen sagen, was er gelesen hat, dann taugt der Beitrag nichts. Doch sieht er gleichzeitig, daß die Herausgabe einer verständlichen Zeitschrift sehr schwierig ist, da es dafür zu wenig Material gibt, und all das, worüber vielleicht die Redaktion entzückt ist, „wird, sobald es in der Küche gelesen wird, als völlig untauglich erkannt werden, oder ... aus 30 Blättern mit *Wörtern* erweisen sich als *Taten* nur 10 Zeilen.“ (62, 144) Tolstoj's in diesem Brief geäußerte Auffassungen zeigen einen Ansatz zur Überwindung der Dichotomie von Form und Inhalt, der darin besteht, daß eine einfache klare Form zu einem guten Inhalt zwingt, da ein schlechter Inhalt in dieser Form ohnehin keine Chance hat, angenommen zu werden. Er bedarf der Vernebelung, der Tarnung hinter einer komplizierten unverständlichen Form, um dann, obwohl nicht verstanden, teilweise geduldet zu werden.

Wie unzertrennbar für den Schriftsteller Tolstoj Form und Inhalt miteinander in dieser Zeit verbunden waren, erfahren wir aus einigen Briefen. So heißt es in einem Brief an P.D. Golochvastov vom 6./10.9.1875: „Wenn Sie mir im Gespräch das hätten erzählen können, was Sie in ihrem Drama ausdrücken wollen, dann hätten Sie es gar nicht zu schreiben brauchen.“ (62, 203) Und bekannt ist Tolstoj's Äußerung über ‚Anna Karenina‘ in seinem Brief an N.N. Strachov vom 23. und 26.4.1876: „Wenn ich alles das mit Worten sagen wollte, was ich mit dem Roman auszudrücken beabsichtigte, dann müßte ich genau denselben Roman, den ich geschrieben habe, noch einmal schreiben.“ (62, 268)

Wie schwer es ist, einfach und klar zu schreiben, ohne alles Überflüssige und Falsche, hat Tolstoj mehrfach betont⁴⁷. Er selbst ist ein erbitterter Gegner alles Falschen und Überflüssigen bzw. Unverständlichen. Dabei geht sein Zorn sehr weit, wie ein Zitat aus einem Brief an N.N. Strachov zeigen mag: „Wenn ich Zar wäre, würde ich ein Gesetz erlassen, daß der Schriftsteller, der ein Wort gebraucht, dessen Bedeutung er nicht erklären kann, die Rechte zu schreiben verliert und 100 Rutenstrieche erhält.“ (62, 438)

Vom Ende der siebziger und Anfang der achtziger Jahre gibt es einige sekundäre Quellen, die belegen, wie sich Tolstoj um die Aneignung und Erforschung der Volkssprache bemühte und gleichzeitig über die Literatursprache schimpfte⁴⁸. In dieser Zeit waren die sprachlichen Probleme und die praktische

Arbeit an der Sprache neben den religiösen Fragen, die ihn zunehmend beschäftigten, für Tolstoj von großer Bedeutung. In den achtziger Jahren rückte dann die sprachliche Thematik zunächst in den Hintergrund, und die Religion nahm die erste und beherrschende Stellung ein und war letztlich auch der Grund für seine sogenannte Krise oder Wende. Seine ‚Beichte‘ und ‚Was ich glaube‘, die als Zeugnisse der Wende Tolstojs angesehen werden, sollen, da sie außerhalb des Rahmens des hier angesprochenen Themas stehen, unberücksichtigt bleiben.

Im Jahre 1883 gründete Tolstoj den Verlag ‚Posrednik‘. Dem waren einige Verhandlungen vorausgegangen. An diesen Beratungen, die in Chamovniki stattfanden, nahm auch M.P. Ščepkin, eine bedeutende Moskauer Persönlichkeit und zudem Journalist, teil⁴⁹. In einer dieser Beratungen trug Tolstoj einige schriftlich fixierte Vorstellungen zur Herausgabe von Büchern zur Volkslektüre (knigi dlja narodnogo čtenija) vor. Ščepkin, der damit nicht ganz einverstanden war, schrieb Tolstoj daraufhin einen ausführlichen Brief, in dem er seine Einwände darlegte. Das Manuskript seines Briefes und auch Tolstojs Aufzeichnungen bewahrte Ščepkin in seinem persönlichen Archiv⁵⁰ auf. In seiner Rede teilte Tolstoj die bisherigen, sich immer mehr häufenden, sogenannten Volksausgaben, die allesamt beim Volke keinen Anklang fanden, in drei Klassen ein. Zur ersten gehören religiöse Bücher, die eine Stimmung übermitteln wollen, die dem Volke völlig fremd ist, so daß man zunächst die Lehre, die zu dieser Stimmung führt, vermitteln sollte und nicht gleich die Stimmung selbst. Die zweite Klasse bezeichnet Tolstoj als ‚Abfall‘-Literatur, d.h. die Literatur, die nicht gut genug für die Gebildeten, aber immer noch gut genug für das Volk (nach Meinung ihrer Herausgeber) ist. Zur dritten Klasse gehört die Literatur der Gebildeten, d.h. ihre „neue Literatur der letzten 50 Jahre“ (25, 526). Aber auch von dieser wendet sich das Volk ab. Das hat seinen Grund darin, daß in der jüngsten Zeit die Bildung der sogenannten Gebildeten rein äußerlich geworden ist und sich auf das beschränkt, was in der jüngsten Zeit geschrieben wird, während zu einem bedeutenden Mann oder Gedanken der Vergangenheit alle irgendeine belanglose Phrase bereit haben, die Wissen vortäuscht und das eigentliche Unwissen verbirgt. „Wir (die Gebildeten, W.E.) haben uns die Kunst erarbeitet, völlig unwissend zu sein, mit dem Anschein der Gelehrtheit.“ (25, 526) Das hat dazu geführt, daß die Gebildeten das, was eigentlich jede Wissenschaft ausmacht, „– die Erforschung der Wege, auf denen die großen Geister der Menschheit zur Erklärung der Wahrheit gegangen sind“ (25, 527), für immer vor sich verborgen haben. Daher nimmt auch das Volk die Früchte der unwissenden Gebildeten nicht an, zumal es ein unverdorbenes und zuverlässiges Gespür dafür besitzt, was wichtig ist. Tolstoj ist der Ansicht, daß nur die Dichtung, die

unabhängig von Zielen ist, eine Stimmung übermitteln kann, und spricht sich gegen rein didaktische Bücher aus, die weder „vernünftige noch wissenschaftliche, noch künstlerische Werte“ (25, 527) haben und daher Verachtung beim Volke hervorrufen. Er wehrt sich gegen die Einteilung in Volk und Intelligenz. Der einzige Unterschied zwischen den sogenannten Gebildeten und dem Volk besteht darin, daß den einen das Wissen mehr, den anderen weniger zugänglich ist. Es kommt jetzt darauf an, gemeinsam zu lernen, „vor allem, indem man einander alle Gedanken und Kenntnisse der großen Geister mitteilt, die es gegeben hat, und ihre Bücher in einer zugänglichen Sprache darlegt.“ (25, 528 f.)

In seiner berühmten Schrift von 1886 ‚Was sollen wir denn tun?‘, in der er die Konsequenzen aus dem Studium der Lage des städtischen Proletariats und des Lumpenproletariats, denen er vergeblich zu helfen suchte, zieht, sieht Tolstoj in der Arbeitsteilung die Hauptwurzel des gesellschaftlichen Übels (25, 330). Allerdings versteht er unter Arbeitsteilung eine Teilung in arbeitende und nicht arbeitende Menschen, da für ihn alle Tätigkeiten der Gebildeten und Besitzenden nur möglich sind, weil diese von der wirklichen Arbeit, d.h., für die elementaren Lebensbedürfnisse zu sorgen, freigestellt sind. Zu den von der wirklichen Arbeit befreiten Gruppen zählt Tolstoj die Politiker, die in der Wirtschaft Tätigen, sowie Künstler und Wissenschaftler. Während die Tätigkeit der ersten beiden Gruppen noch von einem Teil der wirklich arbeitenden Menschen als nützlich anerkannt wird, wird „die Tätigkeit der Menschen der Wissenschaft und Kunst von keinem der arbeitenden Menschen als nützlich anerkannt.“ (25, 324) Wissenschaftler und Künstler selbst wollen der Gesellschaft auch gar keinen Nutzen bringen. Als Gegenleistung für den „unzweifelhaften und offensichtlichen Schaden, den sie den arbeitenden Menschen zufügen, beschäftigen sie sich mit Dingen, die den arbeitenden Menschen unverständlich sind und die nach ihrer Überzeugung, um echt zu sein, nicht den Nutzen im Auge haben sollten, sondern ihren Neigungen entgegenkommen.“ (25, 326)

Wenn auch die Künstler sich darauf berufen, daß ihre ‚Arbeit‘ im Namen des Volkes erfolgt, so vergessen sie z.B. im Bereich der Literatur, daß das Volk sie gar nicht liest, sondern Erzeugnisse der Trivilliteratur bevorzugt. Dennoch ist auch Tolstoj der Ansicht, daß Kunst und Wissenschaft der Menschheit viel gegeben haben, allerdings nicht wegen, sondern trotz der Arbeitsteilung, d.h. dadurch, daß einzelne „geniale Menschen“ die Rechte, die sich aus der Arbeitsteilung für sie ergaben, nicht nutzten und die Menschheit voranbrachten. Denn: „Die Schicht der Wissenschaftler und Künstler, die auf der Grundlage der falschen Arbeitsteilung Forderungen auf das Recht der Nutzung der Arbeit anderer anmeldet, kann den Erfolg der wirklichen Wissenschaft und der wirkli-

chen Kunst nicht begünstigen denn eine Lüge kann nicht die Wahrheit hervorbringen.“ (25, 353)

Historisch gesehen, und das betrifft vor allem die jüngere Geschichte, ist jeder Fortschritt, der mit Hilfe der Wissenschaften und Künste erzielt wurde, nicht in der Absicht unternommen worden, dem arbeitenden Volke zu helfen, zumal auch die Folgen neuer technischer Erfindungen für das Volk oft alles andere als positiv sind. „Die Menschen der Wissenschaft und Kunst könnten erst dann sagen, daß ihre Tätigkeit für das Volk nützlich ist, wenn die Menschen der Wissenschaft und Kunst sich zum Ziel setzen würden, dem Volke zu dienen, wie sie sich jetzt zum Ziel setzen, den Regierungen und den Kapitalisten zu dienen.“ (25, 356 f.)

Die Wissenschaft, die eigentlich den Menschen dienen sollte, kann sich mitunter noch darauf berufen, daß sie nach Aufarbeitung durch die Wissenschaftler dem Volke zugänglich gemacht wird. „Die Kunst aber, wenn sie Kunst ist, sollte allen zugänglich sein, und besonders denen, in deren Namen sie gemacht wird“ (25, 360 f.). Die jetzige Kunst will und kann dem Volke nicht verständlich und damit auch nicht nützlich sein. Tolstoj nimmt an, „daß die arbeitenden Menschen bald darauf verzichten würden, Bilder zu sehen, Symphonien zu hören, Verse oder Novellen zu lesen, nur um nicht alle diese Schmarotzer zu ernähren“ (25, 361), falls man die Künstler nach ihrem Willen und unter ihren privilegierten Bedingungen Kunst produzieren lassen würde. Auf der anderen Seite hat fast jeder Bauer in seiner Hütte Heiligenbilder, oder er singt und spielt Akkordeon, und alle erzählen Geschichten oder sagen Verse auf. Doch wird sich kein Dichter bereit finden, statt Poeme und Romane dem Volke Liederbücher, Geschichten und Märchen zu schreiben, die Analphabeten verständlich sind. „Einen Dienst am Volke durch Wissenschaften und Künste wird es erst dann geben, wenn die Menschen, die unter dem Volke und wie das Volk leben, ohne irgendwelche Rechte anzumelden, ihm ihre wissenschaftlichen und künstlerischen Dienste vorschlagen, die anzunehmen oder nicht anzunehmen vom Willen des Volkes abhängen wird.“ (25, 362)

Wirkliche Wissenschaft und Kunst hat es nach Tolstoj immer gegeben, nur waren sie es nicht deshalb, weil sie sich so nannten, und sie waren auch anders als die Wissenschaft und Kunst, die sich selbst als unzugänglich für die Massen bezeichnen. Die Unzugänglichkeit beruht auf der ungerechten Verteilung der Reichtümer, die die Wissenschaftler und Künstler als einen von ihnen und ihrer Tätigkeit unabhängigen Umstand bedauern, die aber gerade eine Folge der von ihnen verkündeten Theorie der Arbeitsteilung ist und die durch alle Erfolge von Wissenschaft und Kunst immer ungerechter wird. Da wirkliche Wissenschaft und Kunst genauso notwendig, ja noch notwendiger als „Speise, Trank und Kleidung“

(25, 364) für die Menschen sind, muß ihre Bestimmung und Aufgabe für alle Menschen Gültigkeit haben.

Eine einfache und zeitgemäße Bestimmung von Wissenschaft und Kunst und von deren Tätigkeit wie die folgende, die Tolstoj gibt: „Wissenschaft und Kunst versprechen, die geistige (mozgovaja) Tätigkeit der Menschheit zum Heile der Gesellschaften oder der ganzen Menschheit auszuführen“ (25, 371), schließt alle Wissenschaft für die Wissenschaft und *l'art pour l'art* aus. Alle wissenschaftlichen Erfindungen und alle Kunstwerke, die nicht unmittelbar dem Heile der gesamten Menschheit dienen, fallen demnach nicht unter Wissenschaft oder Kunst. Menschen, die die Anwendung der Elektrizität zur Beleuchtung oder Heizung erfinden, Symphonien richtig spielen, gute Porträts malen oder interessante Romane schreiben, um die Langeweile eines Reichen zu zerstreuen, haben mit ihrer Tätigkeit nicht das Heil des Ganzen im Auge, sondern lassen sich vom persönlichen Vorteil, Privilegien oder Honoraren für ihre Erfindungen leiten. Daher kann die „Tätigkeit einer solchen Art von Wissenschaft und Kunst auch nicht von jeder anderen eigennützigen persönlichen Tätigkeit unterschieden werden, die die Annehmlichkeit des Lebens erhöht, wie die Tätigkeit der Kneipenwirte, der Kunstreiter, der Modistinnen, der Prostituierten usw.“ (25, 372)

Wenn auch Tolstojs Vorstellungen von seinem Vorurteil gegenüber jedem Fortschritt geprägt sind, der nicht sogleich allen Menschen zuteil wird und den er bei seiner ahistorischen Betrachtungsweise vom natürlichen Leben des Menschen oft für überflüssig und schädlich hält, so sind doch seine Aussagen über Wesen und Funktion der Kunst von großer Bedeutung, nicht nur für die Entwicklung der Anschauungen von Tolstoj selbst. Fassen wir nochmals zusammen: Wahre Kunst ist notwendig für das Leben der Menschen. Diese Kunst hat das gleiche Ziel wie die Wissenschaft: das Heil aller Menschen. Kunst ist Ausdruck der Wissenschaft. Diese Unterscheidung kommt der seit Belinskij in Rußland gängigen Unterscheidung vom logischen Denken der Wissenschaft und von der Kunst als Denken in Bildern doch sehr nahe, auch wenn sich Tolstoj in diesem Aufsatz nicht weiter über die Spezifik des Unterschiedes ausläßt. Das ethische Ziel und die Grundlagen von Wissenschaft und Kunst sind gleich. Auch eine der wichtigsten Anforderungen, die Tolstoj an beide stellt, ist gleich: Zugänglichkeit und damit Verständlichkeit für alle Menschen.

5. In der Sprache des Volkes schreiben

Die Arbeit an ‚Was sollen wir denn tun?‘ zog sich ungefähr von 1882-1886 hin. Während dieser Zeit war Tolstoj mit einer Reihe von anderen Dingen befaßt und machte Pläne, die auch für die ästhetische Theorie, sein Sprachverständnis und seine Auffassung von der Sprache der Literatur nicht unwichtig sind. So plante er u.a. die Herausgabe einer Volkszeitschrift, woraus dann aber nichts wurde. Im Zusammenhang mit diesem Plan ist ein Brief an O.I. Birjukov vom 17./18.9.1885⁵¹ erhalten, in dem sich Tolstoj Gedanken über die Sprache der geplanten Volkszeitschrift macht. „Die Sprache muß man in allen Rubriken reinhalten, nicht daß sie eintönig sein sollte, sondern im Gegenteil – es sollte nicht jene eintönige Literatursprache geben, die immer die Leere verbirgt. Es soll ruhig die Sprache Karamzins, Filarets, des Popen Avvakum sein, aber nur nicht unsere Zeitungssprache. Falls es in unserer Zeitschrift Zeitungssprache geben wird, dann ist alles verloren.“ (63, 286) Bemerkenswert ist an dieser Äußerung Tolstojs, daß er nicht etwa Puškins oder Gogol’s Sprache der zu seiner Zeit herrschenden Zeitungssprache beispielhaft gegenüberstellt, sondern noch vor den Erneuerer und Begründer der neueren russischen Literatursprache zurückgeht. Doch wendet er sich in erster Linie gegen die Zeitungssprache, die mit einer Unzahl von Fremdwörtern und modischen Ausdrücken versetzt ist, die stereotyp wiederkehren, aber dem Leser aus dem Volke nicht verständlich sind. Das trifft nicht nur für die Zeitungssprache zu, sondern ist besonders stark in wissenschaftlichen Veröffentlichungen bzw. überhaupt in der Sprache der Wissenschaft zu bemerken. Dazu schreibt Tolstoj in seinem 1886-1887 entstandenen Aufsatz ‚Über das Leben‘: „Ich sehe eine ganze Reihe neuer Begriffe und Wörter, die ihre bedingte (uslovnoe) Bedeutung in der wissenschaftlichen Sprache, aber nichts Gemeinsames mit den existierenden Begriffen haben. ... Die menschliche Sprache wird mehr und mehr aus wissenschaftlichen Untersuchungen verdrängt, und statt des Wortes, des Mittels des Ausdrucks der existierenden Gegenstände und Begriffe, beginnt ein wissenschaftliches Volapük zu herrschen, das sich vom wirklichen Volapük nur dadurch unterscheidet, daß das wirkliche Volapük mit allgemeinen Wörtern existierende Gegenstände und Begriffe bezeichnet, das wissenschaftliche aber mit nichtexistierenden Wörtern nichtexistierende Begriffe bezeichnet.

Das einzige Mittel der geistigen Kommunikation der Menschen ist das Wort, und damit diese Kommunikation möglich wird, muß man die Wörter so gebrauchen, daß bei jedem Wort unzweifelhaft bei allen die entsprechenden und genauen Begriffe hervorgerufen werden. Wenn man die Wörter so gebrauchen kann, wie es einem gefällt, und unter den Wörtern das verstehen kann, was man

sich ausdenkt, dann ist es schon besser, nicht zu sprechen und alles mit Zeichen zu zeigen.“ (26, 319) Die Kritik Tolstojs entzündet sich an den verschiedenen Fachsprachen der Wissenschaft. Seine Folgerungen betreffen jedoch die Sprache als Kommunikationsmittel allgemein. Wie ist es aber mit der Sprache der Literatur? Wenn Tolstoj für die Sprache ganz allgemein Eindeutigkeit fordert, gilt das auch für die Sprache der Literatur, von der er früher behauptet hatte, sie sei dadurch von der ‚normalen‘ Sprache unterschieden, daß sie möglichst viele Assoziationen hervorrufe? Das wäre möglich, wenn es bei allen Lesern einen gleichen vereinbarten ‚Assoziationskode‘ gäbe, doch ist Tolstoj hier dieser Frage nicht nachgegangen. Seine Forderung nach Genauigkeit und Eindeutigkeit betrifft die Bedeutung der Wörter. Seine geradezu gepflegte Unachtsamkeit gegenüber der Grammatik hat sicher die Kommunikation mit seinen Lesern nicht gestört, doch steht sie etwas im Widerspruch zu seiner eben genannten Forderung, die die Individualität des sprachlichen Ausdrucks stark beschränken würde. Hierin liegt einer der Widersprüche Tolstojs: Je größer die Individualität im Bereich des sprachlichen Ausdrucks, desto kleiner die Zahl derjenigen, die diese Sprache verstehen – oder umgekehrt: Je weniger individuell der sprachliche Ausdruck ist, desto größer die Zahl der diese Sprache Verstehenden⁵². Die von Tolstoj oft geforderte größtmögliche Verständlichkeit für alle Menschen steht daher im Widerspruch zu seinem wiederholten Bekenntnis oder Lob für individuelle Ausprägung oder eine besondere Charakteristik der Sprache eines Schriftstellers. So schreibt er z.B. in einem Brief vom 18.4.1887 an den Bauernschriftsteller F.F. Tiščenko über eine von dessen Novellen: „... bisweilen Unkorrektheit der Sprache. Aber darüber lohnt es nicht zu reden. Und ich werde deswegen keine Vorwürfe machen. Ich liebe das, was man Unkorrektheit nennt, - das ist Charakter (charakternost)“ (64, 35). Der hier offensichtliche Widerspruch besteht zwischen dem Verkünder einer ästhetischen Theorie und dem Schriftsteller, der in einer Tradition steht, die der Theoretiker ablehnt.

Obwohl sich Tolstoj bemühte, die Arbeiten der Schriftsteller aus dem Bauernmilieu, die ihm diese zunehmend zur Begutachtung zuschickten, wenn er sie gut fand, in verschiedenen Zeitschriften unterzubringen, und obwohl er sich auch für ein gerechtes Honorar für diese Schriftsteller einsetzte, war er doch gegen den Professionalismus, d.h. das Berufsschriftstellertum. Das ging schon aus seinem Aufsatz ‚Was sollen wir denn tun?‘ eindeutig hervor. In mehreren Briefen warnte er z.B. den von ihm sehr geschätzten Bauernschriftsteller Tiščenko davor, sein Schreiben zur Quelle seines Lebensunterhaltes zu machen (63, 325)⁵³.

Auch das von Tolstoj bislang so geschätzte Kirchenslavisch, das er früher in Übereinstimmung mit den Bauern übrigens (s.o.) für so wichtig hielt, daß es neben

Russisch und Mathematik den Bauernkindern unbedingt beigebracht werden sollte, hat jetzt für ihn die gleiche Funktion wie die Sprache der Gebildeten. In einem Brief an V.G. Čertkov vom März 1886 schreibt er: „Alle Viten, so wie man sie in die einfache Sprache übersetzt, verblüffen sofort durch ihre Gekünsteltheit. Sie werden nur im Kirchenslavischen oder Altkirchenslavischen gelesen. Dadurch betrügen sie auch.“ (85, 328) Alle besonderen Sprachformen, zu denen Tolstoj außer der veralteten Sprache überlieferter religiöser Literaturformen auch die Sprache der zeitgenössischen Wissenschaft und die Literatursprache der Gebildeten zählt, verhindern oder erschweren den eigentlichen Zweck der Sprache, die eindeutige und klare Kommunikation. Zu dieser ist allein die Sprache des Volkes, d.h. die Sprache der Bauern fähig. Ihre Vorzüge gegenüber der Sprache der Gebildeten stellt Tolstoj besonders deutlich in einem Brief an S.A. Tolstaja vom 13.4.1887 heraus, wo er davon spricht, daß er etwas ins Russische übersetzen möchte, und zwar so, daß es der russische Bauer versteht: „Wie wird dann alles kürzer und klarer. Aus dem Umgang mit Professoren ergibt sich Weitschweifigkeit, Schwerverständlichkeit (trudoslovie) und Unklarheit, aus dem Umgang mit Bauern ergibt sich Komprimiertheit, Schönheit der Sprache und Klarheit.“ (84, 25) Der ideale Leser, für den er von nun an schreiben will und den sich beim Schreiben vorzustellen er auch den anderen Schriftstellern rät, ist der des Lesens und Schreibens gut kundige fünfzigjährige Bauer: „Vor einem solchen Leser kann man nicht mit dem Stil glänzen, mit Ausdrücken, man wird nichts Leeres und Überflüssiges sagen, sondern man wird klar, komprimiert und inhaltsreich sprechen.“ (Brief an F.A. Želtov vom 21.4.1887; 64, 41)⁵⁴

Bei dieser Forderung nach Klarheit und Einfachheit der Sprache der Literatur ist es verständlich, daß Tolstoj die Versdichtung ablehnen mußte, die durch ihre speziellen künstlichen formalen Anforderungen Inhalt und Sprache komplizierte. Als Beweis des Gegenteils wird von der sowjetischen Forschung oft auf Tolstojs Begeisterung für einige Gedichte Puškins und Fets hingewiesen, und man beruft sich auch auf einen Brief an Birjukov aus dieser Zeit. In diesem Brief vom 20.12.1887 heißt es jedoch zunächst: „Schon Boileau sagte, daß der Gedanke nicht durch den Reim verstümmelt werden sollte“, dann aber: „Wenn ein Dichter etwas so in Versen sagen kann, daß wir gar nicht bemerken, daß es Verse sind – dann ist das gut, aber ohne das ist es besser, zu sprechen, wie man es kann, mit allen Kräften.“ Tolstoj schlägt dann eine gemischte Schreibweise vor, wo es nötig ist, jeweils Prosa oder Verse, entweder im Wechsel miteinander oder mehr das eine oder das andere. Um so zu schreiben, soll man alle Gedichte vergessen und sich an keine Poetik halten, und diese Schreibweise mußte einer inneren Notwendigkeit entspringen (64, 128). Bei diesem Urteil Tolstojs darf man nicht

vergessen, daß es im Zusammenhang mit einer positiven Bewertung eines Verse schreibenden Dichters erfolgte. Er selbst liebte die Versform nicht, wie er in einem Brief an Čertkov vom 6.4.1888 schrieb (vgl. 86, 148) und wie es sich auch in logischer Konsequenz aus seinen ästhetischen Ansichten ergab. Darauf werden wir später noch zurückkommen.

Noch stärker als in ‚Was sollen wir denn tun?‘ kommt die Forderung nach dem ethisch-religiösen Engagement der Literatur in Tolstojs Vorwort zum Sammelband ‚Cvetnik‘ zum Ausdruck. Diesen Sammelband hatte A.M. Kalmykova zusammengestellt, und Tolstoj hatte ihn der Redaktion des Posrednikverlages zur Umarbeitung gegeben. Danach schrieb er das besagte Vorwort dazu, das 1888 im Kiever Verlag Cvetnik mit dem Sammelband erschien. Später wurde es von der Zensur verboten. Die grundlegende Forderung Tolstojs, ohne auf das über allem stehende religiöse Moment einzugehen, kommt am besten im folgenden Zitat aus diesem Vorwort zum Ausdruck: „Alle dichterischen Werke sind sowohl gut als auch notwendig nicht dann, wenn sie beschreiben, was war, sondern dann, wenn sie zeigen, was sein sollte.“ (26, 308)⁵⁵ Diese idealistische Forderung des ‚Realisten‘ Tolstoj hat auch in einer Realismuskonzeption mit der Forderung nach einer engagierten Literatur Platz, deren letztes Ziel nicht idealistisch-religiös ist wie das Ziel Tolstojs.

Tolstojs Auffassung von der Kunst beginnt sich in der eben geschilderten Periode immer mehr zu stabilisieren, obwohl die entscheidende Arbeit über das Problem der Kunst in die Jahre 1889-1898 fällt. Seine Ansichten über die Sprache und die Sprache der Literatur fangen an, sich zu festigen, und er selbst widmet einen großen Teil seiner Zeit dem Studium der Sprache des Volkes, die er sich mehr und mehr aneignet. Er beginnt, dem Volk in dieser Sprache Wissen und eine Literatur zu vermitteln, die er aus dem Volke selbst schöpft, aus dem von ihm nach seinen Kriterien für gut befundenen Fonds der Weltliteratur nimmt und umarbeitet oder nach seinen Kriterien selbst schafft. Seine Literatur dient ihm wie seine Traktate, Bekenntnisse und Aufsätze zur Verbreitung der von ihm gefundenen religiösen Wahrheiten. Der Glaube an die Vorrangstellung und die Vorzüge der Volkssprache vor der Literatursprache ist unerschütterlich und bestärkt ihn darin, sich selbst dieser Sprache mehr und mehr zu nähern.

6. Kunst als Erkenntnis des Guten

Erste Ansätze zur Infizierungstheorie

Aus einem Brief an N.A. Aleksandrov vom Jahre 1882 geht hervor, daß sich Tolstoj bereits zu diesem Zeitpunkt grundsätzlich mit dem Problem der Kunst auseinandersetzen wollte, in einem Beitrag für die Zeitschrift Aleksandrows ‚Chudožestvennyj žurnal‘. Er war mit seinen Überlegungen jedoch unzufrieden und brach diese (wenigstens die in schriftlicher Form) ab bis 1889, obwohl sie ihn weiter bewegten, wie wir gesehen haben.

Mit dem Jahr 1889 beginnt die eigentliche angestrengte theoretische Beschäftigung Tolstoj's mit dem Problem der Kunst. Sie findet ihren Niederschlag in einer Reihe von Manuskripten, Tagebuchaufzeichnungen, theoretischen Äußerungen in Aufsätzen und Briefen und endet schließlich in seinem berühmten Traktat ‚Was ist Kunst?‘ von 1897/98. Mit geringfügigen Unterbrechungen arbeitete Tolstoj von 1889 bis zum Erscheinen des Traktats beständig an einer Definition der Kunst und sich im Zusammenhang damit ergebenden Überlegungen, sei es, daß er selbst seine Gedanken zu Papier brachte, sei es, daß er sich der gründlichen Lektüre aller bekannten ästhetischen Schriften, deren er habhaft werden konnte, widmete oder mit Philosophen und Theoretikern der Ästhetik wie z.B. Grot Probleme der Kunst erörterte. Bis zu seinem abschließenden Urteil in ‚Was ist Kunst?‘ läßt sich bei einigen gleichbleibenden grundlegenden Positionen eine etappenhafte Entwicklung der Ansichten Tolstoj's innerhalb dieser Zeitspanne feststellen. Zunächst kann man die Entwürfe und Aufzeichnungen von 1889-1891 als eine relativ einheitliche Etappe betrachten.

Äußerer Anlaß für Tolstoj's Überlegungen waren Bitten von Redakteuren verschiedener Zeitschriften, wie Gol'cev von ‚Russkaja mysl‘ und Obolenskij von ‚Russkoe bogatstvo‘, etwas zum Problem der Kunst zu schreiben. Er hatte ihnen auch jeweils einen Artikel versprochen, dann zugeschickt, danach aber mehrfach verbessert und schließlich doch nicht drucken lassen, weil er mit dem Ergebnis seiner Gedanken nicht zufrieden war⁵⁶. Čertkov, der Tolstoj's verschiedene Überlegungen zur Kunst zusammenstellte, hatte auch keinen Erfolg, als er Tolstoj dazu bewegen wollte, eine abschließende druckreife Fassung herzustellen. Zu kritisch war Tolstoj sich selbst gegenüber, und zu unklar blieb ihm seine angedeutete Lösung des Problems. Auch die durch Strachov u.a. übersandte Literatur konnte ihm dabei nicht helfen. In seinen Entwürfen gelangte Tolstoj, ausgehend von der Kunst, zu einer unvermeidlichen gemeinsamen Betrachtung

von Kunst und Wissenschaft. Als Ergebnis dieser Betrachtungen kann man festhalten: Wissenschaft und Kunst haben vor allem Erkenntnisfunktion. An die künstlerischen Werke werden daher folgende Anforderungen gestellt, die grobenteils auch für wissenschaftliche Werke gelten (zu ihrer Unterscheidung s.u.): Neuheit und Wichtigkeit des Inhalts für alle Menschen; Klarheit und Zugänglichkeit für alle Menschen und damit Schönheit der Form; innere Notwendigkeit, Aufrichtigkeit, Uneigennützigkeit des Künstlers und damit Wahrhaftigkeit⁵⁷. Je nach Überwiegen oder alleinigem Vorherrschen eines dieser Kriterien teilt Tolstoj die ihm bekannten großen ästhetischen Theorien ein in:

1. Tendenzkunst (Das Wesen des Kunstwerks wird bestimmt durch die Wichtigkeit seines Inhalts für alle Menschen)
2. L'art pour l'art (Das Wesen des Kunstwerks wird bestimmt durch die Schönheit seiner Form)
3. Realismus (Das Wesen des Kunstwerks wird bestimmt durch die Wahrheitstreue und Realität der Abbildung der Wirklichkeit, d.h. durch das wahrheitsgetreue und innige Verhältnis dessen, der abbildet, zu dem, was er abbildet)⁵⁸.

Nach seiner Auffassung jedoch müssen alle diese Kriterien in gleichem Maße erfüllt sein, damit ein Werk als Kunstwerk gelten kann, wobei das eigentlich mit unter 1. zu zählende Kriterium der Erkenntnis bzw. Vermittlung oder Darstellung von etwas Neuem für ihn das wichtigste ist.

Da für Tolstojs Forderungen an die Sprache der Literatur in erster Linie seine Gedanken über die Form des Kunstwerks berücksichtigt werden müssen, soll darauf eingegangen werden. Wenn das wahre Kunstwerk „die Offenbarung einer neuen Lebenserkenntnis ist, die sich nach uns unbegreiflichen Gesetzen in der Seele des Künstlers vollzieht“ (30, 225), und es auch nicht auf Bestellung gemacht werden kann, ist Kunst nicht erlernbar, sondern man muß dazu berufen sein. Auch formale Meisterschaft im höchsten Sinne läßt sich nicht erlernen. Die formale Meisterschaft ist vollendetes handwerkliches Können, das Tolstoj jedoch nicht für Kunst hält. Wie aber gelangt der Künstler zur formalen Meisterschaft im Sinne Tolstojs, d.h. zur größtmöglichen Klarheit und Verständlichkeit für alle Menschen? Dazu finden sich einige entscheidende Äußerungen Tolstojs in seinen Entwürfen: „Damit das, was der Künstler sagt, vollkommen ausgedrückt ist, ist es notwendig, daß der Künstler seine Meisterschaft (masterstvo) so beherrscht, daß er beim Arbeiten genauso wenig über die Regeln dieser Meisterschaft nachdenkt, wie der Mensch an die Regeln der Mechanik denkt, wenn er geht. Und um das zu erreichen, sollte der Künstler niemals seine Arbeit prüfend betrachten, sich an ihr

ergötzen, sich nicht die Meisterschaft zu seinem Ziel setzen, wie der gehende Mensch nicht über seinen Gang nachdenken und sich an ihm ergötzen sollte.“⁵⁹ (Ob iskusstve, 30, 213) Die Frage, auf die Tolstoj hier keine Antwort gibt, ist, wie der Künstler zur formalen Meisterschaft kommt und ob sie erlernbar ist. Oder ist sie von der Natur mit dem Talent gegeben, und der wahre Künstler braucht nur etwas Neues und Wichtiges zu sehen „und schon findet er die Form, die dieses ausdrückt“? (30, 224) Diese Urteile Tolstoj's stehen in einem deutlichen Gegensatz zu seiner eigenen Arbeitsweise gerade auch in bezug auf die Werke, die er später als einzige Kunstwerke anerkannte, die also nicht nach den Normen der Ästhetik der Gebildeten geschrieben waren, und sie stehen im Gegensatz zu den Ratschlägen, die er anderen Schriftstellern gab. Ein gut Teil der schriftstellerischen ‚formalen‘ Arbeit hielt auch Tolstoj für erlernbar, und gerade die Reflexion darüber, wie etwas in einem literarischen Werk gesagt werden sollte, bildete den Hauptteil seiner Arbeit als Schriftsteller. Seine eben geschilderte Auffassung über die künstlerische Form im Bereich der Literatur könnte man als Automatisierung der formalen Fähigkeiten des Künstlers bezeichnen, Automatisierung aber in dem Sinne, daß nicht erlernte Fähigkeiten (wie beim Gehen) automatisiert werden, sondern, daß automatisch bei den zur Kunst befähigten Menschen mit der Erkenntnis von etwas Neuem und Wichtigem zu diesem Neuen und Wichtigem sich die entsprechende Form gesellt. Diese ‚Erklärung‘ muß man wohl dem Gebiet der oben zitierten „unbegreiflichen Gesetze in der Seele des Künstlers“ zuordnen, wenn man sie nicht mit Talent oder Intuition bezeichnen will, was dem sehr nahe kommt. Doch verwendet gerade Tolstoj den Begriff Talent oft zur Bezeichnung einer perfekten, erlernten formalen Meisterschaft, die er ja in den Bereich des Handwerks verweist. Man vergleiche seinen Brief an A.V. Žirkevič vom 30.6.1890: „Ich sagte, daß Sie meiner Meinung nach nicht *das* haben, *was man* Talent *nennt*, damit wollte ich sagen, daß bei Ihnen in diesem Buch nicht jener Glanz ist, die Bildhaftigkeit, die man unerläßlich für die Schriftsteller hält und die man Talent nennt, das ich aber nicht als notwendig für den Schriftsteller erachte. Nach meiner Meinung braucht der Schriftsteller nur Aufrichtigkeit und die Ernsthaftigkeit der Beziehung zu seinem Gegenstand, ... wenn Sie solch ein Verhältnis zu dem Sie interessierenden Gegenstand haben, dann schreiben Sie, und dann wird das, was Sie schreiben, gut.“ (65, 120 f.) Also wenn man etwas Neues und Wichtiges zu sagen hat und sich diesem gegenüber aufrichtig verhält, findet sich die Form, in der man es sagen kann, von selbst.

In der Auseinandersetzung mit den drei seiner Meinung nach herrschenden ästhetischen Theorien sieht Tolstoj als deren wichtigsten Mangel an, daß „man die Gegenstände der sogenannten Kunst unaufhörlich erzeugen kann, wie jede

handwerkliche Sache“ (30, 218). Für ihn gibt es einen fundamentalen Unterschied zwischen handwerklichen Tätigkeiten und wissenschaftlichen und künstlerischen Tätigkeiten, die er auf eine Stufe stellt. Den Hauptfehler der zeitgenössischen Kunst sieht er darin, daß die Trennungslinie zwischen Kunst als „etwas Wichtigem, Notwendigem und Gutem“ verloren gegangen ist gegenüber dem „Nichtigen, Unnötigen und sogar Schlechten“ (30, 228), daß „die stärkste Waffe der Aufklärung der Menschheit“, wie er die Kunst in seinem Sinne bezeichnet, vermischt worden ist mit „Erwerbstätigkeit, Duldung der Lüsterheit und dem schädlichsten Dreck“ (30, 229). Als oberstes Kriterium von Wissenschaft und Kunst führt Tolstoj wiederholt das des Neuen, des neuen Werks und der neuen Erkenntnis an⁶⁰, d.h., Wissenschaft und Kunst haben in erster Linie Erkenntnisfunktion, wenngleich das Kriterium des Neuen noch um das der Wichtigkeit für alle Menschen⁶¹ erweitert werden muß.

In Tolstoj's Entwürfen, die unter der Überschrift ‚Wissenschaft und Kunst‘ bzw. ‚Über die Wissenschaft und Kunst‘ im 30. Band der Jubiläumsausgabe angeführt werden, bezeichnet er Kunst und Wissenschaft im weitesten Sinne als „Übermittlung von Wissen“, wobei es nur darauf ankommt, das „besonders Wichtige und Notwendige“ (30, 241) herauszusondern, um das zu erhalten, was Tolstoj die Wissenschaft und die Kunst im engeren Sinne nennt.

Die verschiedenen Kriterien zur Beurteilung der wissenschaftlichen und künstlerischen Werke (vgl. o.), die in den einzelnen Entwürfen nur geringfügig variieren, lassen sich in die folgenden drei Kategorien zusammenfassen: Inhalt, Form, Wahrheitstreue (pravdivost')⁶². Bei aller Gemeinsamkeit von Wissenschaft und Kunst mußte Tolstoj auch deren Unterschied erklären. „Eigenschaften des wissenschaftlichen Werks sind: 1) Neuigkeit des Gedankens, 2) Klarheit der Darlegung und 3) seine Unwiderlegbarkeit, bestätigt durch eine überprüfte Voraussage.

Das künstlerische Schaffen ist seiner Herkunft nach dasselbe. Aber sein Unterschied zum wissenschaftlichen besteht darin, daß das wissenschaftliche Werk dann beendet ist, wenn es bis zur Möglichkeit der Voraussage geführt ist. Das künstlerische Schaffen ruft dann, wenn es bis zu der Klarheit geführt ist, daß es den Menschen mitgeteilt wird, in ihnen genau dasselbe Gefühl hervor, das der Künstler bei der Schöpfung empfindet. Es ist ansteckend.“ Und gleich anschließend gibt Tolstoj eine Beschreibung der Besonderheit, die die Kunst von jeder anderen Tätigkeit unterscheidet: „Etwas Neues, vorher den Menschen Unbekanntes unter Anspannung des Gefühls zu einer derartigen Klarheit gebracht, daß es allen Menschen zugänglich ist, das ist ein Kunstwerk. Die Befriedigung eines angespannten Gefühls des Künstlers, die ihr Ziel erreicht,

bedeutet einen Genuß (naslaždenie) für den Künstler. Das Spüren eben dieser Anspannung des Gefühls, seine Nachahmung, die Ansteckung durch es, wie durch das Gähnen, das Erleben all dessen in kurzen Minuten, was der Künstler beim Schaffen seines Werkes erlebte – das ist der Genuß, den derjenige erfährt, der ein Kunstwerk rezipiert.“ (30, 221)⁶³

Die Frage, ob und wie sich formal im Bereich der Literatur durch die Sprache wissenschaftliches und künstlerisches Werk unterscheiden, ist damit allerdings noch nicht geklärt. Für beide gilt im formalen Bereich als Voraussetzung: Klarheit und Zugänglichkeit für alle Menschen. Falls es also einen Unterschied gibt, kann dieser nur darin liegen, daß der Ausdruck des wissenschaftlichen Gedankens anders erfolgt als der des künstlerischen Gefühls. Welche Bereiche der Sprache in welchem Maße von dieser Unterscheidung betroffen werden, erfahren wir von Tolstoj in diesen Erörterungen leider nicht. In seinen Tagebuchaufzeichnungen und Briefen aus dieser Zeit läßt sich Genaueres darüber auch nicht feststellen, obwohl einige Bemerkungen zur Form der literarischen Werke gewisse Anhaltspunkte liefern. So notiert er am 21.1.1890: „Eine seltsame Angelegenheit diese Sorge um die Vollkommenheit der Form. Sie ist nicht umsonst. Aber nicht umsonst dann, wenn der Inhalt gut ist ... Man muß das Kunstwerk anspitzen (zaostrit'), damit es durchdringt. Und anspitzen heißt, es künstlerisch vollkommen zu machen...“. (51, 13) Im Gegensatz zur oben geschilderten Theorie ist hier die Sorge um die Form und die Arbeit an ihr nicht einfach in der Folge des guten Inhalts überflüssig, sondern gesellt sich als Frucht zusätzlicher Anstrengung zum guten Inhalt hinzu. Am 10.4.1890 heißt es zu dieser Anstrengung: „Mit Worten das auszudrücken, was man versteht, so daß der andere einen versteht, wie man sich selbst – ist die schwierigste Angelegenheit; und immer fühlt man, daß man bei weitem nicht das erreicht hat, was nötig und möglich wäre. Und dann sich daransetzen und sich noch die Aufgabe stellen, die Wörter in einer bestimmten Ordnung des Versmaßes und der Endungen zu setzen. Ist das nicht Wahnsinn.“ (51, 34) Abgesehen von der konsequenten negativen Beurteilung der Versdichtung, an der Tolstoj in dieser Zeit festhält⁶⁴, geht auch aus dieser Überlegung Tolstojs hervor, daß er für die sprachliche Realisierung bzw. Gestaltung eines Gedankens oder Gefühls einen bewußten formalen Schaffensprozeß annimmt, der die eigentliche und schwierigste Arbeit am Kunstwerk ausmacht. Für wie wichtig Tolstoj den bewußten Umgang mit der Sprache hielt und wie er das Verhältnis Denken – Sprache einschätzte, machen seine Worte aus dem bereits erwähnten Brief an A.V. Žirkevič vom 30.6.1890 deutlich: „Der Mensch denkt in Worten, wie Max Müller⁶⁵ behauptet – ohne Worte gibt es keinen Gedanken, und ich bin damit völlig einverstanden. Der Gedanke ist die Kraft, die mein ganzes Leben und

das der ganzen Menschheit bewegt. Und deshalb ist es eine große Sünde, leichtsinnig mit dem Gedanken umzugehen, und ein ‚verbicide‘ ist nicht weniger eine Sünde als ein ‚homicide‘.“ (65, 120)

Alles Denken erfolgt sprachlich. Somit wäre ein guter Gedanke, eine gute Idee, die dem Künstler kommt, schon sprachlich vorhanden, und es bedarf keines weiteren Bearbeitungsprozesses. Diese nach Tolstojs Worten mögliche Schlußfolgerung hätte er sicher für falsch gehalten, denn er sieht die schwierigste Arbeit des Schriftstellers gerade darin (s.o.), einen Gedanken, etwas, was man selbst verstanden hat, aus dem Bereich des eigenen Verstehens (das zwar sprachlich, aber offensichtlich nicht in sprachlich allgemein verständlicher Form erfolgt) in den des allgemeinen Verstehens zu transportieren.

Auch aus diesen Bemerkungen läßt sich keine klare Unterscheidung der Sprache der Literatur und der der Wissenschaft feststellen, wenn man einmal von der pauschalen Forderung nach dem ‚Anspitzen‘ des Kunstwerks, die sich auf dessen Sprache bezieht, absieht. Will man eine Hierarchisierung der Kriterien Tolstojs für die Anerkennung eines Werkes als Kunstwerk in dieser Zeit aufstellen, so steht an erster Stelle der neue wichtige Inhalt für alle Menschen, es folgt die Aufrichtigkeit bzw. Innigkeit des Verhältnisses des Künstlers zu diesem Inhalt, und erst an dritter Stelle kommt die Form, der Ausdruck des Inhalts – obwohl sich Tolstoj im klaren darüber ist, daß eben dieser Ausdruck das Wesen der schriftstellerischen Arbeit bildet. Nach Tolstojs Darstellung kommen neue Ideen von selbst, die Aufrichtigkeit ist eine Charaktereigenschaft, die der Schriftsteller entweder besitzt oder nicht besitzt, nur die Ausarbeitung der Ideen, ihr Verständlichmachen für alle bei voller ehrlicher Absicht des Künstlers kostet Arbeit und kommt nicht von selbst, wie Tolstoj oft widersprüchlich zu seiner eigenen Praxis und seinen theoretischen Ratschlägen für andere Schriftsteller behauptet. Die These, daß sich eine gute Idee gleichsam von selbst sprachlich realisiert, besagt somit nicht, daß das nicht Arbeit kostet. Wie gut eine Idee ist, hängt letztlich auch davon ab, wieweit es gelingt, sie allen verständlich zu machen. Ein aufrichtiges Verhältnis zu einer Idee bewirkt angestrengte Arbeit mit dem Ziel der Verständlichmachung eben dieser Idee, ohne Rücksicht auf äußere formale Brillanz bzw. ‚künstliche‘ sprachliche Regeln und Barrieren, wie sie die Verskunst verlangt. Die Kunst hat für Tolstoj in dieser Zeit wie die Wissenschaft Erkenntnisfunktion und ist von dieser nur durch die Form der Darstellung und der Rezeption unterschieden. Hohe Kunst hat darüber hinaus, wie bereits in Ansätzen erkennbar ist, eine ethische Funktion, die der Erkenntnis des Guten: „Anzeichen der Kunst sind allgemein – das Neue, das Klare, das Aufrichtige. Das Anzeichen der wahren Kunst ist – das Neue, das Klare und das Aufrichtige, das Gute.“

(Tagebucheintrag vom 20.5.1889, 50, 84) „Die Kunst ist eines der Mittel der Unterscheidung des Guten vom Bösen – eines der Mittel der Erkenntnis des Guten.“ (Tagebucheintrag vom 6.7.1890, 51, 59)⁶⁶

7. Tolstojs Infizierungstheorie. Klarheit und Einfachheit als Voraussetzungen einer Kunst für alle

Am 29.5.1894 erschien im Verlag ‚Posrednik‘ das erste Buch der Werke Maupassants, ‚Mont-Oriol‘, mit einem Vorwort Tolstojs zu den Werken Guy de Maupassants. Dieses Vorwort, das oft als einleitender Teil⁶⁷ zu Tolstojs Traktat ‚Was ist Kunst?‘ betrachtet wird, ist ohne Zweifel von großer Bedeutung für die Entwicklung der ästhetischen Ansichten Tolstojs. In einem Brief an T.L. Tolstaja vom 2.3.1894 legt Tolstoj dar, worum es ihm im Vorwort zu Maupassants Werken geht: „Er selbst (Maupassant, W.E.) sagt, daß das Ziel der Kunst ist, faire quelque chose de beau. Aber beau – das ist une convention humaine, das heißt, wo etwas für beau gehalten wird, dort ist es auch beau. Und so denken alle: sowohl die Repins als auch die Kasatkins und die Čechovs. Aber man muß zeigen, wás ist das wahrhaft Schöne und wás das Konventionelle. Wie oft habe ich mich diesem Gegenstand zugewandt und bin dennoch nicht imstande, ihn klar darzulegen.“ (67, 60) Die Feststellung der Konventionalität und damit Relativität des Schönen beinhaltet eine Leugnung desselben als ästhetischer Kategorie, obwohl es hier noch so aussieht, als glaube Tolstoj an ein wahrhaft übergeordnetes Schönes. Eine Auseinandersetzung mit der Kategorie des Schönen findet sich vor allem in den Varianten bzw. Entwürfen zum Vorwort der Werke Maupassants⁶⁸, in der Polemik gegen Maupassants Vorwort zu ‚Pierre et Jean‘, in dem dieser jede Erkenntnis relativistisch-idealistisch als Illusion bezeichnet und auch das Schöne für eine Illusion und menschliche Konvention hält, gleichzeitig aber fordert, die Aufgabe des Künstlers habe es zu sein, quelque chose de beau zu schaffen, wobei ‚beau‘ offensichtlich etwas Absolutes ist. Tolstoj bringt einen langen Beweis für die Historizität und Konventionalität des Schönen, das er für „eine unnötige und unvernünftige Vorstellung“ (30, 292) hält, wie er überhaupt der Ansicht ist, daß es „keinen allgemeinen und absoluten Begriff des Schönen geben kann“. (30, 295)

In der endgültigen Version des Vorworts erläutert Tolstoj nur kurz die Relativität des Schönheitsideals, dessen Verabsolutierung durch Maupassant dazu führte, daß viele seiner Werke ‚fehlerhaft‘ und ‚schlecht‘ wurden. Tolstojs

Forderung an den Romanschriftsteller hingegen ist, daß dieser „eine klare und feste Vorstellung darüber haben soll, was gut ist und was schlecht ist im Leben“. (30, 18) Das vermißt er bei Maupassant, wie auch den „Zement, der jedes Kunstwerk zu einem Ganzen bindet und wodurch die Illusion der Widerspiegelung des Lebens hervorgerufen wird“, nämlich „die Einheit des selbständigen sittlichen Verhältnisses des Verfassers zum Gegenstand.“ (30, 18 f.) Für den Künstler und sein Werk legt Tolstoj in diesem Vorwort folgende Maßstäbe fest: Das Talent, das in der Fähigkeit besteht, etwas Neues, Wichtiges zu sehen, und drei weitere Kriterien: „1) ein richtiges, d.h. sittliches Verhältnis des Verfassers zum Gegenstand, 2) die Klarheit der Darlegung oder die Schönheit der Form, was ein- und dasselbe ist, und 3) die Aufrichtigkeit, d.h. das unverstellte Gefühl der Liebe oder des Hasses zu dem, was der Künstler darstellt.“ (30, 4 und 7) Die beiden letzten Kriterien erfüllt Maupassant nach Auffassung Tolstojs, und obwohl er auch Talent hat, fehlt es ihm an der ersten, „wohl der wichtigsten“ Bedingung.

Somit rückt das sittliche, ethische Moment an die erste Stelle für die Bewertung der Kunst und das Neue, vordem auf diesem Platz, ist stillschweigende, wenn auch unerläßliche Voraussetzung. In dem ebenfalls 1894 geschriebenen Vorwort zu den ‚Krest’janskije rasskazy‘ des Bauern und literarischen Autodidakten S.T. Semenov werden die Wertskala für das literarische Kunstwerk und auch die Gewichtung innerhalb dieser Wertskala nur geringfügig modifiziert. Weiterhin sind wichtigste Momente: Inhalt (neu und wichtig), Form (klar und verständlich) und Aufrichtigkeit des Künstlers, wobei eventuell noch das richtige sittliche Verhältnis hinzukommt. Alle diese Elemente sind von Bedeutung, und erst, wenn alle in einem Werk vorhanden sind, kann man von einem Kunstwerk sprechen. Innerhalb einer relativ kurzen Zeitspanne wechseln zwar die Kriterien selbst nur geringfügig, ihre Hierarchie jedoch des öfteren, wobei allerdings das Kriterium der ‚Form‘, des klaren und allen verständlichen Ausdrucks, der deshalb auch schön ist, nie die erste Stelle einnimmt.

Weitere Aussagen zu den von Tolstoj in den beiden Vorworten vertretenen Kunstkriterien lassen sich für den Zeitraum von 1894-1896 wiederum aus seinen Briefen, Tagebuchaufzeichnungen und den Aufzeichnungen Dritter finden. Zur Frage der formalen Vervollkommnung schreibt er an M.A. Sopoc’ko, dem er abrät, das ihm zur Begutachtung zugeschickte Tagebuch zu veröffentlichen, am 2./9.5.1894: „Im Tagebuch heißt es, daß ein Tagebuch zu schreiben nützlich für die Herausarbeitung der Sprache, die Meisterschaft des Ausdrucks ist. Das ist alles unwichtig. Wichtig ist es, irgendeine Seite des Lebens so zu lieben, so von ihr gefesselt zu sein, daß man nichts außer ihr sehen kann, und daher in ihr das sieht, was niemand gesehen hat, und dann alle Kräfte der Seele darauf zu richten, daß

man so gut wie möglich das ausdrückt, was man sieht.“ (67, 119) Demnach ist das Erlernen und Einüben stilistischer Fertigkeiten unwichtig; wenn man etwas Neues gesehen hat, alle geistigen Kräfte auf dessen Ausdruck richtet, dann kommt dieser quasi von selbst. Dabei ist Tolstoj der Ansicht, daß es für jeden Gedanken im Kunstwerk nur eine ideale Art des Ausdrucks gibt, die der Schriftsteller anstreben sollte und die dann erreicht ist, wenn alle weiteren Veränderungen, Streichungen oder Zusätze das Werk nur verderben⁶⁹.

Die Anfänge der Infizierungstheorie Tolstojs fallen auch in die Zeit seiner intensiven Auseinandersetzung mit theoretischen Fragen der Kunst und Ästhetik, wie wir oben schon gesehen haben. Am 23.3.1894 trägt er in sein Tagebuch ein: „Das Kunstwerk ist das, was die Menschen ansteckt, sie alle in eine Stimmung versetzt.“ In der Folge dieser Auffassung bezeichnet Tolstoj sogar das Leben selbst als Kunstwerk: „Es gibt der Wirkungskraft nach und der Unterordnung aller Menschen unter eine Stimmung nach nichts der Sache des Lebens und schließlich dem ganzen menschlichen Leben Gleichartiges Und wir hegen die Widerspiegelung des Lebens, aber das Leben selbst vernachlässigen wir. Und ob wir es wollen oder nicht wollen, es ist ein Kunstwerk, weil es auf andere Menschen wirkt, von ihnen betrachtet wird.“ (52, 113)

Über die besondere Form des künstlerischen Ausdrucks erfahren wir wenig, außer daß sie vom normalen Ausdruck unterschieden ist, wenn Tolstoj z.B. am 17.5.1896 in sein Tagebuch einträgt: „Hauptziel der Kunst ist es ..., die Wahrheit über die Seele des Menschen auszusagen, solche Geheimnisse auszusagen, die man in einfacher Sprache (prostym slovom) nicht aussagen kann.“ (53, 94) Ohne nähere Auskunft über die Spezifik der Sprache der Literatur in Abgrenzung oder Gegenüberstellung zu anderen Sprachformen zu geben, sagt Tolstoj doch in einem Brief an M.A. Sopoc'ko vom 28.10.1895, wie er sich die Form der schriftstellerischen Arbeit vorstellt. Er vergleicht dabei die schriftstellerische Arbeit mit der des Erfinders einer Maschine. Wie dieser sich ein Modell macht, um zu sehen, ob es richtig ist, was er sich vorstellt, macht sich der Schriftsteller im Wort ein Modell, an dem er seine Gedanken überprüfen kann. Tolstoj sagt, welche Form des Schreibens er für die richtige hält: „... das ist die Schreibung, derer sich ein Mensch bedient, um sich selbst seine Gedanken klarzumachen – und hier ist der innere strenge Richter solange unzufrieden, bis die Gedanken zur möglichen Klarheit geführt sind, und dieser Richter schafft eifrig alles beiseite, was den Gedanken verdunkeln, verwirren könnte, sogar Wörter, Ausdrücke, Wendungen.“ (68, 236 f.) Dieser Form des Schreibens stellt er die ‚teuflische‘ gegenüber, die rein äußerlich der ersten ähnlich sieht, aber geschrieben wird, um vor sich selbst und anderen Gedanken zu verschleiern und die Wahrheit zu verdunkeln,

und die umso besser ist, „je mehr Kunst, Gewandtheit, Ausschmückung, Gelehrtheit, Fremdwörter, Zitate, Sprichwörter“ (68, 237) darin enthalten sind. Diese Form herrscht nach Tolstojs Meinung in den damaligen russischen Zeitungen und Zeitschriften vor.

Im November 1896 schreibt Tolstoj ‚O tom čto nazyvajut iskusstvom‘, seinen letzten größeren Versuch über die Kunst vor Abfassung seines Traktates. Mit diesem Entwurf war er offensichtlich bei der Fertigstellung gar nicht zufrieden, da er unter den Entwurf ‚skverno‘ = ‚abscheulich‘ schrieb. Ausgehend von einer Kritik an Wagners ‚Siegfried‘ und der damaligen modernen Kunst, der er „Suche nach Ungewohntem, Neuem und Fehlen von Verständlichem“ (30, 246) vorwirft, vertritt er die Meinung, daß hier eine Minderheit, ein Haufen von Parasiten, „die ihr Leben mit Fresserei, Müßiggang, Trunkenheit und Unzucht verbringen“, die Masse lehren will, „was wahre Kunst ist.“ (30, 248) In bewußter Abgrenzung gegen die Definitionen Baumgartens und Hegels, die er ‚herunterspielt‘, kommt er selbst zu einer Bestimmung der Kunst, die diese in die Nähe des Spiels rückt: „Die Kunst ist eine andere Art der Erholung von der Arbeit, die erreicht wird durch passive Aufnahme der Gefühle anderer Menschen mittels Ansteckung.“ (30, 251) Die Kunst erfüllt umso besser ihre Bestimmung, je mehr Menschen eine derartige Erholung erfahren. Daher genügt die Kunst zu Tolstojs Zeit ihrer Aufgabe ganz und gar nicht, da sie nur von denen geschaffen und genossen wird, die selbst nicht arbeiten, und da sie so exklusiv und unverständlich ist, daß sie das arbeitende Volk nicht versteht. Weder eine Popularisierung dieser Kunst noch eine Heranbildung des Volkes zum Verständnis dieser pervertierten Kunst (was nach Tolstojs Auffassung eher eine ‚Herabbildung‘ des unverdorbenen Volkes wäre) können ihre Existenz rechtfertigen, da sie nicht die Befriedigung der Forderung nach Erholung der Mehrheit der arbeitenden Menschheit (30, 257) erfüllt und somit keine Kunst mehr ist.

Den Verfall der wahren Kunst sieht Tolstoj historisch in der Folge des Verlustes der gemeinsamen religiösen Weltanschauung der Klassen. *Eine* Kunst gab es nach seiner Meinung bei Indern, Ägyptern, Griechen und Christen bis zur Reformation. Dann begann die Spaltung im Glauben der höheren und niederen Klassen⁷⁰ und damit der Verfall der wahren Kunst. Kunst war keine Erholung von der Arbeit des arbeitenden Menschen mehr, „... sondern ein Vergnügen der müßigen Minderheit von Parasiten, die sich von den Säften des Volkes ernährten.“ (30, 259) Da die müßige Klasse nicht mehr in der Lage war, mit ihren exklusiven Gefühlen alle Menschen zu infizieren, verfeinerte sie die technischen Mittel ihrer Kunst. „Aber gerade die Vollkommenheit der Technik und die Kompliziertheit der Verfahren verblüfften besonders durch den Kontrast, durch das völlige Fehlen

dessen, was die Grundlage der Kunst bildet – das Gefühl, das dem Rezipienten übermittelt wird.“ (30, 262)

Tolstoj tritt entschieden gegen die Bestimmung der Aufgabe der Kunst, Verwirklichung des Guten, Wahren, Schönen zu sein, auf, wie er dies der am meisten verbreiteten Lehre, die er auf Baumgarten und Hegel zurückführt, zuschreibt. Als einzige Kategorie oder Ziel der Menschheit erkennt er ohnehin nur das Gute an. Vor allem das Schöne kann niemals Ziel der Kunst sein. Es kann allenfalls alle Bereiche des menschlichen Lebens, nicht nur die der Kunst, begleiten. Aber ebenso ist die Forderung nach einem sozialen Inhalt von der Kunst nicht erfüllbar, da ein Künstler, „wenn er ein Künstler ist, nichts anderes tun kann, als in der Kunst seine Gefühle zu vermitteln.“ (30, 264) Da die Kunst in Tolstojs Bestimmung ein Vergnügen ist, das den arbeitenden Menschen Erholung gibt, muß der Künstler beim Schaffen die Masse des arbeitenden Volkes im Auge haben, und er gibt auch Richtlinien, welcher Art der Inhalt der Kunstwerke in Dichtung und Malerei sein sollte, die sich zusammenfassen lassen: Inhaltlich muß echte Kunst Probleme „der Masse des arbeitenden Volkes“ darstellen. Die Form der Kunst wird dadurch bestimmt, daß sie „einer größtmöglichen Zahl von Menschen verständlich ist. Je größer die Zahl der Menschen ist, die durch Kunst infiziert werden kann, desto höher ist sie und desto mehr ist sie Kunst“. Die Möglichkeit der Infizierung hängt natürlich von Inhalt und Form ab. Für die Wirkung auf die größte Zahl von Menschen nennt Tolstoj zwei Bedingungen, die Inhalt und Form betreffen:

1. Die Kunst muß Gefühle ausdrücken, „die allen Menschen eigen sind ... das sind die allerhöchsten Gefühle“.
2. „Die zweite Bedingung ist Klarheit und Einfachheit – genau das, was mit größter Mühe erreicht wird und was ein Werk der größten Zahl von Menschen am besten zugänglich macht.“ (30, 270)

In dieser Kunstdefinition ist die Forderung des Neuen in den Hintergrund gerückt und an erster Stelle steht, wenn auch nur den wirklich arbeitenden Menschen zugestanden, ein hedonistisches Element als Ziel der Kunst. Ihr Wesen sieht Tolstoj jetzt eindeutig in der Infizierung, d.h. der Übermittlung von Gefühlen. Wiederum konstant geblieben sind allein die Anforderungen an die Form und deren Bestimmung. Tolstoj gesteht ein, daß die klare und einfache und damit allen verständliche Form die meiste Arbeit macht, ohne allerdings genau auszuführen, worin diese konkret besteht und wie sie zu bewältigen ist.

Im Jahre 1897 erfahren wir aus einzelnen Aufzeichnungen Tolstojs, daß wiederum das Kriterium des Neuen und die ethische Zielsetzung der Kunst⁷¹ die Hauptpfeiler seiner Kunstauffassung bilden. Seit dem Januar 1897 saß er nach

gründlicher theoretischer Lektüre, die er auch während der Arbeit fortsetzte, bereits an der Abfassung seines Traktats⁷². Mit seinen Ergebnissen war er häufig unzufrieden, und er verbesserte und überarbeitete das Geschriebene mehrfach, das dann fast gleichzeitig zu Beginn des Jahres 1898 in der Zeitschrift N.Ja. Grots, ‚Voprosy filosofii i psichologii‘, und in englischer Übersetzung als Beilage zur Zeitschrift ‚The New Order‘ erschien⁷³. Wie wichtig ihm die Arbeit an seinem Traktat war und welche Bedeutung er ihren Ergebnissen beimaß, geht aus einem Tagebucheintrag Tolstojs vom 3.12.1897 hervor: „Meine Arbeit an der ‚Kunst‘ hat mir vieles klar gemacht. Wenn Gott mich künstlerische Dinge schreiben läßt, werden das ganz andere sein. Und es wird sowohl leichter als auch schwieriger sein, sie zu schreiben.“ (53, 169)

Über Tolstojs Traktat gibt es eine Reihe kritischer Untersuchungen. Dennoch sollen die für die vorliegende Arbeit relevanten Aussagen Tolstojs kritisch referiert werden, um seine Theorie in einen anderen begründeten Zusammenhang zu stellen, als es bisher getan wurde.

Man hat im Hinblick auf Tolstojs Traktat oft von einer Leugnung der Kunst gesprochen. Dabei ist es eher eine glühende Verteidigung der Kunst, wenn auch in Tolstojs Sinne. Es ist allerdings eine konsequente Ablehnung fast aller seit Baumgarten existierenden abendländischen ästhetischen Theorien und damit durchaus als eine Leugnung der Ästhetik zu bezeichnen. Denn Tolstojs eigene Kriterien sind in dieser Tradition gesehen keine ästhetischen mehr. Die breit ausgeführte ‚Leugnung‘ der bisherigen Ästhetik durch Tolstoj soll hier kurz skizziert werden.

Da die meisten der historischen und herrschenden Ästhetiken auf der Kategorie des Schönen beruhen, zielt Tolstojs Hauptkritik zunächst auf die Ablehnung einer derartigen objektiven Kategorie, und er legt überzeugend deren historisch-gesellschaftliche Bedingtheit dar und kommt zu dem Schluß: „So ist also die Theorie der Kunst, begründet auf der Schönheit und in Ästhetiken dargelegt und in verschwommenen Zügen dem Publikum verkündet, nichts anderes als die Anerkennung dessen als gut, was uns, d.h. einem bestimmten Kreis von Menschen, gefiel und gefällt.“ (30, 60) Aus diesem Grunde hat es nach Tolstojs Auffassung auch noch keine genaue Bestimmung der Kunst gegeben, weil man „als Grundlage des Begriffs der Kunst den Begriff der Schönheit genommen hat“ (30, 62). Neben den auf dem Schönen fußenden metaphysischen Bestimmungen der Kunst, die nach Tolstoj die größte Verbreitung haben, kritisiert er drei weitere Theorien, die er trotz seiner Ablehnung für „die am besten verständlichen Bestimmungen der Kunst“ (30, 62) hält: 1. Die physiologisch-evolutionäre Theorie, derzufolge Kunst ihre Wurzeln schon im Tierreich hat und sich aus

Sexual-und Spieltrieb entwickelt (Schiller, Darwin, Spencer) und von einer angenehmen Nervenreizung begleitet wird (Grant-Allen). Diese Theorie hält Tolstoj für ungenau, da sie zwar etwas über die Herkunft, nicht aber über das Wesen der Kunst sagt und da angenehme Nervenreizungen auch durch andere Dinge als durch Kunst bewirkt werden können. 2. Die empirische Theorie, wonach Kunst äußerliches Aufzeigen der Emotionen mittels Linien, Wörtern, Gesten usw. ist (Véron), die für Tolstoj deshalb unzureichend ist, weil der Mensch mit den genannten Mitteln auch seine Emotionen ausdrücken kann, ohne damit auf andere zu wirken, was dann keine Kunst mehr ist. 3. Die Theorie Sully's, nach der Kunst die Tätigkeit ist, die nicht nur dem sie Ausübenden, sondern auch dem Zuschauenden oder -hörenden Freude oder einen angenehmen Eindruck bereitet, unabhängig von der Erlangung eines persönlichen Vorteils. Diese Theorie ist für Tolstoj unvollkommen, weil alle möglichen Tätigkeiten, die nicht Kunst sind, auf den Ausübenden und die Aufnehmenden angenehme Wirkungen haben können und außerdem Dinge, die unangenehme (traurige oder schreckliche) Gefühle hervorrufen, dann nicht zur Kunst gehören würden.

Allen Kunsttheorien gemeinsam wirft Tolstoj vor, daß in ihnen „als Ziel der Kunst ein von dieser erlangter Genuß postuliert wird, und nicht ihre Bestimmung im Leben des Menschen und der Menschheit.“ (30, 63) Kunst soll daher nicht als Mittel des Genusses gesehen werden, sondern „als eine Bedingung des menschlichen Lebens“. Unter diesem Gesichtspunkt fällt nach Tolstoj zunächst auf, daß die Kunst eines „der Kommunikationsmittel der Menschen miteinander ist“. Damit ist sie der Sprache vergleichbar: „Wie das Wort, das Gedanken und Erfahrungen der Menschen vermittelt, als Mittel der Vereinigung der Menschen dient, genauso wirkt auch die Kunst. Die Besonderheit dieses Kommunikationsmittels, die es von der Kommunikation durch das Wort unterscheidet, besteht darin, daß durch das Wort ein Mensch dem anderen seine Gedanken übermittelt, durch die Kunst aber die Menschen einander ihre Gefühle übermitteln.“ (30, 64) Die Besonderheit der Literatur, worauf Tolstoj hier nicht eingeht, besteht nach seiner Definition darin, daß in ihr der Gedanken- und Sinnträger Wort, d.h. Sprache, benutzt wird, um Gefühle auszudrücken. Die Klärung dieser Problematik hat Tolstoj nicht unternommen, wie noch zu sehen sein wird.

Die Fähigkeit der Menschen, „sich mit Gefühlen anderer Menschen anzustecken“, bildet die Grundlage der Kunst, wobei Kunst erst dann beginnt, „wenn der Mensch mit dem Ziel, anderen Menschen ein von ihm erfahrenes Gefühl zu vermitteln, es von neuem in sich hervorruft und es mit bestimmten äußeren Zeichen ausdrückt.“ (30, 64) Nachdem er so die Hauptstützen seiner Kunsttheorie, Kommunikation und Infizierung mit Gefühlen, erläutert hat, gibt Tolstoj seine

genaue Definition: „In sich ein einmal erlebtes Gefühl hervorzurufen und, wenn man es in sich hervorruft, mittels Bewegungen, Linien, Farben, Tönen, Bildern, die durch Wörter ausgedrückt sind, dieses Gefühl so zu vermitteln, daß andere dasselbe Gefühl erfahren – darin besteht die Tätigkeit der Kunst. Die Kunst ist eine menschliche Tätigkeit, die darin besteht, daß ein Mensch bewußt mit bestimmten äußeren Zeichen anderen von ihm erfahrene Gefühle vermittelt und die anderen Menschen von diesen Gefühlen angesteckt werden und sie erleben.“ (30, 65)

Es gibt zwei Bereiche, zu denen Tolstoj in seinem Traktat die Kunst immer wieder in Beziehung bringt, bzw. zwei Vergleichsebenen, deren eine die Sprache und deren andere die Wissenschaft ist. Das Sprachvermögen ist die Voraussetzung für das Wissen, die Möglichkeit der Kommunikation durch Kunst schafft die Voraussetzungen für die Vermittlung der Gefühle (30, 66). Für Tolstoj sind Sprachvermögen und Denken und die Fähigkeit des Menschen, sich mit der Kunst zu infizieren, gleichermaßen notwendige Voraussetzungen für die Weiterentwicklung des Menschen. Daher ist „die Tätigkeit der Kunst sehr wichtig, genauso wichtig wie die Tätigkeit der Sprache, und genauso verbreitet.“ (30, 66) Diese allgemeinen Definitionen und Vergleiche spezifiziert Tolstoj an anderer Stelle in seinem Traktat, wo es ihm nicht um die allgemeine Erklärung der Tätigkeit der Kunst, sondern um deren spezielle Aufgabe und Zielsetzung im Leben der Menschen geht. So heißt es im XVI. Kapitel: „Die Kunst ist zusammen mit der Sprache eines der Mittel der Kommunikation und deshalb auch des Fortschritts, d.h. der Vorwärtsbewegung der Menschheit zur Vollkommenheit. Die Sprache macht es den Menschen der zuletzt lebenden Generationen möglich, alles das zu wissen, was durch Erfahrung und Nachdenken die vorhergehenden Generationen und die besten fortschrittlichen zeitgenössischen Menschen erkannten, die Kunst ermöglicht den Menschen der zuletzt lebenden Generationen, all die Gefühle zu erfahren, die vor ihnen die Menschen erfuhren und die in der gegenwärtigen Zeit die besten fortschrittlichen Menschen erfahren. Und wie es zu einer Evolution der (Er-) Kenntnisse kommt, d.h., die wahren notwendigen Kenntnisse verdrängen und ersetzen die falschen und die unnötigen, genauso kommt es auch zu einer Evolution der Gefühle durch die Kunst, die die niedrigen, weniger guten und für das Heil der Menschen weniger notwendigen Gefühle verdrängt durch bessere und für dieses Heil notwendiger Gefühle. Darin liegt die Bestimmung der Kunst.“ (30, 151)⁷⁴ Sprache und Kunst sind also Mittel der Verbreitung von Erkenntnis und Gefühl. Als Mittel sind sie zunächst beliebig verwendbar, d.h., die Art der Erkenntnis oder des Gefühls, das sie verbreiten, ist völlig unbestimmt, und von einer besonderen Sinnggebung ist es abhängig, was im Bereich der Kunst für gute

Kunst oder Kunst im engeren Sinne gehalten wird. Wie aus dem vorweggenommenen Zitat ersichtlich, ist das die Kunst, die die Entwicklung der für das Heil der Menschen notwendigen Gefühle vorantreibt. Diese Kunst, d.h. die gute oder eigentliche Kunst oder Kunst im engeren Sinne, versucht Tolstoj empirisch-historisch auf der Unterscheidung von Gut und Böse zu begründen: Das jeweilige ‚religiöse Bewußtsein‘ der Menschheit bestimmt das Heil der Menschen, und daraus ergibt sich die Unterscheidung von Gut und Böse bzw. auch der Wertmaßstab für gute Kunst. Mit gewissen Einschränkungen kann man den von Tolstoj gebrauchten Begriff ‚religiöses Bewußtsein‘ mit ‚fortschrittlicher Ideologie‘ gleichsetzen, wenn man dieser ein moralisch-ethisches Fortschrittsverständnis zugrundelegt. Tolstoj geht davon aus, daß sich die Menschheit ständig im Prozeß einer fortschreitenden Erkenntnis des Lebenssinns befindet. Dieser richtet sich allein am Guten aus, „dem grundlegenden metaphysischen Begriff, der nicht durch den Verstand bestimmt ist“. Dieses Gute, das er Gott gleichsetzt, kann seinerseits nicht bestimmt werden, bestimmt aber alles andere (30, 78 f.). Dennoch ist das Gute keine objektiv-absolute Kategorie, sondern jeweils historisch-gesellschaftlich bedingt. Das läßt sich nach Tolstoj auch historisch verfolgen. Allerdings fand im Mittelalter der Verlust des religiösen Bewußtseins bei den höheren Klassen statt, der für Tolstoj in erster Linie darin besteht, daß die Mehrheit der Menschen aus den höheren Klassen nicht bereit war, die christliche Weltanschauung, d.h. „die Lehre von der Brüderlichkeit und daher Gleichheit der Menschen“, zu vertreten und damit die offizielle kirchliche Lehre zu leugnen, an die sie selbst nicht mehr glaubte, die sie aber unterstützte, da sie ihr die Privilegien erhielt (30, 72). Unter diesen Menschen, die „die Macht und den Reichtum in den Händen hatten“ und damit die Kunst fördern bzw. über sie bestimmen konnten, begann sich eine Kunst zu entwickeln, die nicht mehr aus dem religiösen Bewußtsein der Menschen entsprang und danach beurteilt wurde, sondern nur danach, ob sie „schön“ sei, „mit anderen Worten, danach – wieweit sie Genuß verschafft“. Es vollzog sich in den höheren Klassen das, was „Wiedergeburt der Wissenschaften und Künste“ genannt wird, worin Tolstoj aber nichts anderes sieht „als nicht nur die Leugnung einer jeden Religion, sondern auch die Anerkennung ihrer Unnötigkeit“ (30, 73). Damit existiert für ihn seit Beginn der Renaissance und Reformation „eine Volkskunst und eine Herrenkunst“ (s.o.), während von den herrschenden Klassen behauptet wird, ihre Kunst sei „die ganze Kunst, die wahrhafte, einzige Weltkunst“, obwohl sie der größte Teil der Welt gar nicht kennt und auch in der christlichen Gesellschaft „kaum ein Hundertstel aller Menschen diese Kunst in Anspruch nimmt, die wir die *ganze* Kunst nennen.“ (30, 81) Diese verfeinerte Kunst konnte nach Tolstoj „nur auf der Grundlage der Sklaverei der

Volksmassen entstehen und kann nur so lange andauern, so lange es diese Sklaverei geben wird“. Daraus folgt: „Befreit die Sklaven des Kapitals, und es wird keine derart verfeinerte Kunst mehr erzeugt werden.“ (30, 82). Entschieden lehnt es Tolstoj ab, die Mehrheit der Menschen, denen diese Kunst unverständlich ist, zu deren Verständnis zu erziehen – das bedeutet, sie genau so zu verderben, wie es der Teil der Menschen ist, „die durch Nichtstun verdorben sind“. Aus diesem Grunde „kann es für denkende und aufrichtige Menschen überhaupt keinen Zweifel daran geben, daß die Kunst der höheren Klassen niemals die des ganzen Volkes werden kann.“ (30, 84)

Der Vergleich der Kunst mit der Sprache, vor allem aber mit der Wissenschaft, war in Rußland nicht neu. Gerade der nicht nur von den russischen Hegelianern seit Belinskij tradierten Formel „Kunst ist Denken in Bildern“, d.h., Kunst dient wie die Wissenschaft der Erkenntnis, nur macht sie das mit anderen Mitteln, ist Tolstoj in seinem Traktat sehr nahe. Auf den Unterschied von Kunst und rationaler Tätigkeit kommt Tolstoj bereits im zweiten Teil des X. Kapitels zu sprechen, wo es ihm um die Klärung des Prinzips der ‚Allgemeinverständlichkeit‘ als Voraussetzung für die Anerkennung eines Werkes als Kunstwerk geht: „Die Kunst unterscheidet sich eben dadurch von der rationalen Tätigkeit, die eine Vorbereitung und eine gewisse Folgerichtigkeit der Kenntnisse erfordert ..., daß die Kunst auf die Menschen wirkt, unabhängig vom Grad ihrer Entwicklung und Bildung, daß die Anmut eines Bildes, von Tönen, Gestalten einen jeden Menschen ansteckt, gleich auf welcher Entwicklungsstufe er sich befindet. Die Sache der Kunst besteht gerade darin, das verständlich und zugänglich zu machen, was in der Form von (logischen) Überlegungen unverständlich und unzugänglich sein könnte.“ (30, 109)

Ist also Kunst Transponierung logischer Erkenntnisse, d.h., stellt sie logische Erkenntnisse auf ihre Weise und damit verständlicher dar, ist sie somit, vereinfacht ausgedrückt, Popularisator wissenschaftlicher Erkenntnis? Im XX., abschließenden Kapitel des Traktats erfahren wir darüber Genaueres. Die Wissenschaft, „in deren enger Abhängigkeit sich die Kunst immer befindet“, ist in der Darstellung Tolstojs primär: „Die wahre Wissenschaft erforscht und bringt die Wahrheiten, die Kenntnisse, die die Menschen einer bestimmten Zeit und Gesellschaft für die wichtigsten halten, ins Bewußtsein der Menschen. Die Kunst überführt diese Wahrheiten aus dem Gebiet des Wissens in das Gebiet des Gefühls“. Das würde bedeuten, daß ein Künstler immer auf dem höchsten Stand der wissenschaftlichen Erkenntnis seiner Zeit stehen müßte und der kein Künstler sein könnte, der keinen Zugang zu dieser Erkenntnis hätte, also Kunst nur von Gebildeten erzeugt werden könnte. Doch auch die Wissenschaftsdefinition Tols-

tojs ist eine andere als die seiner Zeit und weist viele Parallelen zu seiner Definition der Kunst auf. Wie bei der Kunst gibt es auch bei der Wissenschaft eine Wissenschaft im weiteren Sinne (Vermittlung aller möglichen Kenntnisse) und eine Wissenschaft im engeren Sinne (Vermittlung von Kenntnissen, die von den Menschen als wichtig anerkannt werden). Letztere vermittelt Kenntnisse, die bestimmt werden „durch das religiöse Bewußtsein einer bestimmten Zeit und Gesellschaft, d.h. durch das allgemeine Verständnis der Menschen dieser Zeit und Gesellschaft von der Bedeutung ihres Lebens.“ (30, 186) Wie es eine Theorie der Kunst für die Kunst gibt, hat sich nach Tolstojs Meinung auch eine Theorie der Wissenschaft für die Wissenschaft herausgebildet, und man untersucht unter dem Vorwand, alles zu untersuchen, „das, was zum einen notwendiger und zum anderen angenehmer für die Menschen ist, die sich mit der Wissenschaft beschäftigen. Am notwendigsten ist es für die Menschen der Wissenschaft, die zu den höheren Klassen gehören, die Ordnung zu erhalten, bei der diese Klassen ihre Vorteile ausnützen können.“ (30,187) Tolstoj fordert eine Wissenschaft, die sich mehr auf das gesamte menschliche Leben bezieht, auf den Nachweis der Unrichtigkeit der Gesellschaftsordnung und die „Errichtung einer neuen vernünftigen Lebensordnung.“ (30, 192)

„Die Gefühle, die durch die Kunst vermittelt werden, entstehen auf der Grundlage der Fakten der Wissenschaft“, daher müßte auch diese geändert werden, um zu einer in Tolstojs Sinne guten Kunst zu gelangen. Wenn die Wissenschaft sich ändern würde, würde auch die Kunst, „die immer von der Wissenschaft abhing“, wieder ein „Organ des Lebens und des Fortschritts der Menschheit“ werden, denn „die Kunst ist ein Lebensorgan der Menschheit, die das vernünftige Bewußtsein der Menschen in das Gefühl überführt.“ (30, 194) Wenn auch Wissenschaft und Kunst voneinander abhängig sind, so ist doch nach Tolstojs Darstellung die Wissenschaft vor der Kunst. Für die wissenschaftliche Tätigkeit und für das Verständnis wissenschaftlicher Erkenntnisse ist eine gewisse Vorbereitung notwendig. Die Rezeption der Kunst hingegen unterscheidet sich gerade darin von der der Wissenschaft, daß sie ohne jede Vorbereitung möglich ist, und in Tolstojs Definition ist dieses Kriterium sogar ausschließlich, d.h., wenn zum Verständnis eines Kunstwerks eine Vorbereitung oder Vorkenntnisse notwendig sind, dann ist es schon kein echtes Kunstwerk mehr. Für das Erzeugen von Kunstwerken gibt es jedoch gewisse Voraussetzungen, die Tolstoj in seinem Traktat zwar an keiner Stelle systematisch zusammenfaßt, die aber aus dem Textganzem ersichtlich sind. Die Allvolkskunst (vsenarodnoe iskusstvo), die er der Kunst der reichen Klassen als einzige wirkliche Kunst entgegensetzt, „entsteht nur dann, wenn irgendein Mensch aus dem Volke, der ein starkes Gefühl

erfuhr, es für notwendig hält, dieses den Menschen zu vermitteln.“ (30,112)⁷⁵ Dies ist die alleinige Art des ‚Antriebs‘ zum Erzeugen von Kunstwerken, die Tolstoj anerkennt und die er in bewußten Gegensatz zu dem Antrieb für das Kunstschaffen seiner Zeit setzt – den reichen Klassen angenehme Gefühle zu vermitteln, die ihrerseits gut dafür belohnen, wofür eine Reihe von Verfahren erarbeitet wurde, um diese Art der ‚nachgeahmten‘ Kunst zu schaffen. Echte Kunst kann man nach Tolstojs Auffassung nicht willkürlich und beliebig erzeugen – „sie muß selbst im Künstler geboren werden.“ (30, 112) Wirkliche Kunst ist daher auch sehr selten (30, 178). Kunst wäre somit immer ein Produkt des Zufalls und nicht planvoll und beabsichtigt machbar wie z.B. wissenschaftliche Tätigkeit. Für ein Kunstwerk und seine Erzeugung und seinen Erzeuger nennt Tolstoj die folgenden optimalen Bedingungen: „Es ist notwendig, daß dieser Mensch auf dem Niveau der für seine Zeit höchsten Weltanschauung steht, daß er ein Gefühl erfuhr und den Wunsch und die Möglichkeit hat, es zu vermitteln und daß er dabei noch Talent zu irgendeiner Kunstart hat.“ (30, 119) Die Vereinigung dieser Bedingungen ist sehr selten. Um allerdings kunstähnliche Dinge zu erzeugen, ist nur Talent nötig, was nach Tolstojs Meinung sehr häufig ist. Die Frage ist, was versteht Tolstoj unter Talent und wie bewertet er dessen Gewicht? Zur Beantwortung soll Tolstojs Definition des Talents für das Schaffen von literarischen Werken genügen: „Talent nenne ich die Fähigkeit, in der Wortkunst leicht seine Gedanken und Eindrücke auszudrücken und charakteristische Einzelheiten sowohl zu bemerken als auch zu erinnern.“ Tolstoj schildert dann, wie in den einzelnen Kunstarten nach „bestimmten Regeln oder Rezepten“ ein talentierter Mensch, der sich diese zu eigen gemacht hat, Kunstimitate (poddelki) herstellen kann⁷⁶.

Talent ist nach Tolstojs Definition eine angeborene Fähigkeit, die vervollkommenet werden kann. Talent ist Voraussetzung für die Erzeugung von wirklicher Kunst, doch ist es allein nicht ausreichend. Hauptvoraussetzung für die formale und inhaltliche Erzeugung wirklicher Kunst ist ein angeborenes Gefühl. Als Beweis dafür bringt Tolstoj die Aussage des Malers Brjullov, der eine leblose Studie eines Schülers mit ein paar Pinselstrichen belebte, worauf einer der Schüler konstatierte: „Das ist es, Sie haben es gerade eben (čut’-čut’) berührt, und alles hat sich geändert.“ – „Die Kunst beginnt dort, wo das čut’-čut’ anfängt“, sagte Brjullov und drückte mit diesen Worten den charakteristischsten Zug der Kunst aus.“ (30, 127) Das gilt laut Tolstoj für alle Kunstarten: „čut’-čut’ unausgesprochen, nacherzählt, übertrieben in der Dichtung, und es gibt keine Ansteckung. Die Ansteckung wird nur dann erreicht und in dem Maße, in dem der Künstler die unendlich kleinen Momente findet, aus denen sich das Kunstwerk zusammensetzt. Und es gibt keine Möglichkeit, rein äußerlich das Auffinden dieser un-

endlich kleinen Momente zu erlernen: man findet sie nur, wenn der Mensch sich dem Gefühl hingibt.“ (30, 128) Diese neue Form des Geniekultes unterscheidet sich in der Substanz kaum von einigen Theorien, die Tolstoj bekämpft. Die Erzeugung der Kunst ist auch in seiner Theorie einem kleinen Kreis von Menschen vorbehalten, die dazu geboren sind und besondere Fähigkeiten besitzen – die unerlernbar sind, woraus auch die strikte Ablehnung aller Kunstschulen (30, 126 ff.) durch Tolstoj zu verstehen ist. Ein fundamentaler Unterschied zum bisherigen bürgerlichen Geniekult besteht in Tolstoj's Theorie jedoch darin, daß das Maß für das Genie nicht die besondere Erkenntnis, die den meisten Menschen außer dem Genie und einigen Auserwählten unverständlich bleibt, allein ist, sondern vor allem die Fähigkeit, diese neue besondere Erkenntnis allen zugänglich, d.h. allgemeinverständlich, zu machen. Obwohl Tolstoj gegen alle professionellen Kunstakademien, wie überhaupt gegen jeden Professionalismus ist, s.u., und von angeborenen Fähigkeiten für die Erzeugung von Kunst ausgeht, fordert er doch in scheinbarem Widerspruch zu sich selbst für alle Grundschulen Zeichnen und Musikunterricht (30, 129). Leider erwähnt er dabei das Schreiben nicht. Wenn auch Talent und in einem gewissen Maße ‚Genie‘ für die Erzeugung von Kunst erforderlich sind, so ist Talent in Tolstoj's Definition doch eine Eigenschaft, die nicht von der Vorbildung abhängt, nicht zu besonderen Privilegien berechtigt und auch keine Veranlassung zu irgendeinem Kult gibt, wie bei der Schilderung seiner Vorstellungen von der Kunst und dem Künstler der Zukunft noch zu sehen sein wird.

Die Erzeugung gefälschter Kunst, wie Tolstoj die herrschende Kunst seiner Zeit, d.h. die der Gebildeten, nannte, wird nach seiner Auffassung durch drei wesentliche Umstände begünstigt:

1. Durch den Professionalismus der Künstler, der sich als Folge ihrer hohen Belohnung herausbildete und den Verlust der Aufrichtigkeit nach sich zog.
2. Durch die Kunstkritik, d.h. die Beurteilung der Kunst nicht durch alle Menschen, also in erster Linie durch die einfachen Menschen, sondern durch die Gelehrten aus den verdorbenen höheren Klassen, die ohne religiöses Bewußtsein sind. Die durch die Kritik entstandenen Autoritäten verleiten zur Erzeugung nachgemachter, unechter Kunst.
3. Durch die Bildung von Schulen, obwohl Kunst nicht erlernbar ist. So erwerben z.B. in der Wortkunst die Menschen die Fähigkeit, „ohne den Wunsch etwas zu sagen, über viele Seiten einen Aufsatz zu einem Thema zu schreiben, über das sie vorher nie nachgedacht haben, und so zu schreiben, daß es dem Werk der Verfasser ähnlich wird, die als berühmt anerkannt sind. Das wird in den Gymnasien gelehrt.“ (30, 127)

Ein Paradoxon, das vor allem für die Beurteilung der formalen Seite der Kunst einige Schwierigkeiten aufgibt, ist das Eingeständnis Tolstojs, daß die verfälschte Kunst, d.h. „ihr äußerlicher Wert“, oft besser sein kann als der der echten Kunst und daß sogar der Inhalt der verfälschten Kunst interessanter sein kann. Das zu erkennen bzw. zu unterscheiden, ist vor allem für Menschen mit einem verdorbenen Geschmack schwierig. Für einen unverdorbenen natürlichen Menschen ist es dagegen umso leichter. Als dazu befähigten Prototyp nennt Tolstoj den „nichtstädtischen Arbeiter“ (30, 143). Oberster und einziger Wertmaßstab für das Kunstwerk selbst ist nach Tolstoj der Grad der Ansteckung, den es besitzt: *„Je stärker die Ansteckung, desto besser die Kunst als Kunst, ohne von ihrem Inhalt zu sprechen, das heißt unabhängig vom Wert der Gefühle, die sie vermittelt.“* (30, 149) Für die Intensität der Ansteckung gibt es drei Bedingungen:

1. Besonderheit des Gefühls.
2. Klarheit des Ausdrucks des Gefühls.
3. Aufrichtigkeit des Künstlers.

Es sind dies in etwa die drei Kategorien, die er in seinen Versuchen von 1889-1891 herausgestellt hat, und ähnlich wie in seinem Brief an Žirkevič vom 30.6.1890 hält Tolstoj die Aufrichtigkeit des Künstlers für die wichtigste Bedingung, die den Künstler auch veranlaßt, „den klaren Ausdruck des Gefühls zu finden, das er übermitteln möchte.“ (30, 150) Nach diesen Bedingungen, die Kunst von Nichtkunst unterscheiden, grenzt Tolstoj weiter gute Kunst von schlechter Kunst ab. Dem Inhalt nach ist Kunst umso besser, je mehr sie Ausdruck des religiösen Bewußtseins einer Zeit ist, wie wir bereits oben gesehen haben. Man vergleiche dazu auch die Annahme Tolstojs, es gäbe gleich dem Progress des Wissens einen Progress des Gefühls in der Entwicklung der Menschheit. Das religiöse Bewußtsein seiner Zeit sieht Tolstoj übrigens darin, daß das Heil der Menschheit „im brüderlichen Leben aller Menschen und in der liebenden Vereinigung untereinander“ (30, 154) liegt. Die Kunst, die dazu beiträgt, ist gute Kunst, die Tolstoj auch christliche Kunst nennt. Wichtig ist dabei, daß diese Kunst alle Menschen ohne Ausnahme vereint und in allen dasselbe Gefühl hervorruft. Es ist aber durchaus möglich, daß sie dennoch nicht von allen verstanden wird, wobei Tolstoj diesmal offensichtlich die Minderheit der Gebildeten im Auge hat: „Die christliche gute Kunst unserer Zeit kann den Menschen unverständlich sein, infolge des Mangels ihrer Form oder infolge der Unachtsamkeit der Menschen ihr gegenüber, aber sie muß so sein, damit alle Menschen die Gefühle erfahren können, die durch sie übermittelt werden.“ (30, 158) Da Tolstoj immer von der gewaltigen Mehrheit der Ungebildeten und damit in seinem Verständnis Unverdorbenen ausgeht, deren

Naivität und ursprüngliche sittlich-moralische Gutheit sie zum Verständnis der Kunst in seinem Sinn prädestinieren, ist für ihn das Problem, wie die Gebildeten und für diese Art von Kunst schon Verdorbenen zurück zur ursprünglichen oder zu einer neuen Naivität finden können, von geringer Bedeutung.

Im Bereich der für seine Zeit guten Kunst unterscheidet Tolstoj nochmals zwischen zwei Arten dieser Kunst, die alle Menschen vereint: 1. Die Kunst, die Gefühle übermittelt, die aus dem religiösen Bewußtsein entspringen – religiöse Kunst; 2. Kunst, die die einfachsten alltäglichen Gefühle übermittelt, die allen Menschen in der ganzen Welt zugänglich sind – Allweltekunst (vsemirnoe iskusstvo). (30, 158 und 159)

Für die Kunst der Zukunft, die Tolstoj im XIX. Kapitel seines Traktats beschreibt, gilt daher, daß sie Gefühle vermittelt, die die Menschen zur brüderlichen Vereinigung treiben, daß sie vom gesamten Volk bewertet und von allen begabten Menschen aus dem Volk geschaffen wird. Statt schwieriger Technik wird für die Schaffung der Kunstwerke Klarheit, Einfachheit und Kürze gefordert, der Verzicht auf spezielle Kunstschulen und auf jeden Professionalismus der zukünftigen Künstler (30, 180 ff.). Das bedingt für die Form der zukünftigen Kunst, daß diese nicht nur nicht niedriger als die jetzige Form der Kunst sein wird, sondern sie wird „ohne jeden Vergleich höher als sie sein, höher nicht im Sinne einer verfeinerten und komplizierten Technik, sondern im Sinne des Vermögens, kurz, einfach und klar ohne alles Überflüssige das Gefühl zu vermitteln, das der Künstler erfuhr und übermitteln will.“ (30, 184) Tolstoj stellt gleichzeitig klar, daß es wesentlich schwerer sein wird, diese Kunst zu schaffen, als Kunst nach den bisherigen komplizierten formalen Verfahren. Allerdings ist die Schaffung einer derartigen Kunst für die jetzigen Künstler unmöglich, für sie gibt es keine Rückkehr zur Naivität oder eine Besinnung, die zu einer neuen Naivität führte. „So wird also die Kunst der Zukunft völlig anders sein als das, was man jetzt für Kunst hält, sowohl dem Inhalt als auch der Form nach. Inhalt der Kunst der Zukunft werden nur Gefühle sein, die die Menschen zur Vereinigung treiben oder sie in der Gegenwart vereinigen; die Form der Kunst aber wird so sein, daß sie allen Menschen zugänglich ist. Und deshalb wird das Ideal der Vollkommenheit der Zukunft nicht die Exklusivität eines Gefühls sein, das nur einigen zugänglich ist, sondern im Gegenteil seine Allgemeinheit. Und das wird nicht die Monstrosität (gromozdkost'), Unklarheit und Kompliziertheit der Form wie jetzt sein, sondern im Gegenteil, die Kürze, Klarheit und Einfachheit des Ausdrucks.“ (30, 185)

Das Dilemma der Kunstauffassung Tolstojs wird durch diese Zitate aus dem XIX. Kapitel seines Traktates nochmals deutlich, vor allem in der Anwendung auf die Literatur, der hier unser Hauptinteresse gilt. Wenn die Kunst und die Literatur

Popularisator wissenschaftlicher Erkenntnis und allgemeiner Erkenntnis sind, indem sie diese Erkenntnis in das Gebiet des Gefühls übertragen, wären sie bei einer Erziehung aller zur Vernunft und Fähigkeit wissenschaftlichen Denkens eigentlich überflüssig. Im Gegensatz zum XIX. Kapitel hat Tolstoj jedoch in seinem Traktat dem Gefühl und dem gefühlsmäßigen Begreifen an anderer Stelle (s.o.) einen höheren Rang als dem Verstand, der verstandesmäßigen Vernunft, eingeräumt. Hier zeigt sich ein Widerspruch zwischen dem religiösen Idealisten Tolstoj und dem rationalen Denker, wobei dennoch das Pendel am Schluß seines Traktats mehr zugunsten des verstandesmäßigen Denkens ausschlägt als zugunsten des gefühlsmäßigen Begreifens von eigentlich Unerklärbarem, wie er es in seiner Philosophie in ‚Krieg und Frieden‘ äußerte.

Vor allem für den Bereich der Wortkunst ist bei dieser Kunstauffassung die Klärung einer ‚formalen‘ Frage von größter Bedeutung, die Tolstoj wiederum außer acht läßt. Sowohl die Wissenschaft als auch die Kunst bedienen sich zur Vermittlung ihrer Ergebnisse bzw. Inhalte der Sprache. Sowohl für die Sprache der Wissenschaft als auch für die Sprache der Kunst fordert Tolstoj Klarheit, Komprimiertheit und Verständlichkeit. Demnach dürfte es in der Form keinen Unterschied zwischen einem wissenschaftlichen und einem künstlerischen (literarischen) Werk geben und somit keine besondere Sprache der Literatur. Ein Unterschied könnte einzig und allein im Bereich der Lexik liegen, darin, daß es zum Ausdruck und der Vermittlung des Gefühls eines anderen Wortschatzes bedarf als zur Vermittlung rationaler Erkenntnis. Doch wie wird die rationale Erkenntnis inhaltlich und formal in den Bereich des Gefühls transponiert? Dazu gibt es keine vernünftigen Erklärungen Tolstojs, und gerade sein Vergleich mit dem čut'-čut' aus dem Beispiel des Malers Brjullov zeigt, daß er hier eher dazu neigte, einen „Schöpfungsprozeß“ und ein „Talent“ zu mystifizieren, als die Ergebnisse von dessen Arbeit nüchtern zu analysieren und z.B. im Bereich der Wortkunst einmal ein wissenschaftliches Werk und dessen ins Gefühl transponierte Erkenntnis in einem Kunstwerk in ihrer Darstellung zu vergleichen.

8. Die Fiktion der allgemeinen Volkssprache

Die Ablehnung der abendländischen Ästhetik seit Baumgarten und die Anlegung seiner rigorosen ethischen und formalen Kriterien an die Kunst führten dazu, daß Tolstoj auch von seinen eigenen Kunstwerken nur noch zwei als solche anerkannte⁷⁷. Wenn er dennoch fortfuhr, weiterhin Kunstwerke zu erzeugen, die seinen eigenen Kriterien nicht genügten, so liegt darin einer seiner vielen Widersprüche. Andererseits läßt sich für sein künstlerisches Schaffen insgesamt feststellen, wie das vornehmlich die sowjetische Forschung tut⁷⁸, daß es sich, und zwar besonders formal, kontinuierlich seinen eigenen künstlerischen Kriterien näherte. Der Frage des Niederschlags seiner Theorie im eigenen künstlerischen Werk soll hier nicht weiter nachgegangen werden, sondern vielmehr der Frage, ob sich an der Theorie selbst bis zum Tode Tolstojs noch etwas änderte. Im großen und ganzen bleibt Tolstoj seinen in ‚Was ist Kunst?‘ geäußerten Auffassungen bis zu seinem Tode treu, was besonders in seinen größeren theoretischen Aufsätzen zum Ausdruck kommt, vor allem in seinem Aufsatz über Shakespeare und das Drama. Geringfügige Modifikationen und Widersprüche, die nicht ins Gewicht fallen, ergeben sich lediglich aus seinen Tagebuchaufzeichnungen und Briefen, die ansonsten eher Konkretisierungen zu einzelnen Problemen seiner im Traktat geäußerten Theorie enthalten. 1901 schreibt Tolstoj das Vorwort zur russischen Ausgabe des ‚Büttnerbauers‘ von W. von Polenz, der in russischer Übersetzung bereits 1899 im ‚Vestnik Evropy‘ erschienen war und Tolstoj sehr beeindruckt hatte. Er hielt ihn für ein „echtes“ und „wunderbares“ Kunstwerk, weil er nach seiner Meinung die dafür notwendigen drei Bedingungen erfüllte: „... erstens, sein Inhalt ist wichtig, da er das Leben des Bauerntums betrifft, das heißt der Mehrheit der Menschen Zweitens ist dieser Roman mit großer Meisterschaft und in wunderbarer deutscher Sprache geschrieben, die besonders stark ist, wenn der Verfasser seine Personen im groben, männlichen Arbeiter-Plattdeutsch sprechen läßt. Und drittens ist dieser Roman ganz von der Liebe zu den Menschen durchdrungen, die der Verfasser handeln läßt.“ (34, 271) Die guten Eigenschaften als Schriftsteller, d.h. „immer wichtiger Inhalt, wunderbare Technik und große Aufrichtigkeit, das heißt Liebe zu dem, was er beschrieb“, lobte Tolstoj an Polenz auch in einem Brief anlässlich seines Todes im Jahre 1903⁷⁹. Sein Vorwort ist großenteils eine Auseinandersetzung mit der herrschenden Literaturkritik, wobei allerdings nicht jede Kritik in Frage gestellt wird, wie wir es aus seinem Traktat kennen.

Großes Lob zollt Tolstoj in dieser Zeit dem Bauernschriftsteller Semenov, vor

allem auch im Hinblick auf die Sprache seiner Erzählungen. So schreibt er am 29.12.1902 an ihn über die Sprache einer Erzählung: „Die Sprache steht über allem Lob. Das ist nicht unsere künstliche Volkssprache, sondern eine vollkommene lebendige Sprache mit sich von neuem bildenden Wörtern und Sprachformen.“ (73, 354) Dies ist ein Beweis dafür, daß er die Volkssprache, um deren Aneignung und Verwendung er sich selbst mehr und mehr bemühte, nicht für ein festes System einer ursprünglichen Sprache hielt, zu dem man zurückkehren sollte, sondern vielmehr für ein lebendiges ständig sich änderndes lebensnahes und auch für den Ausdruck der Erscheinungen der Zukunft geeignetes wandlungsfähiges Gebilde.

In das Jahr 1903, zuerst veröffentlicht 1904, fällt Tolstojs ‚Entthronung‘ von Shakespeare, sein letzter größerer kritischer Aufsatz. Auf die Einzelheiten von Tolstojs Kritik an ‚King Lear‘ als Drama und an Shakespeare überhaupt kann hier nicht eingegangen werden. Es sollen nur die Punkte herausgehoben werden, die Tolstojs grundlegende ästhetische Ansichten aus seinem Traktat bestätigen bzw. ergänzen: Die grundlegende Kritik an Shakespeares Dramen erfolgt gegen Ende des VI. Kapitels, wo Tolstoj seine Wertkategorien für die Beurteilung eines jeden dichterischen Werkes nennt, von denen keine in Shakespeares Dramen vollständig berücksichtigt wird. So ist 1. der Inhalt der Stücke Shakespeares, der Bedeutung für das menschliche Leben haben soll (je mehr, desto besser das Kunstwerk), „*die niedrigste, gemeinste Weltanschauung*, die die äußere Höhe der Mächtigen für einen wirklichen Vorzug der Menschen hält und die Masse, das heißt die Arbeiterklasse, verachtet, die alle, nicht nur die religiösen, sondern auch die *humanitären Bestrebungen*, die auf die Änderung der bestehenden Ordnung gerichtet sind, leugnet“. Und 2. ist die äußere Schönheit (die durch die der Kunstart entsprechende Technik erreicht wird, wobei in der dramatischen Kunst zur Technik an erster Stelle „die wahrheitsgetreue, den Charakteren der Personen entsprechende Sprache“ genannt wird) bei Shakespeare mit Ausnahme einzelner Szenen überhaupt nicht vorhanden. „Es gibt bei ihm keine natürlichen Situationen, keine Sprache der handelnden Personen, vor allem kein Gefühl des Maßes, ohne das ein Werk nicht künstlerisch sein kann.“⁸⁰ 3. fehlt die Aufrichtigkeit, „die Hauptbedingung, ... völlig in allen Werken Shakespeares“. (35, 257 f.) Die Wertkategorien sind also identisch mit denen seines Traktats (vgl. o.), und auch in ihrer ‚Rangfolge‘ hat sich nichts geändert. Den Vorwurf bezüglich der Form hat Tolstoj im IV. Kapitel näher begründet, und zwar dahingehend, daß er Shakespeare vorwirft, „die Sprache der lebendigen Personen, die im Drama das Hauptmittel der Gestaltung der Charaktere ist“, fehle bei ihm völlig und sei durch das epische Mittel der Gestaltung ersetzt, „die Erzählung der einen Personen über die Eigenschaften der anderen“. (35, 240)

Daß Shakespeare trotz der von Tolstoj herausgestellten künstlerischen Mängel einen so großen Ruhm genießt, ist für Tolstoj „eine der epidemischen Suggestionen (vnušenij), denen sich die Menschen immer unterworfen haben und unterwerfen.“ (35, 260)⁸¹ Den Hauptmangel Shakespeares und seiner späteren Bewunderer sieht Tolstoj im Fehlen des religiösen Bewußtseins (in der Bedeutung, wie wir es aus dem Traktat kennen).

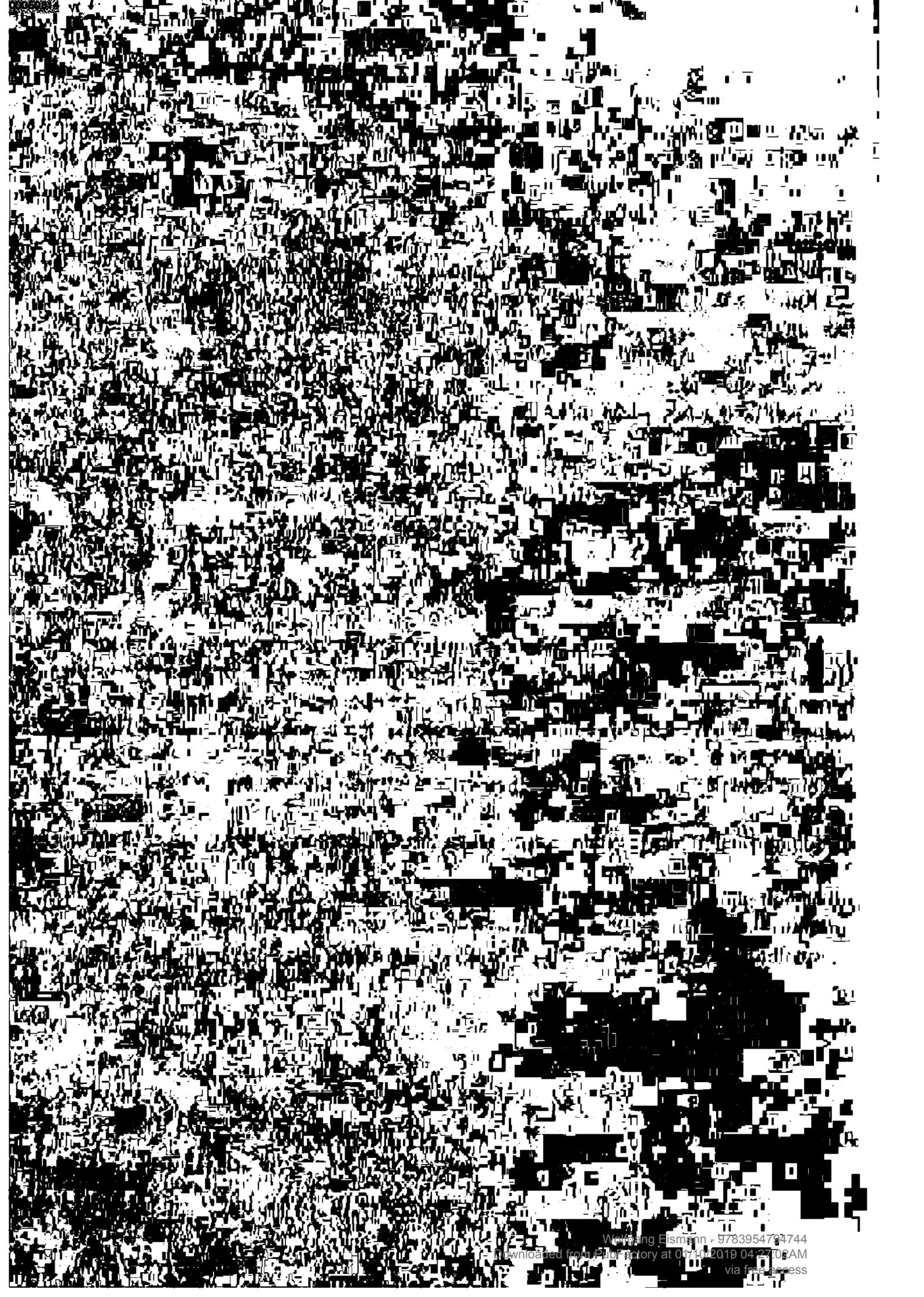
Als positiven Kontrast zum Urteil Tolstojs über die Sprache der Werke Shakespeares kann man in vielen Punkten seine Beurteilung der Sprache A.I. Ėrtel's heranziehen, wie sie im 1908 geschriebenen Vorwort zu dessen Roman ‚Gardeniny, ich dvornja, priveržency i vragi‘ zum Ausdruck kommt. Tolstoj lobt die „Schönheit, Vielfalt und Stärke“ der Volkssprache Ėrtel's, eine Sprache, die man nach seiner Meinung weder bei den alten noch bei den jüngeren Schriftstellern findet. Besonders die Mannigfaltigkeit dieser Sprache streicht er heraus, die darin zum Ausdruck kommt, daß jede der handelnden Personen in einer eigenen Sprache spricht. Obwohl Ėrtel' von allen russischen Schriftstellern die meisten volkstümlichen Wörter gebraucht, wirkt seine Sprache nie gekünstelt, da er die Wörter nie um ihrer selbst willen gebraucht. Es ist für ihn „natürlicher, in der Volks- als in der Literatursprache zu sprechen“. Tolstoj ruft sogar zum Studium der Volkssprache Ėrtel's auf (37, 243). Bei allen Einwänden gegen Gor'kij und dessen Werke schätzte Tolstoj an ihm übrigens auch besonders die Sprache, weil es die Sprache des Volkes war⁸².

Weiterhin gibt es eine Reihe von Aussagen Tolstojs, die seine negative Einschätzung der Verskunst belegen, die nach seinen Kriterien unannehmbar war, da dort der sprachliche Ausdruck in ein Schema gezwängt wurde, vieles nur gesagt wurde, um es *so* zu sagen, die Sprache also zu stark auf sich selbst bezogen war. Hatte er früher das Verfassen von Versen mit einem Menschen verglichen, der schnell gehen will, sich aber selbst dazu die Beine zusammenbindet⁸³, so findet er jetzt einen noch originelleren Vergleich in einem Brief an S.V. Gavrilo v vom 14.1.1908: „Ich glaube überhaupt, daß das Wort, das als Ausdruck des Gedankens, der Wahrheit, der Erscheinung des Geistes dient, eine solch wichtige Angelegenheit ist, daß ihm Überlegungen über Versmaß, Rhythmus und Reim beimischen und für diese Klarheit und Einfachheit zu opfern, eine Schmähung ist und ein derart unvernünftiges Verhalten, wie es das Verhalten eines Pflügers wäre, der, während er hinter dem Pflug hergeht, dabei Tanzschritte vollführen würde, und damit die Geradlinigkeit und Korrektheit der Furche stören würde.“ (78, 20) Seine ablehnende Haltung gegenüber der Verskunst hat Tolstoj bis an sein Lebensende nicht aufgegeben⁸⁴.

In einem Brief an L.N. Andreev vom 2.9.1908, der ihn gebeten hatte, ihm seine Erzählung ‚Die sieben Gehenkten‘ widmen zu dürfen, gibt Tolstoj nochmals einige Ratschläge für die Schriftstellerei und nennt als Voraussetzung für die Schaffung eines Werkes die Notwendigkeit, einen Gedanken auszudrücken, spricht sich gegen gewollte Originalität und für Einfachheit („denn die Einfachheit ist die unerläßliche Bedingung des Schönen“, 78, 218 f.) aus und gegen zu schnelles Schreiben und Eingehen auf den Publikumsgeschmack. Im gleichen Jahr hatte er an L. Semenov geschrieben, daß die Kunst nicht nur Einfachheit und Klarheit erfordere, sondern, dadurch bedingt, „noch weitaus mehr Genauigkeit, précision, als die Wissenschaft“ (78, 157), wobei er sich jedoch gegen jedes rationale Argumentieren und jede offene Tendenz in der Kunst wehrt⁸⁵. Außer diesen mehr pauschalen Ratschlägen und seiner Einschätzung der echten Volkssprache als *der* Sprache der Literatur gibt es jedoch auch in den letzten Jahren Tolstojs keine weiteren Hinweise auf besondere Merkmale der Sprache der Literatur. Gelegentlich kommt sogar Tolstoj, der auf diesem Gebiet alle Autoritäten ablehnt, so weit, beginnenden Schriftstellern aus dem Volke die Werke Puškins und Gogol’s als Beispiel für ihre Tätigkeit zu empfehlen, wie ein Brief an V.F. Krasnov vom 14.1.1910 zeigt (81, 46). Auch im Bereich der Ästhetik und in der Frage der Sprache der Literatur zeigt sich einer der Widersprüche Tolstojs, der gegen Ende seines Lebens gezwungen war, „sein Recht auf künstlerische Arbeit zu beweisen“, weiler „nicht die Macht der Geschichte über sich anerkennen wollte“, wie B.M. Ejchenbaum schreibt⁸⁶. Der Widerspruch zwischen seiner Neigung, Kunst zu schaffen, die nicht seinen Kriterien entsprach und der Notwendigkeit, sich ausschließlich jener neuen, von ihm propagierten Kunst zu widmen, blieb bis an Tolstojs Lebensende ungelöst. Ungelöst blieb auch das Problem einer neuen Sprache der Literatur. Zum einen gab es nur gelegentliche Beispiele dieser Sprache in der Literatur, und Tolstoj selbst schrieb nicht ausschließlich in ihr, zum anderen war diese Sprache selbst eine Fiktion. Eine Fiktion, die durch Tolstojs Idealisierung des patriarchalischen Bauerntums bedingt war, die ihn nicht sehen ließ, daß „auch die lebendige Volkssprache sich in jener Periode viele Wörter aneignete, die die Notwendigkeit grundlegender sozialer Veränderungen des patriarchalischen Dorfes widerspiegeln“⁸⁷. Die Ablehnung eines jeden Professionalismus kompensierte er durch die Voraussetzung des Talents, die es wiederum nur einer bestimmten Gruppe von Menschen gestattete, echte Kunstwerke zu schaffen. Zusätzlich zu ihren moralisch-ethischen Zielen und der psychologisch begründeten Infizierung weist die von derart talentierten Künstlern geschaffene Literatur den Vorteil auf, daß sie allen Menschen gleichermaßen verständlich ist und alle gleichermaßen infiziert, sofern sie nicht

verbildet sind. Tolstoj selbst war nicht in der Lage, dieser Kunsttheorie gerecht zu werden. Das bezieht sich nicht nur auf seine künstlerischen Werke. Die sowjetische Forschung hat bereits in den zwanziger Jahren auf die großen Unterschiede in seinen theoretischen Aussagen zur Kunst und in seiner Kritik der zeitgenössischen Kunst hingewiesen, die wesentlich stärker von den Positionen der zeitgenössischen Ästhetik geprägt war, als es Tolstoj wahrhaben wollte⁸⁸. Sein großes Verdienst bleibt es, die Institution Kunst radikal in Frage gestellt zu haben unter dem Gesichtspunkt ihrer Bedeutung für die Masse des Volkes. Die Rettung der Kunst gelang ihm nur durch ihre ethische Begründung und durch die Idealisierung und Verabsolutierung der bäuerlich-patriarchalischen Lebensformen. Die Einfachheit und Allgemeinverständlichkeit der bäuerlichen Sprache war ein rückwärts gewandtes Postulat, dem die tatsächliche sprachliche Lage im damaligen Rußland schon nicht mehr entsprach. Weder diese Sprache noch Tolstojs wirkliche Kunst für die Massen sind selbst zu seiner Zeit in breiterem Maße Realität geworden. Dennoch ist sein Wirken in dieser Richtung nicht ohne Einfluß auf die bürgerliche Kunst geblieben⁸⁹. Seine rückwärts gewandte Idealisierung der bäuerlichen Volkssprache aber und seine Mystifizierung des Talents waren keine Lösungen für eine Volkskunst, da dieses Volk ein anderes als das seiner idealisierten Vorstellung war und Tolstoj auch in dessen Entwicklung die Macht der Geschichte nicht anerkennen wollte.

Wie weit er seine Fehleinschätzung von der Bewahrung der Natürlichkeit und Ursprünglichkeit der Mehrheit der Bevölkerung und einer aus dieser unverdorbenen Mehrheit erwachsenen Kunst gegen sein Lebensende schon geahnt, wenn vielleicht auch nicht eingesehen hat, zeigt ein Tagebucheintrag vom 2.10.1910, also gut einen Monat vor seinem Tod: „Nachts dachte ich sehr gut, klar daran, wie gut eine künstlerische Gestaltung der ganzen Gemeinheit des Lebens der reichen und beamteten Klassen und der bäuerlichen Arbeiter sein könnte, und zwischen diesen und jenen nur je einen geistig lebendigen Menschen. Vielleicht Frau und Mann. Oh, wie gut könnte das sein...“ (58, 110 f.) Hier sieht sich Tolstoj schon nicht mehr als Kündler einer neuen Entwicklung, sondern als Mahner, der dem sich unerbittlich vollziehenden gesellschaftlichen Prozeß ein untergehendes Ideal beispielhaft entgegenstellen will.



II. SPRACHE UND KUNST ALS ORGANISATIONSMITTEL

A.A. Bogdanovs Konzeption von Sprache und Kunst

Der Mediziner, Philosoph, Gesellschaftswissenschaftler, Schriftsteller und Politiker, A.A. Bogdanov-Malinovskij, war der bedeutendste Theoretiker des sowjetischen Proletkul't. Wegen seines philosophischen und politischen Streites mit V.I. Lenin scheint eine unvoreingenommene Würdigung und Kritik seiner wissenschaftlichen und schriftstellerischen Arbeit auch heute in der Sowjetunion noch nicht möglich. Inzwischen ist der bedeutendere seiner beiden utopischen Romane wieder in der Sowjetunion erschienen¹, doch sind zaghafte Versuche, der Bedeutung seiner Organisationslehre kritisch gerecht zu werden, ohne Wiederhall geblieben². Maßstab der Beurteilung seiner Philosophie bleibt das polemisch-vernichtende Urteil V.I. Lenins über den Empiriomonismus in dessen heute als philosophisches Hauptwerk charakterisiertem ‚Materialismus und Empiriokritizismus‘, und auch Bogdanovs Konzeption der Entwicklung einer proletarischen Kultur, die in weiten Teilen der Proletkul'tbewegung verwirklicht werden sollte, ist durch die schroffe Ablehnung Lenins in der Sowjetunion ausschließlich als Fehlentwicklung und Irrtum darstellbar. In den sechziger und siebziger Jahren hat in der Bundesrepublik vor allem Bogdanovs Konzeption der proletarischen Kultur große Aufmerksamkeit gefunden. Diesem Interesse war jedoch eine erste umfassende Arbeit vorausgegangen, in der der philosophische Streit zwischen Lenin und Bogdanov analysiert wurde, der Verfasser aber die Auffassung vertrat, es sei kein theoretisch-philosophischer Anlaß gewesen, der Lenin bewegt habe, ‚Materialismus und Empiriokritizismus‘ zu verfassen. Vielmehr habe Lenin die politische Macht Bogdanovs gefürchtet, und somit habe sein Buch mehr dem politischen Rivalen Bogdanov als dessen philosophischer Theorie gegolten³. Während man heute in der Sowjetunion die Tätigkeit der Masse der Mitglieder des Proletkul't – und dieser war für eine kurze Zeit eine echte Massenorganisation – für nützlich und sinnvoll hält, wobei man vor allem die Vermittlung von traditioneller und Elementarkultur im Auge hat⁴, schreibt man die „falschen Theorien“ des Proletkul't den „kleinbürgerlichen Phantasien der Intelligenzler zu, die die leitende Spitze“ dieser Organisation bildeten. Diese Organisation und der Einfluß der Theorien Bogdanovs in ihr waren im Jahre 1920 so bedeutend, daß man ihrer nur durch Dekrete Herr werden konnte. Auch die erneute Herausgabe von Lenins ‚Materialismus und Empiriokritizismus‘ in diesem Jahr hatte sicher ihren Grund in dem verstärkten Einfluß Bogdanovs, dessen jüngere Arbeiten

Lenin nicht mehr gelesen hatte und die er im Anhang der Ausgabe seines Werkes von V.I. Nevskij kritisieren ließ⁵. Die vorgegebene Perspektive, unter der bis heute die Philosophie Bogdanovs und die größtenteils auf ihr beruhenden Theorien einer proletarischen Kultur in der Sowjetunion betrachtet werden, mag mit dazu beigetragen haben, daß seit den sechziger Jahren eine verstärkte Beschäftigung mit eben diesen Theorien und seiner Philosophie stattgefunden hat. Ein anderer Grund mag „die Wiedergewinnung einer revolutionären Theorie und Praxis“⁶ gewesen sein, die man sich nach den Erfahrungen aus der Studentenbewegung in der Bundesrepublik mit Hilfe der Aufarbeitung verschütteter und durch die nachfolgende Entwicklung unterdrückter Perspektiven erhoffte und die man in einer ähnlichen Form wohl in der chinesischen Kulturrevolution sehen wollte. Sowohl die Bogdanovschen philosophischen Theorien als auch seine daraus hervorgehende Konzeption einer proletarischen Kultur und der Versuch von deren Entwicklung in der Sowjetunion sind inzwischen weitgehend aufgearbeitet und auch dokumentiert⁷. Die Philosophie Bogdanovs (der mit seiner Organisationslehre gerade die Philosophie auf einer höheren theoretischen Ebene zu überwinden trachtete) soll deshalb hier nur in ihren Grundzügen kurz dargestellt werden, und auch seine Theorie einer proletarischen Kultur wird nur im Rahmen der hier interessierenden Problematik erörtert. Anders, doch durchaus vergleichbar mit den Bemühungen Tolstojs, versuchte Bogdanov, die bislang von der herrschenden Kultur Ausgeschlossenen zum Träger einer neuen Kultur zu machen, die gleichzeitig allgemeinverbindlich, d.h. allgemeinemenschlich werden sollte. Auch er stand vor dem Dilemma, elementare Techniken der weitgehend abgelehnten Hochkultur vermitteln zu müssen, gleichzeitig aber den Träger der allgemeinemenschlichen Kultur der Zukunft in eben jenen Proletariern zu sehen und im Typ des modernen Maschinenarbeiters zu idealisieren, denen gerade diese elementaren Techniken erst beigebracht werden mußten. Ähnlich wie Tolstoj sah auch Bogdanov die Wurzel allen Übels in der Arbeitsteilung, wenn er auch deren Entwicklung anders als dieser als notwendige gesellschaftshistorische Etappe in einem konsequenten Prozeß fortschreitender Naturbeherrschung einschätzte. Ausgehend von einem Urzustand, einer Urideologie, in der der Urkommunismus herrschte, in der Praxis und Erkenntnis noch nicht voneinander unterschieden waren, eine Urdialektik (die die Natur als dynamisch, als eine Welt der Tätigkeiten und nicht der Dinge auffaßte und die geprägt war durch einen Urkollektivismus, der darin bestand, daß der Mensch sich noch nicht als Individuum, sondern als organischer Teil der Gruppe sah) das Denken beherrschte⁸, gelangte Bogdanov in seinem historischen Gesellschaftsmodell über verschiedene notwendige Stadien der Entwicklung⁹ zum Kollektivismus, der organisierten gesellschaftlichen

Zusammenarbeit, die die Arbeitsteilung überwindet, einer Wissenschaft, die „zur Quelle, zum Leben der gesellschaftlichen Arbeit“¹⁰, zurückkehrt und monistisch wird, und einer Kunst, die ebenfalls der Organisation des menschlichen Lebens dient. Wenn er selbst auch eine gewisse Zyklizität allen Lebens¹¹ und aller Lebens- und Gesellschaftsprozesse betonte und in dem dynamisch-progressiven ‚End‘zustand der von ihm prognostizierten gesellschaftlichen Entwicklung sich die Elemente des Urzustandes auf einer höheren Ebene wiederfinden, so war Bogdanov doch nicht wie Tolstoj auf die Rückgewinnung einer ursprünglichen Harmonie aus, sondern hielt auch die unterschiedlichen Formen der Arbeitsteilung für notwendige progressive Etappen der gesellschaftlichen Entwicklung, *nach* und nicht *vor* deren Überwindung das harmonische Ideal der zukünftigen Gesellschaft lag. Der Kapitalismus, der von Bogdanov als Übergangsperiode charakterisiert wurde, hat mit der Klasse des Proletariats den Schöpfer des erstrebenswerten harmonischen Gesellschaftszustandes hervorgebracht, hindert ihn aber gleichzeitig daran, diesen unter den Bedingungen des Kapitalismus zu verwirklichen. Durch die Entwicklung einer eigenen geschlossenen kollektivistischen Kultur, eine „innere sozialistische Revolution, die unbedingt der äußeren sozialistischen Revolution der Gesellschaft vorangehen muß“¹², wird es nach Bogdanov erst möglich sein, die zukünftige Gesellschaft zu gestalten, da die Kultur, verstanden als geistige Kultur oder Ideologie¹³, notwendiges Werkzeug einer jeden Gesellschaft ist. Der Ideologie kam also im Gesellschaftsmodell Bogdanovs eine entscheidende Rolle zu. Ehe wir uns den uns interessierenden ideologischen Formen Sprache (in Bogdanovs Auffassung das ideologische Organisationsmittel *par excellence*), Kunst, Literatur und Sprache der Literatur bei Bogdanov zuwenden, sollen ganz kurz seine erkenntnistheoretischen und gesellschaftspolitischen Grundgedanken resümiert werden und nochmals besonders die Momente hervorgehoben werden, die in seiner Konzeption die Bedeutung der Ideologie im Unterschied zu anderen damaligen marxistischen Auffassungen unterstreichen.

Die Theorien Bogdanovs haben im Verlauf ihrer Entwicklung nur geringfügige Modifikationen erfahren. Seine frühen theoretischen Hauptwerke, ‚Iz psihologii obščestva‘ und ‚Empiriomonizm I-III‘¹⁴, sind von Mänicke-Gyöngyösi eingehend analysiert worden¹⁵, die deutsche Ausgabe der ‚Allgemeinen Tektologie oder Organisationslehre‘ ist in deutschen Bibliotheken relativ gut zugänglich, und Gorzka liefert eine kurze Charakteristik und Kritik dieses eigentlichen Hauptwerkes von Bogdanov¹⁶. Eine mißverständliche und oft auch verkürzte Deutung seiner Ideen, zu der die große Verbreitung von Lenins ‚Materialismus und

Empiriokritizismus' beigetragen hat, läßt sich am besten mit Hilfe seiner eigenen Auseinandersetzung mit seinen Kritikern beheben, die er z.B. im Vorwort zum Band III des ‚Empiriomonizm‘ und in seiner polemischen Antwort auf Lenins ‚Materializm i Ėmpiriokriticizm‘¹⁷ führt.

Ausgehend von der Ostwaldschen Energetik, in der der Dualismus von Geist und Materie dadurch aufgehoben wurde, daß beide als Erscheinungsformen der Energie betrachtet wurden¹⁸, die ihm jedoch lediglich den Monismus der Methode lieferte und kein eigenes Weltbild, gelangte Bogdanov zur empiriokritizistischen Elementarlehre von Avenarius und Mach. Allerdings wehrt er sich gegen seine Einstufung als Machist und Empiriokritizist, wobei er jedoch betont, daß er mit Mach vor allem in der Grundannahme übereinstimme, die sehr wichtig für sein allgemeines Weltbild sei, daß „die Elemente der Erfahrung weder physisch noch psychisch sind und daß die eine oder andere von diesen beiden Charakteristiken vollständig von der Verbindung, vom Typ der Kombinationen der Elemente abhängt“¹⁹. Aber auch hier kam es ihm darauf an, den „Dualismus der Verbindung“ der Empiriokritizisten, die sich mit dessen Konstatierung zufriedengaben, zugunsten einer monistischen Auffassung zu überwinden. Während ihm laut eigenem Bekunden die Ideen verschiedener philosophischer Schulen allenfalls als Material dienten, war die soziale Philosophie von Marx für ihn mehr als Material, nämlich „gleichzeitig Regulator und Methode“ seiner Arbeit²⁰. Ausgehend von den Feuerbach-Thesen²¹ und dem Vorwort ‚Zur Kritik der politischen Ökonomie‘ von Marx²², versuchte Bogdanov, die Gleichheit der Erfahrungselemente der physischen und psychischen Welt, die Mach konstatiert hatte, genetisch und sozialhistorisch zu erklären und sie als unterschiedliche Formen der Organisiertheit der Elemente zu sehen, die sich auf unterschiedlichen Stufen der Evolution befinden. Außerdem machte er gleichzeitig die Produktion zum Maß der Richtigkeit und Wahrheit, so daß auch die jeweiligen erkenntnistheoretischen ‚objektiven‘ Wahrheiten sich in Abhängigkeit von der Entwicklung der materiellen Basis änderten²³ und zu zeitbedingten Wahrheiten wurden²⁴. Die Charakteristik der grundlegenden Unterscheidung von Geist und Materie als Ausdruck einer zeitgebundenen Ideologie, als Überbleibsel eines autoritären Dualismus, Widerspiegelung einer niedrigeren sozialen Formation, die Ablehnung des Materialismus und des Idealismus, die seiner Position zunächst als gleichermaßen fremd bezeichnet werden²⁵, brachte sowohl das traditionelle marxistische Lager in Rußland gegen ihn auf mit Plechanov an der Spitze und später mit Lenin, die ihn einen Idealisten nannten und seine mit Marx begründete Theorie der von der sozialen Produktion abhängenden Wahrheit schlicht als Agnosti-

zismus einstufen, als natürlich auch die Idealisten²⁶. Seinen marxistischen Kritikern warf Bogdanov seinerseits Dogmatik und Statik vor und autoritäres Denken, die mit dem sozial-historischen Materialismus unvereinbar seien²⁷. Für ihn waren die materialistischen Systeme und die materialistische Weltanschauung, die aus den Naturwissenschaften, der höchsten Systematisierung der technischen Erfahrung, hervorgingen, die Ideologie der Produktivkräfte, während der Idealismus gleichermaßen mit dem ideologischen Prozeß verbunden war und somit eine Ideologie der Ideologien darstellte²⁸. An die Stelle von Materie und Geist setzt Bogdanov die Unterscheidung von physischer und psychischer Erfahrung. Die psychische Erfahrung ist individuell, die physische sozial, beide sind jedoch unterschiedliche Phasen eines organisierenden Prozesses, deren relativ ursprüngliche die psychische Phase ist. Dem Vorwurf des Idealismus und Panpsychismus versuchte Bogdanov dadurch zu begegnen, daß er an die Stelle der ‚Dinge an sich‘, die er als leere Erkenntnisfetische der dualistischen Natur-Geist Auffassung bezeichnete, die empirische Substitution (oder Erklärungshypothese, russ. *podstanovka*²⁹) setzte. Ausgehend von der Anerkennung der Erfahrung der Psyche des jeweils anderen Menschen, wird die entsprechende eigene psychische Erfahrung im Prozeß der Kommunikation hypothetisch der psychischen Erfahrung des Kommunikationspartners unterstellt; ebenso lassen sich psychische Komplexe an die Stelle der physiologischen setzen, da diese Abbildungen oder Widerspiegelungen der psychischen Komplexe sind usw. Das reicht von der Substitution der niedrigsten Komplexe für die nichtorganischen Erscheinungen bis zur höchsten Stufe der physischen Erfahrung, die sich durch einen immer höheren Grad der Organisiertheit auszeichnet³⁰. Was Lenin in seiner Kritik nicht verstehen wollte oder konnte, war die Tatsache, daß Bogdanov bei den Elementen der psychischen Erfahrung als unmittelbaren Gegebenheiten ansetzte und daraus das Physische (von Lenin bei Bogdanov fälschlich mit Materie oder Natur gleichgesetzt) als höheren Grad der Organisiertheit, als sozial organisierte Erfahrung ableitete. Allerdings geht letztendlich auch die psychische Erfahrung historisch genetisch auf niedrigere nichtorganische oder einfache organische Komplexe zurück (die damit der Materie im traditionellen Materialismus entsprechen), während die höheren organischen Kombinationen, vor allem diejenigen, die die Erfahrung bilden, genetisch sekundär sind (und damit im traditionell dualistischen Verständnis dem Geist entsprechen³¹). Insofern sieht Bogdanov auch sich selbst zwar nicht als Materialisten im engeren Wortsinn, aber doch in einer Reihe mit materialistischen Systemen in dem Bestreben, die Methoden der Naturwissenschaften und den sozialen Materialismus von Marx zu einem harmonischen Ganzen zu verbinden, zumal er gerade den sozialen Materialismus von

Marx für eine Fortsetzung dieser Methoden im Bereich der sozialhistorischen Erkenntnis hielt. Die Antithese von Physischem und Psychischem wird also ersetzt durch die sozial organisierte und die individuell organisierte Erfahrung, hebt aber damit die Unterscheidung von belebter und unbelebter Natur nicht auf, vielmehr gibt es eine kontinuierliche Entwicklung (bzw. parallele Existenz), die ausgeht von einem Chaos von einfachen Elementen, die einer Natur ohne Beziehungen zu einem individuellen oder kollektiven Subjekt entsprechen oder nichtorganischen Dingen an sich (in Bogdanovs Terminologie unmittelbare Komplexe). Diese haben einen wesentlich reicheren Inhalt als ihre Abbildungen, die physischen Komplexe der Erfahrung, dafür verfügen sie aber über einen weitaus geringeren Grad der Organisiertheit³². Das Universum stellt sich so als eine unendliche Summe von Elementen dar, „die identisch mit den Elementen unserer Erfahrung sind und in unendliche Reihen von Komplexen unterschiedlichen Grades der Organisiertheit gruppiert sind, von den niedrigsten bis zu den höchsten, von einem vagen „Chaos der Elemente“ bis zu Komplexen der menschlichen Erfahrung und vielleicht noch bis zu perfekteren Formen“³³. Die Dinge unserer Erfahrung sind nur Dinge für uns, nach Bogdanov Resultat unserer organisierenden Tätigkeit, der Bearbeitung der Welt der Elemente durch unsere Arbeits- und Erkenntnistätigkeit. Man kann Mänicke-Gyöngyösi zustimmen, wenn sie in Bogdanovs Auffassung die Evolution als fortschreitenden „Entwicklungsprozeß der Materie von ihren niedrigsten bis zu ihren höchsten Organisationsformen“ verstanden wissen will. Ob „jedoch der Aufbau dieser Welt in dem Maße erkannt“ wird, „wie die Gesellschaft in ihrem Arbeitsprozeß lernt, die bislang unbekannt und unbeherrschten Teile des Kosmos einschließlich der sozialen Welt in die gesellschaftliche Arbeitspraxis zu integrieren“, und ob das eine „evolutionistisch gewendete Unterwerfung der Menschheit unter die Naturgesetze“ darstellt³⁴, mag man bezweifeln, wenn man mit Bogdanov davon ausgeht, daß der Aufbau der Welt und die Naturgesetze nicht a priori gegeben sind³⁵. Für ihn wird das Material der höheren bewußten Formen des Lebens zwar unablässig aus der toten Natur genommen und geht unablässig in die lebendigen Formen über und ist damit den allgemeinen Gesetzen der nichtorganischen Natur untergeordnet. Das bedeutet jedoch nur, daß die höheren Stufen der Organisiertheit sich aus niedrigeren entwickelt haben, die sie in sich enthalten, daß jedoch die höheren Formen, der größere Grad der Organisiertheit, nicht unabhängig von der menschlichen Praxis existiert, sondern sich aus dieser Praxis und in Abstimmungsprozessen über diese Praxis entwickelt³⁶. Aus dieser Aneignung der Welt oder Schaffung höherer organisierter Formen aus der menschlichen Praxis folgt auch, daß bei der Evolution zu den höheren Formen die auslösende und

bestimmende Rolle der Technik zukommt. So nimmt für ihn auch jeder wissenschaftliche Progreß seinen Ausgangspunkt in der Sphäre der unmittelbaren Beziehungen des Menschen mit der Natur, der Sphäre der technischen Erfahrung³⁷. Damit kommt der Technik im traditionellen marxistischen Modell die Rolle der Basis zu (unmittelbarer Kampf der Gesellschaft mit der Natur, auslösendes Moment der gesellschaftlichen Entwicklung), während die Ideologie das abgeleitete Gebiet des sozialen Lebens darstellt (das Gebiet der organisierenden Formen des sozialen Lebens, deren Inhalt der technische Prozeß ist³⁸). Gerade in der Frage der Bestimmung von Basis und Überbau, von gesellschaftlichem Sein und Bewußtsein war es wegen einer mißverständlichen Formulierung von Bogdanov zum Streit mit den Plechanov-Anhängern und Lenin gekommen. In seinem erstmals 1902 erschienen Aufsatz ‚Razvitie žizni v prirode i obščestve‘³⁹ schildert Bogdanov, ausgehend von einem längeren Zitat der entscheidenden Passagen des ‚Vorwortes‘ von 1859 zur ‚Kritik der politischen Ökonomie‘ von Marx, das Prinzip der Anpassung in Natur und Gesellschaft, d.h. den Prozeß der biologischen und gesellschaftlichen Entwicklung als einen Prozeß der Anpassung. In einer Anmerkung zu dem Marx-Zitat erläutert Bogdanov die dort gebrauchten wichtigsten Termini im Marxschen Sinne, weist aber zugleich auf ihre Kompliziertheit hin⁴⁰.

Trotz der unbestrittenen Richtigkeit der Marxschen These, die Bogdanov unterstreicht⁴¹, bedarf sie nach seiner Meinung einer Ergänzung, „da sie uns nicht mehr völlig befriedigt“, vor allem, weil sie uns nicht erklärt, „*warum* braucht die Gesellschaft die Ideologie, *wozu* dient sie ihr und *in welchem Maße* ist sie unerlässlich?“⁴² In den folgenden Ausführungen Bogdanovs zeichnet sich ein Verständnis der Produktionsverhältnisse und der Ideologie ab, wie man es aus den ‚Ökonomisch-philosophischen Manuskripten‘ von 1844 am ehesten ableiten kann und wie es heute z.B. der französische Marxist Lefebvre äußert⁴³, das aber im Gegensatz zu den Auffassungen Plechanovs und Lenins stand. Bei Bogdanov wird das ersichtlich bei der Durchleuchtung des Begriffs ökonomische Struktur der Gesellschaft, zu der die Eigentumsverhältnisse gehören, obwohl das „im Grunde *rechtliche* Beziehungen sind, während der ‚rechtliche Überbau‘ eigentlich zu den Formen der Ideologie gezählt wird“⁴⁴. In einer Anmerkung hierzu weist Bogdanov darauf hin, daß es sich ähnlich mit dem Begriff ‚Produktivkräfte‘ verhalte, der auch im Interesse der wissenschaftlichen Genauigkeit geändert werden müsse. Bogdanov vermeidet konsequent diese Begriffe, was er an mehreren Stellen begründet⁴⁵, und spricht vom technischen Prozeß, auf dem sich die ökonomischen Beziehungen aufbauen, während über beiden die Ideologie steht. Nach der Beweisführung, daß die gesellschaftlichen Formen zu „dem umfas-

senden *Geschlecht* der biologischen Anpassungen“ gehören, gibt Bogdanov eine Charakteristik der besonderen *Art* der gesellschaftlichen Formen. Da das soziale Leben „in all seinen Erscheinungen bewußt-psychisch ist“, ist „überhaupt die Sozialität von der Bewußtheit untrennbar. Das gesellschaftliche Sein und das gesellschaftliche Bewußtsein sind im genauen Sinn dieser Worte identisch“⁴⁶.

Diese Ausführungen nahm Lenin zum Anlaß einer heftigen Kritik: „Das gesellschaftliche Sein und das gesellschaftliche Bewußtsein sind nicht identisch, ebensowenig, wie Sein überhaupt und Bewußtsein überhaupt identisch sind. ... Das gesellschaftliche Bewußtsein *widerspiegelt* das gesellschaftliche Sein – darin besteht die Lehre Marx'. Die Widerspiegelung kann eine annähernd richtige Kopie des Widergespiegelten sein, aber es ist unsinnig, hier von Identität zu sprechen. Das Bewußtsein *widerspiegelt* überhaupt das Sein – das ist eine allgemeine These des *gesamten* Materialismus. Ihren direkten und *untrennbaren* Zusammenhang mit der These des historischen Materialismus, daß das gesellschaftliche Bewußtsein das gesellschaftliche Sein *widerspiegelt* nicht zu sehen, ist unmöglich“⁴⁷.

Grille versucht, auf eine Mehrdeutigkeit der Begriffe „obščestvennoe bytie“ und „obščestvennoe soznanie“ (gesellschaftliches Sein und Bewußtsein) bei Bogdanov abzuheben, die in der Folge von „social'nost“ und „soznatel'nost“ (Sozialität und Bewußtheit) gebraucht werden und daher soviel bedeuten sollen wie gemeinschaftliches Sein und Gemeinschaftsbewußtsein⁴⁸. Lenin konnte Bogdanov auch hier nicht folgen, da für ihn hinter dem Gegensatz gesellschaftliches Sein und gesellschaftliches Bewußtsein der alte Gegensatz des Materialismus von Materie und Geist stand: „Der Materialismus überhaupt anerkennt das objektiv reale Sein (die Materie), das unabhängig ist von dem Bewußtsein, der Empfindung, der Erfahrung usw. der Menschheit. Der historische Materialismus anerkennt das gesellschaftliche Sein als unabhängig vom gesellschaftlichen Bewußtsein der Menschheit. Das Bewußtsein ist hier wie dort nur das Abbild des Seins,...“⁴⁹. Bogdanov hatte in einer Anmerkung nochmals darauf hingewiesen, daß er eine Auffassung von der Ökonomie als „etwas völlig nicht-Psychisches“ nicht teile. Die Arbeitsverhältnisse der Menschen (= Ökonomie) seien, da die Arbeit eine bewußt-zielgerichtete Tätigkeit sei, eben nicht physische Verhältnisse von Körpern und damit nichts Materielles im physischen Wortsinn. Für ihn geht es bei Marx um unterschiedliche Formen des sozial-Erlebten, um elementare, niedrigere und kompliziertere, höhere Formationen. Gesellschaftliches Sein und Bewußtsein gehören somit beide zur sozialen Psychologie, wobei das Bewußtsein oder die Ideologie die höhere Formation ist und von Bogdanov als das „Gebiet der Begriffe, die Erfahrung organisieren“⁵⁰, definiert wird.

Der ganze Aufsatz Bogdanovs dient einerseits der Bekräftigung der These, daß „jede Ideologie auf der Grundlage des technischen Lebens erwächst“⁵¹, daß ihre Bedeutung in der sozialen Entwicklung „nicht selbständig ist“ und daß eine jede progressive Veränderung der Ideologien „ihren Ausgangspunkt außerhalb von ihnen hat, in der Sphäre des technischen Prozesses“⁵². Andererseits sieht er aber die Bedeutung der Ideologie nicht nur darin, das gesellschaftliche Bewußtsein der wirtschaftlichen Evolution kritisch anzupassen, sondern sie dient auch „der organisierenden Anpassung“⁵³ der Technik selbst. Sie ist zwar nicht die auslösende und bewegende Kraft der gesellschaftlichen Entwicklung, doch hat sie einen Einfluß auf sie: „Die Ideologie ist eine organisierende Form, und das, was sie organisiert, ist letztlich der technische Prozeß. Deshalb ist sie ganz beschränkt durch die Grenzen des technischen Prozesses, und durch ihn wird ihr Inhalt insgesamt bestimmt. Deshalb findet auch gerade der Einfluß, den sie auf die technische Entwicklung hat, bei hinlänglicher Analyse seine Grundlage im technischen Leben“⁵⁴. Diese aktive Rolle der Ideologie, sowohl auf dem Gebiet der Produktion als auch in der Frage der Ausgestaltung des Bewußtseins bestimmter Klassen in der Klassengesellschaft, wurde später bei Anerkennung des grundsätzlichen Primats der technischen Entwicklung noch stärker von Bogdanov betont⁵⁵. Sie diente auch zur Begründung der Notwendigkeit einer eigenen proletarischen Kunst und Wissenschaft, die gleichsam das vorbereiten und antizipieren sollten, was nach Abschaffung der Klassen und damit auch Änderung der Gesellschaft allgemeinmenschliche Kunst und Wissenschaft werden sollte. Die Wirkungen der Ideologie innerhalb der Basis und auf die Basis sowie auf das Bewußtsein wurden bei Bogdanov so hoch eingeschätzt, daß sie die Kritik der Plechanovschen Deterministen, mit denen Lenin in dieser Frage konform ging, hervorrufen mußten⁵⁶.

Empiriomonismus, allgemeine Organisationslehre und die Forderung nach der Herausbildung einer proletarischen Kultur sind nicht voneinander zu trennen. Auch nach der heftigen Kritik Lenins, sowohl am Empiriomonismus als auch später am Proletkul't, ist der Einfluß des Organisationswissenschaftlers Bogdanov in allen Bereichen der Kultur und Wissenschaft bis in die frühen dreißiger Jahre unbestreitbar, was sich dem aufmerksamen Leser und Kenner der Schriften Bogdanovs vor allem an dem organisationswissenschaftlichen Vokabular aller bedeutenden Theoretiker bis hin zu Lenin selbst zeigt.

Im Zusammenhang mit der Frage einer selbständigen Kultur und Literatur des Proletariats und dem uns besonders interessierenden Problem der Sprache der Literatur des Proletariats sollen einige grundlegende Positionen Bogdanovs

aufgezeigt werden, die z.T. bereits vor Erscheinen des Empiriomonismus von ihm vertreten wurden, aber auch in der Organisationslehre bzw. den Schriften zur proletarischen Kultur ständig wiederholt werden. Dabei sollen die folgenden Fragen behandelt werden: 1. Die Frage der Sprachentstehung; 2. die Organisationsfunktion der Sprache und der Kunst; 3. Entwicklung von Sprache und Kunst in der Geschichte; 4. das Problem der Klassensprache und der Schaffung einer idealen Sprache; 5. proletarische Literatur und ihre Sprache.

Hier können nicht die verschiedenen Ausprägungen der Proletkul'tbewegung aufgezeigt werden. Ebenso wenig soll eine Darstellung der literarischen Praxis des Proletkul't erfolgen. Im Rahmen der allgemeinen Konzeption Bogdanovs hatte die Sprache als ideologisches Organisationsinstrument par excellence eine wichtige Rolle. Gleichzeitig war die Frage der sprachlichen Gestaltung der literarischen Kunstwerke als besonderer organisierender Formen für die beginnenden proletarischen Literaten eines der vordringlichsten Probleme. Gerade in der letzten Frage kam Bogdanov zu einer ‚traditionellen‘ Lösung. Seine allgemeine Auffassung von der Sprache und der Kultur aber verdient es, gerade auch wegen einer Reihe von Fehleinschätzungen, dargelegt zu werden.

1. Die Frage der Sprachentstehung

Die Frage der Sprachentstehung und -entwicklung ist von zentraler Bedeutung für die philosophischen Theorien Bogdanovs. Hier folgte er in den Grundannahmen konsequent den Sprachwissenschaftlern Ludwig Noiré und Max Müller, die Grille in seiner Untersuchung zu Recht an die erste Stelle der Philosophen gesetzt hat, die einen Einfluß auf Bogdanov ausübten. Die für die Beurteilung wichtigste Arbeit Noirés, ‚Der Ursprung der Sprache‘, erschien 1877 in Mainz. Die Frage, inwieweit außer diesem Werk und ‚Max Müller und die Sprachphilosophie‘ (1879) von Bogdanov noch andere Werke Noirés gelesen oder herangezogen wurden, wie es Grille vermutet, obwohl Bogdanov selbst nur die beiden genannten angibt⁵⁷, braucht uns nicht zu beschäftigen. Der Hauptgedanke Noirés zur Frage der Sprachenentstehung war: „Es gab eine gemeinsame Tätigkeit vor der Sprache; sie erweckte die Sprache, ward durch diese verstärkt, erhöht, vervielfältigt, und seit jener Zeit bleiben beide in unlöslicher Wechselwirkung mit einander verbunden, also daß ihre Entwicklung in innigem Zusammenhang sich gegenseitig durchdringend, unterstützend, eine aus der anderen hervorgehend

gedacht werden müssen“⁵⁸. Diesen Gedanken: ‚Entstehung der Sprache aus gemeinschaftlicher Tätigkeit‘ hat Bogdanov zum Ausgangspunkt verschiedener Betrachtungen in mehreren Untersuchungen gemacht⁵⁹. So nennt Bogdanov bereits 1902⁶⁰ in dem oben erwähnten Aufsatz ‚Razvitie žizni v prirode i obščestve‘ Noiré und Max Müller als seine Vorbilder. Nach seiner in diesem Aufsatz geschilderten Auffassung setzen die ersten ‚Gesellschaften‘ als Gesellschaften schon den Begriff einer gewissen Organisiertheit voraus. Es muß also schon eine organisierende Anpassung stattgefunden haben. Diese bewirkte nach Bogdanov der soziale Instinkt, der noch im biologischen Bereich (ähnlich dem Herden- und Familientrieb bei den Tieren) angesiedelt ist. „Sein Wesen besteht in dem Bestreben des Menschen, mit anderen Menschen zusammenzuhalten und gemeinsam und gleichartig mit ihnen zu handeln“⁶¹. Da die einfache Vereinigung nicht die Möglichkeit von Widersprüchen ausschließt, bedurfte es anderer organisierender Anpassungen zur Wiedergabe von Erlebnissen, die nicht allen gemeinsam waren. Das war nach Bogdanov der Grund für die erste Reihe der ideologischen Anpassungen, für die Formen des Ausdrucks. Die weiteren Ausführungen Bogdanovs folgen hier vollständig, da sie in ähnlicher Form immer wieder in seinen späteren Werken anzutreffen sind:

„Die Mimik und die Sprache stellen ein System von Zeichen dar, durch die das, was einige Menschen erleben, anderen übermittlemt wird, so daß die ‚Erlebnisse‘ der Menschen *verallgemeinert* werden. Keinerlei gemeinsame Arbeit könnte erfolgreich geschehen und sich entwickeln, wenn die Menschen nicht imstande wären, anderen das mitzuteilen, was sie sehen, hören, fühlen, wünschen: eine gegenseitige Hilfe wäre in der Masse der Fälle unmöglich, und wesentlich häufiger würden die Handlungen der Menschen nur einander stören. Versuchen Sie, sich eine Produktion vorzustellen, die ohne Wörter oder wenigstens mimische Gesten organisiert wäre.⁽¹⁾

Also dienen Sprache und Mimik als Werkzeug der gemeinsamen Anpassung an das System der gesellschaftlichen Arbeit. Diese Anpassung ist selbstverständlich bei weitem nicht vollständig: für die gemeinsame Harmonie in den Handlungen verschiedener Menschen ist es gewöhnlich nicht genug, daß sie einander ihre Erlebnisse mitteilen; aber dennoch ist das die erste unerläßliche Bedingung einer solchen Harmonie. Ihre weiteren Bedingungen werden wir noch untersuchen, in Zusammenhang mit anderen Formen der Ideologie.

Da das primäre Gebiet des gesellschaftlichen Seins der technische Prozeß ist, so liefert offensichtlich gerade vor allem er den Inhalt für die Formen der Sprache und Mimik. Auf den niedrigsten Stufen der gesellschaftlichen Entwicklung, die uns bekannt sind, beschränkt sich fast das ganze Lexikon auf eine kleine Menge

von Wörtern, die technische Handlungen bezeichnen und danach die äußeren Bedingungen dieser Handlungen – die Materialien, Arbeitsgeräte, überhaupt für den Kampf um das Leben wichtige Elemente des äußeren Milieus“⁶². In einer Anmerkung hierzu finden wir den Hinweis Bogdanovs, wessen Theorie er hier zugrunde legt: „Die geniale philologische Theorie Noirés führt die Entstehung der Wörter als solche auf technische Prozesse zurück. Nach dieser Theorie sind die primären Wurzeln die unwillkürlichen Laute, von denen die gemeinsamen gleichen Arbeitshandlungen der Menschen begleitet wurden. Diese Laute wurden völlig natürlich zu ‚Zeichen‘ der gesellschaftlichen Arbeitsakte, mit denen sie verbunden waren, da sie jedem der Mitglieder der Gruppe ‚verständlich‘ waren – weil sie bei jedem von ihnen aufgrund einer unzerstörbaren Assoziation die Vorstellung über die entsprechende Handlung hervorriefen. Derartige Laute entstehen bekanntlich dadurch, daß die motorische Erregung sich von einigen Nervenzentren auf andere ausbreitet (‚irradiziert‘), auf bestimmten Wegen, die den geringsten Widerstand bieten. So kann man die primären Wurzeln als abgetrennten, herausgelösten (otdifferencirovannaja) Teil realer Arbeitskomplexe betrachten“⁶³. Es folgt ein Hinweis auf die russische Übersetzung von ‚The Science of Thought‘ des ‚Noiréschülers‘ Max Müller. Am ausführlichsten hat Bogdanov die Schlußfolgerungen Noirés in seinem Buch ‚Padenie velikogo fetišizma. (Sovremennyj krizis ideologii)‘, Moskau 1910, dargelegt⁶⁴, doch kommt er schon früher und auch später immer wieder darauf zurück. In einem später in Deutschland unter dem Titel ‚Entwicklungsformen der Gesellschaft und die Wissenschaft‘ erschienenen ‚kurzgefaßte(n) Lehrgang in Fragen und Antworten‘, der leider von Grille nicht berücksichtigt wurde⁶⁵, schildert Bogdanov nochmals in anschaulicher Form seine Theorie der Entstehung der Sprache. Bei den Anstrengungen der Menschen beim Arbeitsprozeß reagiert auf diese deren Atmungs- und Sprechapparat, und es entringen sich ihnen unwillkürlich bestimmte Laute, was auch heute bei vielen elementaren Arbeitsvorgängen festgestellt werden kann, wofür Bogdanov Beispiele bringt. Da die Arbeitsanstrengungen zielgerichtet und bewußt sind, sind sie vom Willen abhängig. Die sie unwillkürlich begleitenden Arbeitsschreie werden von Bogdanov, über Noirés Theorie hinausgehend, physiologisch erklärt, wobei er sich offensichtlich auf die Ergebnisse der Forschung zur Großhirnphysiologie von Sečenov, Pavlov und Meynert stützt⁶⁶, die ihm als Mediziner gut bekannt waren. Diese Ergebnisse waren unter dem Begriff Irradation der Nerven bekannt. Dieser besagt, ausgehend davon, daß der lebendige Organismus „ein unteilbares Ganzes“⁶⁷ ist, daß bei der bewußten Erregung von bestimmten Nervenzentren diese sich teilweise auch auf andere übertragen muß und dadurch gewisse unwillkürliche Begleiterscheinun-

gen mit den willkürlichen Erregungen einhergehen, wie z.B. die unwillkürlichen Arbeitsschreie den willkürlichen Arbeitsakt begleiten. In der Urgesellschaft waren nach Bogdanovs Auffassung die jeweiligen Arbeitsschreie der einzelnen Mitglieder der Horde gleich, da ihre Organismen einander im stärksten Maße gleich waren, „kraft ihrer engen Verwandtschaft und ihres gemeinsamen Lebens in der freien Natur“⁶⁸. Diese Arbeitsschreie waren also mit bestimmten Arbeitstätigkeiten verbunden und dadurch in diesem Bezug für alle Mitglieder der Gemeinschaft verständlich. Sie waren für Bogdanov die Urwurzeln der Sprache bzw. die Urwörter, von denen es „höchstens einige Dutzende“⁶⁹ gab. Anhand von Beispielen aus der vergleichenden Philologie versucht Bogdanov zu beweisen, daß es denkbar ist, „daß aus einigen Dutzenden primitiver Schreie die heutige Sprache mit Hunderttausenden verschiedenartiger Wörter und mit ihren zahlreichen Kombinationen entstanden ist“⁷⁰. Je weiter man nämlich die Sprache zurückverfolgt, desto elementarer wird sie, und die sprachlichen Ausdrücke nähern sich den Reflexen, d.h. „den elementaren Bewegungen des Organismus, genauer gesagt den Interjektionen (wie man die Lautreflexe nennt)“⁷¹. Gleichzeitig ist, je weiter man zurückgeht, ein immer stärkeres Vorherrschen der Verben festzustellen, so daß es sich bei den Interjektionen um Verbalinterjektionen handeln muß (= Arbeitsschreie) und nicht um Gefühlsinterjektionen, die nach Meinung Bogdanovs weniger veränderlich waren und sich daher im Verlaufe der Geschichte kaum veränderten. Bogdanov bringt eine Reihe von Etymologien, die hier nicht auf ihre Richtigkeit überprüft werden sollen.

Während bei Noiré die Erklärung der Sprachgenese aus einem philologisch-historischen Zweck erfolgte, hatte diese bei Bogdanov natürlich eine andere Aufgabe, war eher Mittel zum Zweck, nicht so sehr auf die Erkenntnis und Bewältigung der Vergangenheit als vielmehr als Hilfe bei der Gestaltung der Zukunft vorgesehen, s.u. Sowohl in der ‚Allgemeinen Organisationslehre‘ als auch in den Schriften zur proletarischen Kultur kommt Bogdanov auf die von ihm weiter entwickelten Theorien Noirés und Max Müllers zurück. So erläutert er in der Organisationslehre die Entstehung der ersten Wortbegriffe aus Arbeitsinterjektionen anhand von ursprünglichen Wurzeln aus den indoeuropäischen Sprachen⁷², greift mehrfach auf die „geniale Theorie von Ludwig Noiré“ zurück⁷³ und legt dessen Theorie in den einzelnen Kapiteln wiederholt dar. In ‚Kul’turnye zadači našego vremeni‘, dessen eigentlicher Titel ‚Kul’turnye zadači proletariata‘ aus Zensurgründen 1911 bei der Veröffentlichung des Buches in Moskau von Bogdanov nicht hatte genommen werden können, weist Bogdanov ebenfalls auf die geniale Theorie Noirés hin und erläutert sie kurz⁷⁴. Das findet sich in noch verstärktem Maße in den theoretischen Schriften zur proletarischen Kultur nach

der Revolution. Er nennt Noiré, der alles andere als ein Marxist war, gar „einen Marxisten der vergleichenden Philologie, der keine Ahnung vom Marxismus hatte“⁷⁵. Es läßt sich schwerlich behaupten, daß er Noirés Theorie „über den (,absoluten‘) Marxismus stellt“⁷⁶, wie es Grille tut, wenn sich auch nicht leugnen läßt, daß er darin einen fruchtbaren Ansatz sah, bisher vernachlässigte Teilgebiete der marxistischen Lehre und Praxis auszubauen und weiterzuentwickeln, z.B. die Frage der Sprachentstehung und -entwicklung: „In der vergleichenden Philologie, d.h. der allgemeinen Wissenschaft von den Sprachen, der menschlichen Sprache, blieb lange die Frage der ursprünglichen Entstehung der Wörter ungelöst. Man konnte sie auch vom bürgerlichen Standpunkt aus nicht lösen, dem der Gedanke unzugänglich war, daß die Sprache ein Werkzeug der Organisation der gesellschaftlichen Arbeit der Menschen ist und daß darum in ihr ihr Ursprung liegen muß. Der deutsche Gelehrte Noiré, der mit der Arbeiterklasse nichts gemein hatte, hat sich mit der Stärke des Genies über die alte bürgerliche Wissenschaft erhoben und die Frage gelöst. Er bewies, daß das Wort aus Arbeitsschreien hervorging, d.h. den Lauten, die sich den Menschen bei verschiedenen Anstrengungen bei der kollektiven Arbeit unwillkürlich entringen und die selbst diese Anstrengungen ‚bezeichnen‘. Es ist offensichtlich, daß ein derartiger ‚Arbeits‘standpunkt, wenn man ihn weiter anwendet, die ganze Lehre von der Entwicklung der Sprache umbilden müßte. Aber die bürgerlichen Gelehrten konnten Noirés Arbeit in diesem Sinne überhaupt nicht fortführen, und bei den Marxisten verhielt es sich so, als hätten sie dreißig Jahre lang einfach seine Theorie nicht bemerkt. Bis jetzt sind, soviel ich weiß, unter ihnen zwar schon ihre Schüler, aber noch niemand, der sie fortsetzt“⁷⁷. Noch 1927 hielt Bogdanov die Theorie Noirés für wenig bestritten, wie wir bei Grille nachlesen können⁷⁸. Auch heute vertritt ein Teil der sowjetischen Forschung eine ähnliche Theorie der Sprachentstehung wie Noiré und Bogdanov. Zum Ausgangspunkt nimmt man aber hier nicht Noiré und Bogdanov, sondern das erst 1925 veröffentlichte Fragment von Friedrich Engels ‚Anteil der Arbeit an der Menschwerdung des Affen‘⁷⁹. Die Darstellung und die Beweisführung des auf Noiré fußenden Bogdanov zur Frage der Lösung des Problems der Sprachentstehung scheinen überzeugender als die aus der Luft gegriffenen Vermutungen Grilles, es handele sich „um die überlieferten Reste der Leistungen genialer archaischer Sprachschöpfer“ oder die Sprache sei im gemeinschaftlichen Spiel entstanden⁸⁰. Das Problem der Sprachentstehung wurde in jener Zeit von einer Reihe von Philosophen, Sprachwissenschaftlern und Psychologen in der Sowjetunion ähnlich erläutert, auch wenn diese sich in der Behandlung grundlegender Fragen nicht gerade nahestanden. Hierzu gehört vor allem der Sprachwissenschaftler N.Ja. Marr, dessen Konzeptionen in jüngeren Diskussionen zur

Sprachentstehung wieder aufgegriffen werden⁸¹. Marr ging unter Berufung auf Lévy-Bruhl und Cushing von einer linearen Gestensprache aus, mit der sich die Menschen vor der Schaffung der Lautsprache verständigten, und konstatierte einen Zusammenhang zwischen der Schaffung der Lautsprache und der Erfindung künstlich bearbeiteter Werkzeuge. Anders als Bogdanov und Noiré sprach er sich jedoch gegen eine Ableitung der ursprünglichen Wortkomplexe aus Arbeitsschreien (und auch grundsätzlich gegen eine onomatopoetische Sprachentstehung) aus und nahm eine Entwicklung der Semantik vor der Lautsprache an. Die Urlautkomplexe waren für ihn diffuse Laute, die alles oder nichts bedeuten konnten. In dieser Annahme stimmte ihm L.S. Vygotskij aufgrund eigener Untersuchungen zur Entwicklung der Kindersprache nachdrücklich zu, auch wenn er ansonsten in der Theorie Marrs viel Phantastisches und Zweifelhaftes sah⁸².

Mänicke-Gyöngyösi, op. cit., S. 118 ff., versucht, gegen Bogdanov, der die Herausbildung der Sprache zunächst als ein „Konglomerat von wenigen, syntaktisch undifferenzierten Tätigkeitswörtern“ sah, ins Feld zu führen, er habe bereits in der frühesten Phase die kommunikative Funktion von Sprache gegenüber ihrer Funktion, „Erklärungshypothesen für den gesamten Weltzusammenhang zu entwickeln“ (S. 119), vernachlässigt. Das kann man eigentlich Bogdanov nicht vorwerfen. Ihm geht es darum, Sprache als Organisationsmittel, das zunächst unwillkürlich den technischen Prozeß begleitet, dann aber bewußt wird und diesen anpassend organisiert, darzustellen. Daß er dabei die expressive Funktion der Sprache vernachlässigt, mag man ihm vorhalten, wird doch diese (im Herderschen Sinne, nicht im Sinne des Ausdrucks von Emotionen, wie wir das auch in den Äußerungen der Tiere finden) als sekundär gegenüber der ursprünglichen gemeinsam organisierenden (kommunikativen) Funktion der Sprache auch heute noch von den Theorien gesehen, die in der Tradition von Noiré und Bogdanov stehen⁸³. Ob mimetischer und technischer Zugriff auf die Welt bereits in der frühen Phase der Sprachentstehung unterschieden waren, wie das Mänicke-Gyöngyösi in ihrer Kritik an Bogdanov anklingen läßt, oder ob man wie Bogdanov (der in dieser Frage ähnlich wie vor ihm A.N. Veselovskij und nach ihm V.V. Ivanov und eine Reihe anderer Forscher innerhalb und außerhalb der Sowjetunion denkt) von einer ursprünglichen Undifferenziertheit, einem Synkretismus ausgeht, in dem weder Wissenschaft noch Kunst, geschweige denn andere ideologische Formen voneinander unterschieden waren, kann hier keinem wertenden Vergleich unterzogen werden. Zumindest bewegt sich Bogdanov mit seiner Theorie in einem Rahmen, der auch heute von Linguisten und Psycholinguisten für die Phylo- und Ontogenese der menschlichen Sprache in ähnlicher

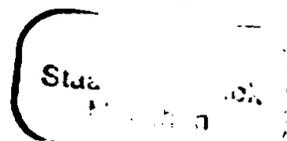
Form abgesteckt wird. Gerade die Zusammenhänge von Werkzeuggebrauch und Sprachentstehung sind in späteren Untersuchungen eindrucksvoll bestätigt worden und widerlegen die Kritik von Mänicke-Gyöngyösi an Bogdanov zumindest in diesem Punkt⁸⁴. Da es Bogdanov letzten Endes nicht nur um die Klärung einer historischen Frage ging, war für ihn bei der Erklärung der Sprachgenese ein weiterer wichtiger Punkt die Frage nach der Funktion der Sprache.

2. Die Organisationsfunktion der Sprache und der Kunst

Wie wir bereits oben gesehen haben, geht es Bogdanov nicht so sehr darum, Basis und Überbau voneinander abzugrenzen, als vielmehr darum, deren gegenseitige Durchdringung zu zeigen. Das hängt damit zusammen, daß in seinem Verständnis der gesellschaftlichen Entwicklung der aktiven Rolle des Überbaus, d.h. der Ideologie, ein großes Gewicht zukam. Bereits vor der Veröffentlichung der ‚Allgemeinen Organisationslehre‘ hatte Bogdanov die Frage der bewußten Organisation der Gesellschaft aufgeworfen und damit der Ideologie großes Gewicht beigemessen. Sein Verständnis der Ideologie soll hier nochmals erläutert werden, da Bogdanov nicht nur die Kunst zum Gebiet der Ideologie zählt, sondern auch die Sprache.

In den bereits mehrfach erwähnten ‚Entwicklungsformen der Gesellschaft und die Wissenschaft‘ sagt Bogdanov nach Schilderung der Abhängigkeit der Ökonomie von der Technik über die Ideologie: „Die Ideologie dient auch dem Kampfe mit der Natur. Sie ist ebenfalls eine Anpassung. So z.B. wird mit Hilfe der Sprache die Zusammenarbeit und Aneignung organisiert, mit Hilfe des gesammelten Wissens wird die weitere Produktion organisiert“⁸⁵. Auch später hält Bogdanov konsequent an der Reihenfolge der für die gesellschaftliche Entwicklung maßgebenden Faktoren fest⁸⁶. Auslösender unmittelbarer Faktor ist die Technik (unmittelbarer Kampf mit der Natur), die nächste Stufe die Ökonomie, über der sich die Ideologie erhebt (mittelbarer und ‚noch weiter‘ mittelbarer Kampf mit der Natur)⁸⁷. Nach dem eben angeführten Zitat ist Sprache für Bogdanov offensichtlich Ideologie und gehört damit zum Überbau. Doch hören wir, was Bogdanov über die Funktion der Sprache in seinem Hauptwerk, der ‚Allgemeinen Organisationslehre‘ sagt, in der es ihm darum geht, eine abstrakte, der Mathematik ähnliche, umfassende Theorie zu schaffen, die die gesamte Erfahrung der Menschheit wissenschaftlich systematisiert und dadurch zur Lösung aller Pro-

bleme der Menschheit, die alle unter dem organisatorischen Gesichtspunkt betrachtet werden können, beiträgt: „Das Sprechen ist seinem Wesen nach ein organisatorischer Prozeß und zudem ein solcher, der einen *universalen* Charakter trägt. Mit Hilfe der Sprache wird die gemeinsame Zusammenarbeit der Menschen organisiert: es werden die gemeinsamen Ziele und Mittel festgestellt, die Stellung und die Funktion eines jeden Mitarbeiters bestimmt, die aufeinanderfolgenden Handlungen angeordnet usw. Mit Hilfe der Sprache wird auch das Bewußtsein, das Denken der Menschen organisiert: Die Ergebnisse der Erfahrung werden gesammelt, konzentriert und den Menschen mitgeteilt; die ‚logische‘ Bearbeitung des Denkens operiert mit den Wortbezeichnungen. *Die Sprache ist die ursprüngliche tektologische Methode*, die im Leben der Menschheit entstanden ist; sie ist deshalb der lebendige Beweis für die Möglichkeit der Tektologie Man darf natürlich nicht die Philologie mit der Tektologie vermengen; man darf nicht glauben, daß die Sprache auch jetzt als Leitfaden bei der Untersuchung organisatorischer Beziehungen dienen kann ..., gerade bei der modernen Sprache mit ihrer fortgeschrittenen Spezialisierung und ihrem häufigen Mangel gemeinsamer Ausdrücke für völlig gleichartige Beziehungen auf verschiedenen Gebieten stößt die Tektologie auf die größten technischen Hindernisse. Aber wir mußten dennoch darauf hinweisen, daß die tektologischen Tendenzen zusammen mit der Sprache entstanden sind, d.h., daß sie auf jene Zeit zurückgehen, wo der Mensch ein denkendes Wesen wurde“⁸⁸. Aus dem Gesagten wird klar, daß die Sprache zum Überbau gehört und daß sie, wie die Ideologie selbst, in erster Linie Organisationsmittel ist, und zwar sowohl für den Bereich der Basis als auch für den des Überbaus. Das hängt damit zusammen, daß Bogdanov die Gesellschaft und ihre Entwicklung als Ganzes betrachtete, in der zwar der Bereich der technischen Entwicklung die auslösende Funktion innehatte, Veränderungen der anderen Teile aber auch Rückwirkungen auf das Ganze, damit auch auf die Technik, zur Folge hatten. Wie wir bereits oben in der Kritik Lenins an Bogdanov gesehen haben, ist das ein für diesen zu weit gefaßter Ideologiebegriff, da Bogdanov alles, was im Bereich der Basis nicht unbewußt geschieht, z.B. wenn Menschen technisch auf die Natur einwirken, in Handelsbeziehungen treten usw., schon zum Gebiet der Ideologie zählt. Daher ist die Sprache, da sie ohne Bewußtsein nicht existiert, a priori Ideologie. Ja, Bogdanov geht sogar soweit, im Bereich der Natur bei den Tieren ideologieähnliche Formen zu konstatieren. Technische Anpassung aus Nahrungsmangel und Klimagründen ist der Zug der Zugvögel nach Süden. Ökonomische Anpassung ist dabei ihr Schwarmflug aus Gründen der Arbeitsökonomie. Die Anpassung dritter Ordnung ist die Herausbildung eines Signalsystems aus Schreien und Bewegungen, deren Rolle „der Aufgabe der Sprache



und anderer ideologischer Elemente in der Zusammenarbeit der Menschen“ gleicht⁸⁹. In einem ähnlichen Beispiel an anderer Stelle spricht er sogar vom ideologischen ‚Überbau‘ im Bereich der Tierwelt⁹⁰. Das verwischt natürlich die klassische marxistische Trennung, und man müßte eigentlich bei Bogdanov immer die niederen Bewußtseinsformen im Bereich der Basis von den höheren trennen, wenn man diese marxistische Trennung beibehalten wollte. Doch gerade in diesem Punkte sieht sich Bogdanov als konsequenter Fortsetzer des Marxismus, den er hier weiter, höher entwickelt: „So wurde das ganze ungeheure Gebiet der Ideologien, d.h. der Formen der Rede, des Denkens, des Rechts, der Moral usw., in der Regel außerhalb der Frage der sozialen Organisation als Ganzes behandelt. Der Marxismus klärte als erster den Zusammenhang zwischen diesen Gebieten auf, er löste aber nicht die ganze Frage, sondern stellte lediglich die Abhängigkeit der Ideologien von Produktionsverhältnissen als die der sekundären von den primären Formen auf. Er ließ die *objektive* Rolle der Ideologie in der Gesellschaft, ihre notwendige soziale Funktion im Dunkel: in einem organisierten System ergänzt jeder Teil die anderen und ist in diesem Sinne als Organ des Ganzen, das eine besondere Funktion auszuüben hat, notwendig. In einzelnen Fällen ging der Marxismus nahe an diese Aufgabe heran, indem er feststellte, daß diese oder jene Ideologie den Interessen einer bestimmten Klasse diene, die Bedingungen ihrer Herrschaft befestige oder als Waffe im Kampfe gegen andere Klassen benutzt werde. Er rollte aber die Frage nicht in allgemeiner Form auf und übernahm in vielen wichtigen Fällen kritiklos die alten vorwissenschaftlichen Formulierungen. So betrachtete er die Kunst als einfachen Schmuck des Lebens, die Mathematik und die Naturwissenschaften – als außerhalb der Klassen stehende Wissenschaften, die höchsten wissenschaftlichen Wahrheiten – als reine Wahrheiten, die von den gesellschaftlichen Beziehungen unabhängig seien. Der organisatorische Standpunkt stieß alle Begriffe um, beseitigte ihren bunten, unklaren Charakter, kennzeichnete die wirkliche und notwendige Rolle der Ideologien im Leben der Gesellschaft. Sie sind die organisierenden Formen für die gesamte Praxis der Gesellschaft oder, was das gleiche ist, ihre Organisationsmittel. Sie werden in ihrer Entwicklung in der Tat bestimmt durch die Bedingungen und Verhältnisse der Produktion, aber nicht nur als ihr Überbau, sondern etwa so, wie Formen, die einen gewissen Inhalt organisieren, durch diesen Inhalt bestimmt werden und sich ihm anpassen. Die ganze ideologische Seite des Lebens erscheint in einem neuen Lichte, und eine Reihe seiner Rätsel klärt sich verhältnismäßig leicht auf“⁹¹. Trotz einer gewissen Kritik am damaligen ‚Marxismus‘, die nicht zu überhören ist, liefert Bogdanov vor allem in der Frage von Inhalt (als materielle, sozialökonomische Beziehungen) und Form (als ideologischer

Überbau) eine Erklärung, die sich völlig mit einer heute als ‚marxistisch‘ geltenden Lehrmeinung deckt. Das Verhältnis von Form und Inhalt wird dabei folgendermaßen umrissen: „Ausgehend von der Entwicklung des Inhalts entwickelt sich also nicht nur die Form, sondern auch die Einheit von Inhalt und Form (das System)“⁹². Auf diese Problematik werden wir bei der Frage nach dem Verhältnis von Inhalt und Form im literarischen Kunstwerk zurückkommen. Ein Hauptunterschied zwischen Bogdanov und dem damaligen und heutigen ‚offiziellen‘ sowjetischen Marxismus bleibt jedoch bestehen und ist für uns besonders wichtig: die Subsumierung der ‚niederen‘ Bewußtseinsformen bzw. ihrer Elemente unter die Ideologie, d.h. den Überbau. Die Einschätzung der Sprache als Überbau (hier wird zwar nur von den ‚Formen der Rede‘ gesprochen, aber s.o.!) wurde später durch den Sprachwissenschaftler Marr und seine Schule zum Dogma „der neuen Lehre“ über die Sprache erhoben und galt bis zu Stalins Verdikt 1950 als offizielle Lehrmeinung⁹³.

Die Sprache, die selbst zum Überbau gehört, ist für Bogdanov also ihrem Wesen nach Organisationsmittel für alle Ebenen der gesellschaftlichen Entwicklung. Ähnliches scheint auch für die Kunst, wenn auch nicht in einem derart umfassenden Maße, zu gelten. Man vgl. dazu folgendes bei Grille angeführtes Zitat aus ‚Kul'turnye zadači...‘, der ersten größeren Schrift Bogdanovs zur Frage der proletarischen Kultur, das allerdings den Bereich der ganzen Kultur umfaßt: „Wir wissen, daß das Wesen der Kultur ihre organisierende Funktion, die Formung und Festigung einer bestimmten sozialen Organisation ist“⁹⁴. Speziell zur Frage des Wesens und der Funktion der Kunst hatte sich Bogdanov schon 1903 in einer Anmerkung geäußert, wo es u.a. heißt, daß die Kunst in den Bereich der ideologischen Erscheinungen gehört, aber keinen besonderen Typ der Anpassungen darstellt: „Der soziale Inhalt der Kunst läßt sich teils auf die Übergabe unmittelbarer Erlebnisse von einem Menschen auf den anderen, teils auf die Übermittlung der gesammelten Erfahrung an andere zurückführen. Das Singen, die Musik, die rhythmischen Bewegungen der Tänze dienen, ähnlich dem Sprechen und der Mimik, als Formen des ‚Ausdrucks‘, der Übermittlung erlebter Stimmungen an andere, nur in einer weniger bestimmten Form; ...Das Singen und die Poesie haben zweifellos einen gemeinsamen Ursprung mit dem Sprechen, die Tänze und die plastischen Künste – mit der Mimik, die Musik – mit der Mimik und dem Sprechen. – Mit einem Wort, die Kunst ist eine Reihe ideologischer Anpassungen ziemlich verschiedener Art ...“⁹⁵. Vor allem in seinen Schriften zur proletarischen Kultur wies Bogdanov noch stärker auf den gemeinsamen Ursprung der Sprache und der Dichtung hin, die beide aus gemeinsamen Arbeitsanstrengungen entstanden seien: „Die Arbeitsschreie wurden Keim des Ar-

beitsliedes“⁹⁶. In der Frage der Kunstentstehung verdankt Bogdanov sicher einiges Karl Bücher, der auch davon ausging, daß es nur „eine Art der menschlichen Tätigkeit“ gibt, „welche Arbeit, Spiel und Kunst in sich verschmilzt“⁹⁷. Für Bogdanov ergab sich daraus die Funktion der Kunst bzw. Dichtung: „Es (das Arbeitslied, W.E.) war nicht einfach Vergnügen oder Zerstreuung. In der gemeinsamen Arbeit vereinte es die Anstrengungen der Arbeiter, gab ihnen Harmonie, rhythmische Regelmäßigkeit und Verbundenheit. Es war folglich *Organisationsmittel* der kollektiven Anstrengungen. Eine solche Bedeutung bewahrt es auch jetzt“⁹⁸. Da die Kunst zum Überbau, zur Ideologie gehört, ist sie natürlich „eine der Ideologien der Klasse, ein Element des Klassenbewußtseins; folglich ist sie eine Organisationsform des Klassenlebens, eine Methode der Vereinigung und des Zusammenschweißens der Klassenkräfte“, wie Bogdanov bereits 1914 ausführte⁹⁹. Die Kunst dient auch nicht der Verschönerung des Lebens – sondern ist ein „organisatorischer Akt“¹⁰⁰. Sie ist überhaupt „ein erzieherisches Mittel. Das heißt, überhaupt ein Werkzeug der sozialen Organisation der Menschen“¹⁰¹. Von hier aus war es dann auch nicht weit bis zu einer Bestimmung des Schönen, die die Organisiertheit zugrundelegte: „Denn die Schönheit, Genossen, – das ist die Organisiertheit“¹⁰².

3. Entwicklung von Sprache und Kunst in der Geschichte

Sprache und Kunst gehören in den Bereich der Ideologie und sind wie diese selbst Mittel der sozialen Organisation. Sowohl die Sprache als auch die Kunst sind wie jede Ideologie von der Gesellschaft und deren Entwicklung abhängig. Aus der historischen Entwicklung dieser beiden ideologischen Formen lassen sich einige Erkenntnisse über ihr Wesen, ihre Abhängigkeit von der Basis, ihre organisatorische Funktion bei der Gestaltung der jeweiligen Gesellschaftsstufe gewinnen und damit auch Prognosen und Forderungen für ihre Aufgaben in der Zukunft aufstellen. Bogdanov greift in fast allen Werken und Aufsätzen zur Erklärung bestimmter gesellschaftlicher Phänomene auf frühere Gesellschaftsstufen zurück. Die beste zusammenfassende Übersicht über die gesamte gesellschaftliche Entwicklung, besonders auf die Schilderung der jeweiligen Ideologie ausgerichtet, finden wir in ‚Entwicklungsformen der Gesellschaft und die Wissenschaft‘. Schon früher hatte Bogdanov festgestellt: „Die Sprache dient als organisierende Form für das ganze System der gesellschaftlichen Arbeit, in all

ihren Erscheinungen. Es ist natürlich, daß die Entwicklung der Sprache in Übereinstimmung mit der allgemeinen Entwicklung dieses Systems vor sich geht“¹⁰³ In ‚Entwicklungsformen der Gesellschaft ...‘ nimmt Bogdanov eine Einteilung der gesellschaftlichen Entwicklung vor, die durch die jeweiligen Ideologien bestimmt ist und sich nicht ganz genau mit der üblichen marxistischen Einteilung deckt¹⁰⁴. Der üblichen Periodisierung: 1. Urgesellschaft, 2. Sklaverei, 3. Feudalismus, 4. Kapitalismus, 5. Sozialismus/Kommunismus (heute als zwei eigene Entwicklungsstufen verstanden¹⁰⁵) entspricht bei Bogdanov: 1. Epoche der Urkultur, 2. Epoche der autoritären Kultur (unterteilt in die Epoche des Patriarchats und die des Feudalismus), 3. Epoche der individualistischen Kultur (unterteilt in verschiedene Übergangsformen wie: Sklaverei der klassischen Welt, System der Leibeigenschaft, zunftmäßige Handwerksstruktur, Handelskapitalismus und Industriekapitalismus), 4. Epoche der kollektiven Kultur. Es handelt sich dabei natürlich um Abstraktionen, da einzelne Perioden, wie die der Sklaverei der klassischen Welt, Mischformen aus autoritärer und individualistischer Ideologie darstellen.

In der Periode der Urkultur hält Bogdanov für den wichtigsten Schritt in der ideologischen Entwicklung der Menschheit die Bildung der sogenannten Urmetaphern oder Grundmetaphern, ein Begriff, den er von Max Müller übernahm und bereits 1899¹⁰⁶ erstmals erwähnte. Urmetaphern sind Übertragungen des ursprünglich unbestimmten Wortsinns der aus der gemeinsamen Arbeit entstandenen Urwörter, die die Handlungen der Menschen bezeichneten, auf Vorgänge in der Natur oder Handlungen von Tieren. Auf diese Theorie greift Bogdanov immer wieder zurück¹⁰⁷. In der Epoche der Urideologie herrschte zwar ein einheitliches, aber noch relativ unorganisiertes Denken vor, und in dieser Epoche des ganzheitlichen Denkens entstand auch die Poesie: „Die Ursprache mit ihrer unbestimmten Bedeutung der Worte, mit ihren Urmetaphern, in denen sie fortwährend Begriffe von menschlichen Tätigkeiten auf Naturerscheinungen übertrug, schloss schon die elementaren Anfänge der Poesie in sich. Jede Erzählung, jede Beschreibung, die von Mund zu Mund überliefert wurde, verwandelte sich ganz von selbst in eine ‚Mythe‘ oder eine ‚Legende‘, einfach weil ihr Sinn nicht ganz genau erfaßt werden konnte: nur der Autor selbst, d.h. der Mensch, der erlebt hatte, was da erzählt oder beschrieben wurde, konnte mit Hilfe erklärender Gesten, Mimik, dem Hinweis auf die Gegenstände, von denen die Rede war, erreichen, daß die anderen genau begriffen, was er mitteilte – und auch das nicht immer“¹⁰⁸. In der Dichtung ist die Urmetapher nicht ausschließlich auf die Urzeit beschränkt: „In der Dichtung war und bleibt die Rolle der Urmetapher immer gewaltig: die Vermenschlichung der Natur ist das Hauptmittel der Poe-

sie“¹⁰⁹. In der patriarchalischen Epoche bedingt die Entwicklung der Technik und Ökonomie eine Vermehrung der Wörter, ihre Unbestimmtheit wird aufgehoben, da der Organisator den Ausführenden genaue Anweisungen für bestimmte Arbeiten geben muß, die er nicht alle persönlich kontrollieren und verfolgen kann. Ferner wurde durch größere Kompliziertheit der organisatorischen Anweisungen „die Entwicklung von nuancierenden *Ausdrucksmöglichkeiten* und ihrer Verbindungen immer notwendiger. Daher die Entwicklung der *Wortkombinationen* und daraus im weiteren die *Veränderlichkeit der Wörter* (der Anfang dessen, was wir Deklination, Konjugation usw. nennen)“¹¹⁰. Aus der Idee der autoritären Kausalität¹¹¹, die dank der Urmetapher auf die Naturerscheinungen übertragen wurde, entwickelte sich der Animismus und mit ihm über den Ahnenkult die Religionen, die das ganze Leben und Denken, also auch die Kunst, umfaßten. In der feudalen Epoche wurden diese Erscheinungen quantitativ weiterentwickelt, d.h., die Kausalitätskette wurde verlängert und vervielfältigt, was sich auch auf die Religionen (Herausbildung einer hierarchischen Kette von Göttern, Halbgöttern usw.) erstreckte. Durch die Tauschbeziehungen bedingt, bildete sich neben dem religiösen auch profanes Wissen heraus¹¹². In dieser Zeit entstanden die großen Volksepen. Hauptcharakteristika der autoritären Ideologien sind: Autoritarismus, Religiosität und Konservatismus. Überreste davon existieren noch im jetzigen Leben, und „nachdem man den Ursprung und die Entwicklung dieser Züge erforscht hat, fällt es viel leichter, sie im Leben herauszufinden, sich über ihre Bedeutung für den gesamten Verlauf des Lebens klar zu werden, ihre vermutliche Zukunft und die eigene praktische Stellungnahme zu ihnen zu bestimmen“¹¹³. Die individualistischen Ideologien traten historisch immer vermischt mit anderen Formen auf. Sie gehören zur Gesellschaft unabhängiger kleiner Produzenten, deren Ökonomie durch „Unorganisiertheit des Zusammenwirkens, Warentausch und Privateigentum“¹¹⁴ charakterisiert ist. Ihre gesamte Kultur ist bestimmt durch: ideologischen Reichtum, Progressivität, Individualismus und abstrakten Fetischismus¹¹⁵. Die komplizierten und beständig variierenden Verhältnisse bedingen eine sehr geschmeidige plastische Sprache. Es bilden sich neben der von der ganzen Gesellschaft gesprochenen Sprache Spezialsprachen heraus als Folge der verstärkten Arbeitsteilung und Spezialisierung. Durch die zunehmende Spezialisierung wird auch das Wissen in praktisches und abstraktes oder ‚reines‘ geteilt, und auch die Kunst verwandelt sich „in die Spezialität besonderer Wirtschaften“, „die Kunstschöpfung wird von da ab als das individuelle Produkt eines bestimmten Meisters angesehen. Für die unpersönliche Volkskunstschöpfung, die den autoritären Kulturen eigen ist, gibt es hier keinen Platz“¹¹⁶. Außerdem wird die gesellschaftlich-organisierende

Funktion der Kunst vergessen, und es bildet sich der abstrakte Fetischismus, die Idee der ‚reinen‘ Kunst, der ‚absoluten‘ Schönheit heraus. Hinzu kommt, daß der Inhalt der Kunstwerke selbst individualistisch ist, d.h., Held dieser Werke ist „das in seinem Bewußtsein isolierte Individuum“¹¹⁷. Unter abstraktem Fetischismus versteht Bogdanov allerdings nicht abstrakte Gedankengänge oder Darstellungsweisen, sondern Kunstwerke, die nur für sich betrachtet werden, ohne Beziehung zur Gesellschaft, die sie betrachtet oder in der sie geschaffen werden. Doch ist auch die Theorie der bürgerlichen Kunst, die offen fordert, die Kultur solle der Gesellschaft dienen, nicht frei vom abstrakten Fetischismus, da sie damit anerkennt, daß sie ihr eigentlich auch nicht zu dienen braucht – während der gesellschaftlich-organisatorische Sinn unabhängig davon stets in allen Kunstwerken existiert. „Wenn man von der Kunst fordert, daß sie sich bewußt einem Dienste widme, z.B. politischen Aufgaben oder einer Moraldoktrin, so verwandelt man sie damit einfach in ‚angewandte‘ Kunst, ähnlich derjenigen, welche zur Ausschmückung oder zum Komfort häuslicher Einrichtungen der Menschen angewandt wird Wenn sie (die angewandte Kunst, W.E.) z.B. politisch ist, so ist nur ihr Zusammenhang mit speziell-politischer Tätigkeit offensichtlich, doch fehlt, abgesehen von diesem besonderen Zusammenhang, die Erkenntnis ihrer organisatorischen Bedeutung im allgemeinen. Die Theorie der ‚bürgerlichen‘ Kunst ist fetischistisch, wie die Theorie der ‚reinen‘ Kunst“¹¹⁸. In der Epoche des Industriekapitalismus findet eine weitere Spezialisierung und auch ‚Maschinisierung‘ der Technik statt, die Produktion wird vollständig Warenproduktion, die Organisation der Ware Arbeitskraft wird durch Dienstvertrag geregelt, der zunehmenden Organisiertheit der Zusammenarbeit in immer größeren Betrieben steht die weitere Ausdehnung der unorganisierten Zusammenarbeit der gesamten Weltwirtschaft gegenüber, Marktkonkurrenz und Kapitalkonzentration führen zu Überproduktion und ständigen Krisen, und es entwickelt sich der Klassenkampf. Durch die große technische und ökonomische Kompliziertheit ist auch die Kompliziertheit des Denkens bedingt: „Jedes Element der zahllosen Formen von Werkzeugen, von Arbeitsmaterialien, jedes notwendige Moment aller Art von Arbeitsoperationen muß seine Bezeichnung durch Wortbegriffe erhalten. Alle ihre Beziehungen müssen in Ideen ausgedrückt werden. Jede Branche hat ihre besondere Sprache sowie ihre praktischen wie auch wissenschaftlichen Erfahrungen. In der allgemeinen Sprache und in der allgemeinen Erkenntnis verbindet sich die Erfahrung von Hunderten von Millionen Menschen, die die Generationen anhäuften. Der Formenreichtum überschreitet nicht nur bei weitem das Gedächtnis des einzelnen Menschen, sondern auch seine Einbildungskraft“¹¹⁹. Die Kunst in der Epoche des Industriekapitalismus zeichnet sich durch große Pro-

duktivität, starke Spezialisierung und ihren Klassencharakter, d.h. Widerspiegelung der Bedürfnisse vornehmlich der herrschenden Klassen, aus. Besonders wichtig für uns ist, was Bogdanov über die künstlerische Technik in dieser Epoche sagt: „Die künstlerische Technik verlangt für die meisten ihrer Zweige ein langes Spezialstudium – und ist deshalb, wie auch die spezialisierte Wissenschaft, nur wenigen erreichbar, die über genügend große Mittel verfügen. Hier sind die Ausnahmen verhältnismäßig größer (als in der Wissenschaft, W.E.), besonders z.B. auf dem Gebiete der Poesie, der Belletristik, deren Instrumente nicht kompliziert sind, und deren Technik man sich selbständig durch Lesen und Übung in dieser Tätigkeit aneignen kann. Immerhin bleibt auch hier die Ungleichheit der Bedingungen für die Vertreter der oberen und unteren Klassen bedeutend: die ersteren können dank der ihnen zur Verfügung stehenden Muße, der Möglichkeit, unter günstigen Verhältnissen zu arbeiten, ihre, wenn auch nur geringen Talente, erfolgreich ausbilden, da sie das nötige Material mühelos erhalten, sich das Beste wählen können und selbst, wenn sie ihn brauchen, einen erfahrenen Leiter finden; die letzteren stoßen überall auf Hindernisse und Schwierigkeiten, haben wenig freie Zeit, verbrauchen eine Menge Kraft für den Kampf um das Dasein und überwinden das alles nur durch eine besondere Anerkennung oder Kraft ihres Talentes“¹²⁰. Dem ökonomischen Aristokratismus der Schöpfung der Kunstwerke steht jedoch eine gewisse Demokratisierung ihres Konsums gegenüber. Der Klassencharakter der Kunst äußert sich einmal dadurch, daß der Künstler als Vertreter einer Klasse denkt und schafft und daß er sich bewußt oder unbewußt den Interessen einer Klasse unterordnet.

Durch seine Uneinheitlichkeit¹²¹ ist der Kapitalismus als ein Übergangsprozeß zu sehen, dessen Widersprüche im ideologischen Bereich durch die Ideologien des Kollektivismus überwunden werden. Diese haben ihren technischen Grund in der maschinellen Produktion. Der Arbeiter ist jetzt nicht nur Ausführender, sondern auch Organisator, da er die Arbeit der Maschine überwacht und anordnet. Er vereinigt also Merkmale der ehemals getrennten Funktionen. Noch weiter werden sich diese Arbeitsformen bei der Verwendung von sich selbst automatisch regulierenden Maschinen, die allerdings erst bei einer kollektivistischen Organisation möglich ist, annähern. Dort würde der Arbeiter nach Bogdanov nur durch die Entwicklungsstufe vom Ingenieur unterschieden sein, ansonsten aber dieselbe Art der Arbeit ausführen. Die maschinelle Produktion führt auch zu einer Vereinheitlichung der Arbeit, da die Kontrolle und Regulierung der für die verschiedensten Produktionszweige tätigen Maschinen für den Kontrolleur in all diesen Zweigen fast gleich ist. Gleichzeitig vollzieht sich damit eine ‚Intellektualisierung‘ der ehemals physischen Arbeiten. Es entwickelt sich eine gleich-

artige und auf das Bewußtsein begründete Zusammenarbeit, die Bogdanov als kameradschaftlich¹²² bezeichnet. Diese ist unter den Arbeitern in der maschinellen Produktion weit verbreitet, hat jedoch noch nicht ihre endgültige Form, da die Arbeiter ihre Aufträge, Anweisungen usw. immer noch ‚von oben‘ erhalten. D.h., nur sie bilden ein kameradschaftliches Kollektiv von Ausführenden, da die Organisatoren ihrer Arbeit noch nicht mit in das Kollektiv einbezogen wurden, obwohl nur die Stufe, nicht aber der Typ ihrer Arbeit, ein höherer ist. Allein im Bereich des Klassenkampfes gibt es für die Arbeiter eine kameradschaftliche Organisation, d.h., sie können selbst beschließen und ausführen. In den Entwicklungstendenzen der Kunst im Kollektivismus finden sich auch die allgemeinen Merkmale dieser Ideologie. Sie sind: Befreiung vom Fetischismus und damit Anerkennung des sozialen Wesens der Kunst; Kollektivismus statt Individualismus. Über die Möglichkeit und Art der Realisierung dieser Kunst in der Klassengesellschaft und nach deren Überwindung soll vor allem im letzten Abschnitt berichtet werden.

4. Das Problem der Klassensprache und der Schaffung einer idealen Sprache

Entgegen der zumindest seit 1950 ‚offiziellen‘ sowjetischen marxistischen Version betrachtet Bogdanov die Sprache als zum Überbau gehörig. In der Frage der historischen Entwicklung der Sprache vertritt er, in vielem ähnlich wie Marr, wenn auch mit einer etwas anderen Einteilung als dieser, die Auffassung, die Herausbildung der grammatischen Formen usw., überhaupt die Entwicklung der Sprache sei ursächlich von der technischen und ökonomischen Struktur der Gesellschaft abhängig¹²³. Konsequenz zu Ende geführt, bedeutet diese Auffassung, daß in der Klassengesellschaft auch die verschiedenen Klassen jeweils ihre eigene Klassensprache haben müssen, wie es Marr auch behauptete. Wie wir gesehen haben, spricht Bogdanov davon, daß in der Periode der individualistischen Ideologien sich neben der allgemeinen Verkehrssprache immer mehr und differenziertere Spezialsprachen herausbilden. Eine allgemeine Verkehrssprache ist auch im Kapitalismus unumgänglich, denn „ohne das gegenseitige Sichverstehen ... ist die Existenz der Gesellschaft undenkbar“¹²⁴. Dabei wird nach Bogdanov der Grad des Sichverstehens zum Maßstab des sozialen Zusammenhangs gemacht. So gibt es innerhalb der Gesellschaft eine Reihe von Beziehungen, die auf Freundschaft, gemeinsamen Teilinteressen usw. begründet sind, aber nicht zu völligem Verständnis führen, da sie von Vertretern verschiedener Gesellschaftsschichten oder -stände geknüpft werden. Bogdanov bringt als Beispiel die

gemeinsamen Interessen eines Aristokraten und eines Bankiers. Diese werden sich wohl unterstützen oder befreunden, doch gehören sie nicht derselben Gesellschaftsschicht an. Der Bankier kann sich innerhalb seiner Gesellschaftsschicht mit seinem schärfsten Konkurrenten besser verstehen.

„Was ist das Wesen des gegenseitigen Sichverstehens? Es besteht aus der gemeinsamen *Sprache* und der Summe jener Begriffe, die durch die Sprache ausgedrückt werden, d.h. daraus, was allgemein ‚Kultur‘ oder präziser Ideologie genannt wird. Um auf unser Beispiel mit dem Bankier und dem Aristokraten zurückzukommen, so besteht ihre soziale Heterogenität aus der Gesamtheit ungleichartiger ideologischer Elemente, die ihnen durch Erziehung und Leben in ihrem normalen Milieu aufgezwungen worden sind. Ihre Begriffe, die für jeden von beiden die Erfahrung *seiner* ‚Gesellschaft‘ oder richtiger Gesellschaftsschicht zusammenfassen, sind nicht die gleichen. Und sprechen sie auch dieselbe Sprache, so ist auch diese ungleich, da sie doch zum mindesten viele Nuancen hat, die vertraut und angesehen für den einen und unverständlich für den anderen sind. Die moderne Gesellschaft besteht aus Klassen und sozialen Gruppen, die einander in vielen Dingen schroff und feindlich gegenüberstehen. *Soweit* sie aber eine gemeinsame Sprache und allen gemeinsame Begriffe haben, sind sie Klassen und Gruppen *einer* Gesellschaft“¹²⁵.

Auch in der Klassengesellschaft gibt es in vielen Bereichen gemeinsame Ziele. Trotz des Antagonismus der Klassen gibt es z.B. im Produktionsprozeß für den Organisator und den Ausführenden gemeinsame Produktionsziele, auf die die Bemühungen beider gerichtet sind. Dazu ist in diesen Bereichen ein Sichverstehen und eine gemeinsame Sprache notwendig. Ohne planvolle Organisation und damit ohne Sichverstehen und gemeinsame Sprache, die ja das Hauptorganisationsmittel ist, kommt in den einzelnen Teilbereichen auch das kapitalistische System nicht aus. Nur ist die Gesellschaft im ganzen nicht planmäßig organisiert, und wenn auch die Klassen und Gruppen nicht nur im engen Bereich der jeweiligen Produktion eine gemeinsame Sprache haben¹²⁶, so sind doch die Auswirkungen der gesamtgesellschaftlichen Desorganisiertheit so groß, daß sie sich zweifellos auch auf das Organisationsmittel Sprache erstrecken. Mit der Überwindung der Klassengesellschaft muß wieder die Vereinheitlichung der Sprache als Mittel der sozialen Organisation der einen Gesellschaft, d.h. der Koordination gemeinsamer Ziele, einhergehen. Bestrebungen in diese Richtung gibt es natürlich schon in der Klassengesellschaft. Dazu muß man auch die Bemühungen rechnen, eine universale Sprache zu schaffen, d.h., die Desorganisation aufgrund der verschiedenen Nationalsprachen durch Schaffung einer Universalsprache zu überwinden. Bogdanov bescheinigt den Schöpfern von

Volapük und Esperanto einen gewissen Erfolg, doch war ihre Methode nicht die richtige. Die Herausbildung einer universalen Sprache muß nach seiner Meinung aus der praktischen Lebenstätigkeit der Menschen entspringen, da das „der Selektionsfaktor“ ist, „der die Entwicklung der Sprache bestimmt“¹²⁷. Für ihn führt die Vereinigung der praktischen Arbeitsorganisation der Menschen eo ipso zur Herausbildung einer einheitlichen Sprache. Tendenzen dafür sind schon in den modernen Industrienationen erkennbar. Durch Veränderung der modernen Technik entwickeln sich neue Terminologien. Neue Entdeckungen in diesen Bereichen bedingen neue Ausdrücke für die technischen Einzelheiten sowie die damit verbundenen menschlichen Aktivitäten. Derartige Termini gehen fast unverändert in andere Sprachen ein, wodurch der Bestandteil der gemeinsamen Elemente der Sprachen vermehrt wird. Diese Tendenzen erstrecken sich auf fast alle Wissenschaften, sind aber in den Naturwissenschaften besonders deutlich. Nach Bogdanovs Auffassung werden diese Tendenzen durch den Kampf der Nationen, mit dem unvermeidlich ein sprachlicher Separatismus einhergeht und der durch den Kampf um die Absatzmärkte bedingt ist, gebremst oder verschleiert. Erst die Aufhebung dieses Kampfes wird die Herausbildung einer universalen Sprache beschleunigen. Die künstliche Schaffung einer solchen Sprache hält Bogdanov für eine Utopie. Es handelt sich dabei um eine alte kommunistische Utopie, was Bogdanov wohl nicht bekannt war, denn schon Wilhelm Weitling hatte seinerzeit den Versuch unternommen, eine universale Sprache zu schaffen. Leider sind seine Ausführungen nicht erhalten. Jede Utopie drückt nach Bogdanov eine reale organisatorische Notwendigkeit aus, wenn auch ihre Methoden nicht zum Ziel führen, wodurch sie als ‚utopisch‘ gekennzeichnet ist. So verhält es sich auch mit der künstlichen Schaffung einer universalen Sprache: „Eine organisatorische Tendenz von gewaltiger historischer Bedeutung ist vorhanden, aber die Methoden, durch die sie verwirklicht werden soll, führen nicht zum Ziel: eine Gruppe von Fachleuten kann keine universale Sprache zustande bringen. Es handelt sich darum, daß die Anstrengungen dieser wenigen Fachleute objektiv *inkommensurabel* sind mit jener Ausdehnung, Tiefe und Mannigfaltigkeit der konjugatorischen Prozesse, die allein eine universale Spracheneinheit verwirklichen können“¹²⁸. Die Inkommensurabilität besteht quantitativ darin, daß kein einzelner und auch keine Gruppe die eigene nationale Sprache vollständig beherrscht und somit das Material für die zu schaffende Sprache, die allen Erscheinungen des menschlichen Lebens gerecht werden muß, nicht vollständig ist. Durch den großen Grad der Differenziertheit der Gesellschaft und die dadurch bedingten vielen Spezialsprachen ist es einzelnen oder auch einer Gruppe aus verschiedenen Spezialgebieten nicht möglich, auch qualitativ der Aufgabe gerecht zu werden:

„Der Stoff für die Auswahl ist sowohl quantitativ wie qualitativ unvergleichlich enger als der Stoff, der organisiert werden soll. Die Tätigkeit der Auswahl aber erscheint als eine intellektuelle Funktion einiger weniger Erfinder, wo sie die kollektive Praxis der Menschheit sein sollte“¹²⁹. In diesem Zusammenhang geht Bogdanov auch auf die durch die Arbeitsteilung hervorgerufene Verschiedenheit der Sprache der Volksmassen und der der oberen gebildeten Schichten ein, „die am vollendetsten in der Literatur zum Ausdruck kommt“¹³⁰. Nach seiner Auffassung zeichnet sich die Sprache der Gebildeten durch Vollkommenheit, Korrektheit, Elastizität und Kompliziertheit aus und entspricht damit der Kompliziertheit der Lebensbedingungen. Ihr geht dafür aber die Unmittelbarkeit und Bildhaftigkeit verloren, die der Volkssprache eigen ist und ihren Grund in der unmittelbaren Arbeitsberührung mit der Natur hat. Die Volkssprache bleibt grob und in gewisser Weise ungenau und ungeeignet für Verallgemeinerungen, d.h. Abstraktionen. Durch die Komplizierung der gesellschaftlichen Zusammenhänge und die dadurch bedingte Notwendigkeit des Kontaktes und der Zusammenarbeit der gebildeten Schichten mit den ungebildeten wird das Bedürfnis nach Überwindung des Sichnichtverstehens größer. „Die Volksmassen eignen sich allmählich die ‚gelehrten Worte‘ und die Sprechweise der Intellektuellen an. Die Intellektuellen ihrerseits und insbesondere die Literaten sind bestrebt, ihre Sprache durch das beste Material des Volksdialektes, durch die bildhaften Ausdrücke, Vergleiche, Sprichwörter usw. zu bereichern und aufzufrischen. Diese Prozesse gehen nur in beschränktem Ausmaße vor sich, ohne sich in eine volle Verschmelzung zu verwandeln, solange die Grundlage der Differenzierung, die radikale Verschiedenheit der sozialen Funktionen des ‚Volkes‘ und der ‚gebildeten Gesellschaft‘ bestehen bleibt. Die Annäherung und Verschmelzung gehen so weit, wie sie *durch die Lebensnotwendigkeiten erzwungen werden*. Die universale Sprache kann und wird ebenfalls nur im Rahmen objektiver Lebensnotwendigkeiten real geschaffen werden“¹³¹. An anderer Stelle hat Bogdanov, mit der unausgesprochenen Forderung nach Vereinheitlichung im Hintergrund, konkrete Ausführungen zu sprachlichen Mißständen gemacht. Dabei geht es um die durch die weitgehende Spezialisierung hervorgerufene Herausbildung besonderer technischer Sprachen für jeden einzelnen Zweig der Wissenschaft. Er kritisiert den Gebrauch verschiedener Termini für im Grunde ähnliche oder gleiche Vorgänge und Erscheinungen der einzelnen Sozialwissenschaften. So spräche man, um nur eines der übersetzbaren Beispiele Bogdanovs anzuführen, wenn es sich um den gleichen Vorgang der Organisation handele, bei Menschen und dem Kollektiv gewöhnlich von ‚Organisieren‘, bei Anstrengungen und Bewegungen häufiger von ‚Koordinieren‘ und bei Kenntnissen und Fakten von

‚Systematisieren‘. Warum sollte man nicht sagen: eine Maschine, ein Gebäude, ein Buch, ein Bild, einen Anzug ‚organisieren‘, was lächerlich scheint? Aber, daß wir sagen, ‚eine Maschine konstruieren‘, ‚ein Gebäude bauen‘, ‚ein Buch schreiben‘, ‚ein Bild malen‘, ‚einen Anzug nähen‘, ist eine Frage der Gewohnheit, und diese ist für Bogdanov kein Beweis, zumal es auch heißt ‚eine Theorie bauen‘, ‚eine Parteiorganisation aufbauen‘, ‚eine Reform durchführen‘ usw.¹³². Die Bedeutungsnuance, die in dem jeweiligen Verb enthalten sei, würde durch den Hinweis auf das zu organisierende Objekt hinlänglich bestimmt, da klar sei, daß man z.B. eine Partei mit anderen technischen Mitteln aufbauen müsse als ein Gebäude. Daß dieselbe Nuance nochmal im Verb aufgezeigt würde, sei „ein schädlicher Pleonasmus, der die Verallgemeinerung stört“¹³³. Trotz der in seinem Sinne konsequenten Analyse der sprachlichen Erscheinungen gerät Bogdanov hier in einen gewissen Widerspruch zu sich selbst. Auf der einen Seite ist nämlich die durch die Spezialisierung bedingte weitverzweigte Spezialterminologie Ausdruck der anarchischen Desorganisiertheit der ganzen Gesellschaft, zum anderen aber kommen, wie wir oben gesehen haben, durch die jeweilige Spezialterminologie Tendenzen der Vereinheitlichung in größerem Maßstab (Überwindung der nationalsprachlichen Zersplitterung durch Vergrößerung des gemeinsamen Wortschatzes usw.) hinzu, die der Desorganisation entgegenwirken. Außerdem klingen hier gerade Forderungen nach einer ‚theoretischen‘ Vereinheitlichung als Vorstufe der Schaffung einer Universalsprache an, die doch aus der kollektiven Praxis der Menschheit und nicht aus theoretischen Plänen einzelner entstehen sollte, wie wir oben gezeigt haben. Doch ging es Bogdanov sicher nur darum, Tendenzen einer möglichen Entwicklung aufzuzeigen, da er sonst keine weiteren Anregungen zur Vereinheitlichung der Sprache gegeben hat. Vielmehr hat er die künstliche Schaffung einer Universalsprache immer abgelehnt und bis zur selbständigen Herausbildung einer solchen andere Vorschläge zur Überwindung der sprachlichen „Desorganisation“ in der Klassengesellschaft gemacht. Ein Beispiel dafür sind die Thesen eines Vortrages aus dem Jahre 1919 mit dem Titel ‚Proletarische Kultur und internationale Sprache‘¹³⁴. Ausgehend davon, daß in der Klassengesellschaft die grundlegende der organisatorischen sozial-ideologischen Formen, die Sprache, durch besondere Tendenzen charakterisiert sei und das Proletariat sich in internationaler Richtung entwickle, bekräftigt Bogdanov die Ansicht, daß es in der kollektivistischen Gesellschaftsordnung eine einheitliche menschliche Sprache geben werde. Tendenzen dazu sind durch die Internationalisierung der Sprachen in der Maschinenindustrie bereits erkennbar. Versuche der künstlichen Schaffung einer internationalen Sprache müssen scheitern, da diese nur aus und auf dem Material erwachsen kann, das sie organisiert. Dennoch

soll das Proletariat nicht einfach abwarten, bis eine solche technisch-ökonomische Entwicklung eintritt, aus der sich zwangsläufig die universale Sprache entwickelt. Vielmehr soll es alle Tendenzen, die auf sprachlichem Gebiet diesem Prozeß entgegenkommen, aktiv unterstützen. Am nützlichsten wäre dazu das Erlernen von Fremdsprachen. Das erfordert aber zuviel Zeit und Energie, daher müsse man auf direktem und kürzestem Weg ein sprachliches Ziel erreichen, das die organisatorische Einheit des Proletariats auf internationaler Ebene verstärkt. Dazu ist die Einigung auf eine Übergangsform der internationalen Sprache erforderlich¹³⁵. Durch die Entwicklung der Welthandelsbeziehungen ist jede Sprache der großen fortschrittlichen Nationen in einem gewissen Grade universal geworden. Die Sprache, die sich in der Weltkonkurrenz am lebensfähigsten zeigt, sollte die Vorherrschaft über die anderen gewinnen und vor allem internationale Sprache werden. Das wäre deren Verwandlung in die oben erwähnte Übergangsform, „in die natürliche Basis der Entwicklung einer Sprache der Menschheit“¹³⁶. Die Aufgabe des Proletariats ist es, objektiv festzustellen, welche Sprache dafür bestimmt ist, ferner, dieser zu ihrer Bestimmung zu verhelfen und sie so zu beeinflussen, daß sie dieser Bestimmung am besten gerecht wird. Aufgrund objektiver Fakten ist die englische Sprache dafür am geeignetsten: Große Verbreitung in der ganzen Welt, ausgeprägter synthetischer Bau, große Plastizität, Ausgang des Weltkrieges. Hinderungsgründe sieht Bogdanov nur in der veralteten komplizierten Orthographie und der Polysemie der englischen Wörter. Das Proletariat aller Länder wird aufgefordert, gegen alle nationalistischen sprachpolitischen Tendenzen zu kämpfen, in erster Linie Englisch zu lernen (die Englisch sprechenden Proletarier der angelsächsischen Länder sollen eine andere Sprache lernen); das internationale Proletariat soll die barbarische englische Orthographie rational gestalten und auch einige vereinfachende Reformen im Bereich der Grammatik durchführen. Danach soll diese Sprache zur internationalproletarischen Sprache erklärt werden¹³⁷. In diesen Forderungen zeigt sich der aktivistische Marxist Bogdanov, der der Ideologie und deren Entwicklung eine entscheidende Rolle zuerkennt. In der Klassengesellschaft ist besonders das Proletariat als fortschrittlichste aller Klassen befähigt, die zwangsläufige gesellschaftliche Entwicklung aktiv zu beeinflussen und vorzubereiten. Darauf fußt der Gedanke der gesamten proletarischen Kultur, und es wäre unverständlich, wenn Bogdanov auf einem der wichtigsten Gebiete der Kultur, der Sprache, keine praktischen Lösungsvorschläge gemacht hätte, zumal die Sprache als grundlegendes ideologisches Organisationsmittel bei ihm eine derart große Bedeutung hat. Detaillierte konkrete Pläne für die Universalsprache der Zukunft nach Überwindung der Klassengesellschaft wollte und konnte er nicht machen¹³⁸.

Einige Hinweise, wie er sich in etwa diese Sprache vorstellte, finden wir in seinem utopischen Roman ‚Der rote Stern‘, wo es über die Sprache der klassenlosen Marsbewohner heißt: „Die Sprache war wohlklingend und schön ... und machte keinerlei besondere Schwierigkeiten in der Aussprache¹³⁹. ... Diese Sprache ist sehr originell; und ungeachtet der großen Einfachheit ihrer Grammatik und Wortbildungsregeln, gibt es in ihr Besonderheiten, mit denen ich nicht leicht zurechtkam. Ihre Regeln haben überhaupt keine Ausnahmen, es gibt in ihr keine derartigen Beschränkungen wie männliches, weibliches und sächliches Geschlecht; aber gleichzeitig ändern sich die Bezeichnungen aller Gegenstände und Eigenschaften in der Zeit ...“¹⁴⁰ Auf dem Mars war in seinem Roman die Entwicklung zu einer universalen Sprache allerdings auch durch die dortigen geographischen und sonstigen natürlichen Lebensumstände begünstigt worden¹⁴¹. Grundzüge der zukünftigen Universalsprache scheinen demnach: Einfachheit, größere Logik, Eindeutigkeit und überhaupt größtmögliche Eignung als Mittel einer einheitlichen und planvollen gesellschaftlichen Organisation.

5. Proletarische Literatur und ihre Sprache

Wenn die Sprache zum Überbau gehört und erst in der Zukunftsgesellschaft mit der ‚einen‘ Sprache gerechnet werden kann, die von allen gleichermaßen verstanden und gesprochen wird, wie soll dann die Sprache der Kunstwerke der proletarischen Schriftsteller in der Klassengesellschaft beschaffen sein? Wird hier wie auf anderen Gebieten durch das Proletariat etwas von der Zukunftsgesellschaft und deren Literatur antizipiert, oder gelten in diesen Bereichen andere Entwicklungsgesetze?

In der ‚Allgemeinen Organisationslehre‘ hatte Bogdanov festgestellt, daß die Herausbildung einer neuen Kultur das schwierigste Werk im Leben einer Klasse sei¹⁴². Andererseits hatte er aber immer wieder darauf gedrungen, daß gerade dieses Werk schon zu Zeiten des Klassenkampfes in Angriff genommen werden müsse. Dabei war er davon ausgegangen, daß die Kunst nicht Spiel sei und der Verschönerung des Lebens diene, sondern ein organisatorischer Akt¹⁴³. Die Seele der sich herausbildenden proletarischen Kunst sei die Kameradschaft (tovariščestvo), sie sei „ihr organisatorischer Anfang, ihr Prinzip, ihre bewegende Kraft“¹⁴⁴. „Sogar auf dem Gebiet der Kunst kann sich das Proletariat nicht mit der alten Kultur zufriedengeben und ist genötigt, seine eigene neue herauszuarbeiten als ein Werkzeug seines Zusammenschlusses, seiner Erziehung im Geiste der

Kameradschaft und des Kampfes“¹⁴⁵. In diesem Zusammenhang ist Bogdanovs These über einen je nach Initiative bestimmter Länder verschiedenen Beitrag zur Entwicklung der Organisation und der Ideologie der Weltarbeiterbewegung von besonderem Interesse. Das scheint einer streng materialistischen Auffassung zu widersprechen. Denn danach hätte sich nur in dem Lande mit den progressivsten ökonomischen Verhältnissen auch die progressivste Ideologie entwickeln können. Doch gerade das bestreitet Bogdanov in der Auseinandersetzung mit Potresov¹⁴⁶, und er glaubt, dafür auch Beweise in der Geschichte zu haben. In Rußland gibt es nach Bogdanovs Meinung schon zaghafte Anfänge einer proletarischen Kunst, und warum sollte nicht das russische Proletariat auf diesem Gebiet Avantgarde sein bzw. als erstes die Initiative zur notwendigen Entwicklung dieser Seite der Ideologie der internationalen Arbeiterbewegung ergreifen? Dazu ist für ihn die Ausarbeitung einer ‚neuen Logik‘ notwendig. „Um diese in der Sphäre der Kunst zu haben, soll das Proletariat seine Kunst schaffen und auf deren Grundlage seine Kritik. Dabei handelt es sich nicht um die Quantität, nicht um Tausende von Bänden, sondern um die Kraft, Zielstrebigkeit, Tiefe und Folgerichtigkeit des vielleicht wenigen, was geschaffen werden wird. Dann wird den Platz eines unsicheren, naiven, elementaren ‚Gefühls‘ ein klar-bewußtes Verhältnis zum künstlerischen Schaffen und seinen Produkten einnehmen“¹⁴⁷. Auch hier geht es um ‚Objektivierung‘, um die rationale Bewußtwerdung und Durchdringung von gefühlsmäßig schon vorhandenen künstlerischen Vorstellungen und deren Realisierungen. Für die ‚allgemeine‘ Sprache und Sprachbeherrschung gibt es zwar von Bogdanov angedeutete Vorstellungen und Ziele zu einer Vereinheitlichung¹⁴⁸, diese muß sich jedoch aus der gesellschaftlichen Entwicklung nach Aufhebung der Klassengesellschaft organisch ergeben. Das Proletariat als Antizipator und Vorbereiter der neuen Gesellschaft soll sich aber schon in Zeiten des Klassenkampfes darum bemühen, auf der Grundlage der bisherigen organisatorischen Erfahrung der Menschheit diese Tendenzen zu erkennen und teilweise in die Tat umzusetzen¹⁴⁹. Das wird besonders deutlich in einem 1918 geschriebenen Aufsatz Bogdanovs unter dem Titel ‚Die Wissenschaft und die Arbeiterklasse‘¹⁵⁰, in dem er sich gegen die komplizierte Form der Darlegung und des Unterrichts der exakten Wissenschaften im Kapitalismus wendet. „Sie ist aufs äußerste kompliziert und erschwert durch eine ganze Reihe von Besonderheiten, die sie für die große Mehrheit der werktätigen Massen unzugänglich machen: durch die abstrakte, für den einfachen Menschen ungewohnte Form, durch ein Übermaß an besonderen ‚Spezial‘-Ausdrücken und Bezeichnungen, eine Vielzahl spitzfindiger, eigentlich unnötiger Beweise, eine übermäßige Anhäufung von Material, wodurch die grundlegenden Ideen und

Verfahren der Wissenschaft schwieriger erfaßt werden“¹⁵¹. Da gerade die Wissenschaft ein „Werkzeug der Organisation der Produktion“¹⁵² ist, muß das Proletariat sie *vor* der Revolution beherrschen, was allerdings wegen der „der proletarischen Ordnung fremden Formen des Ausdrucks von Gedanken und der mit Details überhäuftten durch die schwierige wissenschaftlich-zünftlerische Sprache verdunkelten Darlegung“¹⁵³ nur unter größten Anstrengungen erfolgen kann. Das Proletariat als gesetzmäßiger Erbe des Wissens aller Klassen ist aufgerufen, das wissenschaftliche Erbe der alten Welt für sich umzubilden und zu ergänzen – doch damit nicht genug – es auch zu beherrschen¹⁵⁴. Das ist nur möglich, wenn es sich die Massen aneignet. Dazu reicht aber nicht die Popularisierung, wie sie von den Kapitalisten betrieben wurde, da auch diese für ihre ‚Zwecke‘ gewisse wissenschaftliche Erkenntnisse an die Arbeiter vermitteln mußten – allerdings nur oberflächlich, während die wirklichen wissenschaftlichen Werke weiterhin in einer „bis zur Barbarei gehenden Spezialsprache“¹⁵⁵ geschrieben wurden und selbst für die Kinder der Bourgeoisie nur bei Unterordnung unter eine strenge Disziplin zu erlernen waren. Auch die Demokratisierung der Wissenschaft, wie sie von der fortschrittlichen Intelligenz vorangetrieben wurde – Volksuniversitäten, praktische Kurse, die dem Niveau der Volksmassen angepaßt sind unter Vereinfachung der jeweiligen wissenschaftlichen Lehrgänge, ohne Schaden „für Tiefe und Exaktheit und gewöhnlich noch mit Gewinn für die Klarheit der Darlegung“¹⁵⁶ –, ist für Bogdanov noch nicht genug, da sie meistens nur der Befriedigung der persönlichen Interessen und Ziele des einzelnen Arbeiters dient. Er fordert die „Sozialisierung der Wissenschaft“, dazu gehören nicht nur „Einfachheit und Verständlichkeit der Darlegung (des Wissens, W.E.), sondern vor allem das Interesse der Massen daran“¹⁵⁷. Die Aufgabe der Aneignung und Verbreitung der Wissenschaft in den Massen soll eine zu gründende Arbeiteruniversität übernehmen, die dann auch eine Arbeiterenzyklopädie erarbeitet und herausgibt.

Einer direkten ‚Sozialisierung‘ der Kunst redet Bogdanov nie das Wort, wenn auch hier gleiche Maßstäbe wie für die Wissenschaft gelten, d.h. Annahme des künstlerischen Erbes bei kritischer Umarbeitung und Weiterentwicklung durch das Proletariat. Für Bogdanov ist „das künstlerische Talent individuell, die Schöpfung (tvorčestvo) aber sozial: sie kommt aus dem Kollektiv und kehrt zu ihm zurück und steht lebenswichtig in seinem Dienste. Auch die Organisation unserer Kunst sollte auf der kameradschaftlichen Zusammenarbeit gebaut werden, genauso wie die Organisation unserer Wissenschaft“¹⁵⁸. In der Klassengesellschaft ist auch die Dichtung Klassendichtung, d.h., der Dichter steht, wenn auch in den meisten Fällen unbewußt, auf dem Standpunkt seiner Klasse: „Unter

der Autoren-Persönlichkeit verbirgt sich das Autoren-Kollektiv, die Autoren-Klasse, und die Dichtung ist ein Teil ihres Selbstbewußtseins ... In der Klassengesellschaft kann die Dichtung nicht klassenlos sein.“¹⁵⁹ Bogdanov spricht sich gegen die vorherrschende demokratische Dichtung aus, die klassengemischt sei¹⁶⁰, und tritt für eine reine Klassendichtung, eine proletarische Dichtung ein. Als entscheidende Charakteristika der proletarischen Dichtung gegenüber anderen Arten demokratischer Dichtung sieht Bogdanov die sich darin ausdrückende Geisteshaltung des Typs des modernen Maschinenarbeiters, der durch seine Tätigkeit faktisch die Arbeitsteilung und damit auch deren Folgen aufhebt. Der moderne Maschinenarbeiter führt nach seiner Meinung in gleichem Maße organisatorische wie ausführende Arbeiten aus. Durch die damit verbundene grundsätzliche Ähnlichkeit und Gleichheit der Arbeit aller Maschinenarbeiter ist deren Verbundenheit, gegenseitiges Verstehen, Hilfe bei der gemeinsamen Arbeit bedingt. „Hier bildet sich die kameradschaftliche Zusammenarbeit heraus, auf der dann das Proletariat all seine Organisationen aufbaut“¹⁶¹. Die kameradschaftliche Zusammenarbeit ist das noch in Entwicklung befindliche Ziel, das im Sozialismus erreicht wird und nichts anderes heißt „als die kameradschaftliche Organisation des ganzen Lebens der Gesellschaft“¹⁶². Der Geist der kameradschaftlichen Zusammenarbeit ist auch das Hauptkriterium, das Bogdanov an proletarische Dichtung anlegt, um sie als solche anzuerkennen. Das sagt allerdings noch nichts aus über die Form bzw. die Sprache, in der proletarische Dichtung geschrieben werden sollte. Bogdanov geht von einem vereinfachten Form/Inhalt-Schema aus, und bei der grundsätzlichen Forderung nach völliger Übereinstimmung von Form und Inhalt ist die Form immer zweitrangig, d.h. bedingt durch den Inhalt. Mit aller Entschiedenheit wehrt sich Bogdanov gegen Schablonenhaftigkeit des Inhalts¹⁶³ und tritt für dessen unbedingte Originalität ein. Das ist etwas anders im Bereich der Form. Er selbst sagt zur Frage der Form proletarischer Dichtung: „Die Kritik der proletarischen Kunst muß in bezug auf die Form dieser Kunst eine ganz bestimmte und klare Aufgabe verfolgen: *vollständige Übereinstimmung dieser Form mit dem Inhalt.*

Die künstlerische Technik muß das Proletariat selbstverständlich bei seinen Vorgängern erlernen. Dabei kommt selbstverständlich die Versuchung, das Letzte, was von der alten Kunst erarbeitet ist, für ein Muster zu nehmen In der Kunst ist die Form untrennbar mit dem Inhalt verbunden, und gerade deswegen ist das Allerbeste in ihr nicht immer das Vollkommenste Die künstlerische Technik im ganzen und in ihren Grundlagen muß man nicht bei diesen Organisatoren des Lebenszerfalls (den modernen bürgerlichen Künstlern, W.E.) erlernen, sondern bei den großen Arbeitern der Kunst, die ihren Ursprung in dem

Aufschwung der jetzt ablebenden Klasse haben – bei den revolutionären Romantikern und bei den Klassikern aller Zeiten. Bei den ‚Jüngsten‘ aber kann man nur Kleinigkeiten, in denen sie zwar mitunter große Meister sind, erlernen – aber auch nur mit Vorsicht und mit Umsehen, um durch die Berührungen mit ihnen keine Fäulnisembrionen aufzunehmen“¹⁶⁴. Als Vorbilder nennt Bogdanov Puškin, Gogol’, Lermontov, Nekrasov und Tolstoj, deren „Einfachheit, Klarheit und Reinheit der Form am besten den Aufgaben der entstehenden Kunst entspricht“¹⁶⁵. Auch für ihn ist klar, daß neue Inhalte auch neue Formen gebären – doch solle man vom besten ausgehen, was bislang dagewesen sei. Von den neueren Schriftstellern hält er am ehesten Gor’kij als Vorbild für geeignet. Bogdanov bedauert die Abwendung der Arbeiterdichtung vom regelmäßig-rhythmischen Vers und dem einfachen Reim und die Hinwendung zu freien Rhythmen und komplizierten Reimformen: „Hier äußert sich klar die Wirkung der neuesten Poesie der Intelligenz; man kann sie schwerlich begrüßen. Die neuen Formen sind schwerer, der Kampf um sie – ein überflüssiger Kraftaufwand, der von der Hauptsache, von der Ausarbeitung und von der Entwicklung des künstlerischen Inhalts ablenkt. Eine gewisse Eintönigkeit in der Regelmäßigkeit darf sein. Die letzte hat aber ihren Grund im Leben selbst. Der Arbeiter in der Fabrik lebt im Reiche strenger Rhythmen und einfacher elementarer Reime. Im ‚Stahlchaos‘ der Werkzeuge und der sich bewegenden Maschinen durchflechten sich Wellen verschiedener, aber im großen und ganzen mechanisch genauer Rhythmen“¹⁶⁶.

Wenn die weniger regelmäßigen Rhythmen der Natur später auch dem Arbeiter besser zugänglich sind, wird sich auch die Einförmigkeit legen¹⁶⁷. Zwei Jahre später äußert sich Bogdanov zum selben Thema in einem Aufsatz mit dem Titel ‚Prostota ili utončennost‘: „Die proletarische Dichtung wird erst geboren; in ihrer Entwicklung muß sie unausweichlich neue eigene Formen ausarbeiten, sie sind noch nicht bestimmt – sie sind ein Gegenstand der Versuche“¹⁶⁸. Der Inhalt ist hingegen schon bekannt: Das ganze Leben der Arbeiterklasse. Die Form, die hierfür notwendig erarbeitet werden muß, soll, wie schon oben geschildert, aus einer fremden bereits von der alten Kultur ausgearbeiteten Form ihren Ursprung nehmen¹⁶⁹. Für den gewaltigen neuen Inhalt „findet der Künstler nur in mächtiger Einfachheit der Formen die Lösung seiner Aufgabe; er ist kein Juwelier, er ist Schmied in der Werkstatt der Titanen“¹⁷⁰. Die künstlerische Form hat für Bogdanov wie jede andere Form organisatorische Bedeutung. Sie ist nur Mittel, um die Elemente des Inhalts harmonisch zu verbinden. Als Mittel der Organisation des zu organisierenden Materials muß sie von diesem abhängen. Daher entspricht auch eine verfeinerte und komplizierte Form einem gleichgearteten Inhalt, in dem schon gesellschaftliche Verfallserscheinungen zum Ausdruck kommen, während

die Einfachheit der Form die großen Meister charakterisiert, die elementare und wichtige Aussagen zu Beginn oder auf der Höhe einer neuen Epoche zu machen hatten. Letztere sind folglich dem Proletariat am nächsten¹⁷¹. Den Vorwurf, er ahme formal die modernen dekadenten Dichter nach, macht Bogdanov vor allem Gerasimov und dessen Poem ‚Mona Lisa‘. Darin sei vieles nur dem verständlich, der sich in den formalen Besonderheiten auskenne. Dem Großteil des Publikums aber, und besonders dem Arbeiter, bleibe es unverständlich; da der proletarische Schriftsteller aber in erster Linie die Bestrebungen des Kollektivs ausdrückt, „mit ihm im poetischen Schaffen arbeitet wie in jeder anderen Arbeit und jedem anderen Kampf“, „ist für ihn das Bestreben klar zu sein unvermeidlich; denn die Klarheit, das bedeutet Verständlichkeit für das Kollektiv, das ist ein Element des Kollektivismus“¹⁷². Für den proletarischen Schriftsteller ist es zu Beginn ohnehin nicht einfach, die schriftstellerische Technik zu beherrschen, doch nach Bogdanovs Meinung auch minder wichtig, da der Leser sich im gleichen Anfangsstadium befindet. Doch müsse das sogleich überwunden werden, wobei die Studios des Proletkul't eine große Hilfe darstellten. Dort könne man vor dem Druck von schriftstellerischen Arbeiten formale Fehler gemeinsam ausmerzen. Schärfstens wandte sich Bogdanov gegen den Versuch der Gruppe ‚Kuznica‘, die die Schaffung einer originalen proletarischen Dichtung in der damaligen Zeit für unmöglich hielt und sich zunächst die technischen Verfahren und Methoden der dichterischen Arbeit aneignen wollte, um dann eine originale proletarische Dichtung zu schaffen. Diese ist nach Bogdanovs Meinung bereits vorhanden, nur nicht in der Form der Gedichte und Prosa. Man muß sie in der Reinheit und Klarheit kameradschaftlicher Beziehungen, in der Harmonie der Arbeiterorganisation und der revolutionär-wissenschaftlichen Kritik von Marx suchen, und man könne sie durch schöpferische Wahrnehmung in der ganzen Natur und in allem von der Arbeit der Menschen Geschaffenen finden „durch Arbeit und wissenschaftliche Erkenntnis und künstlerische Abbildung der Welt. Dann gibt es ... *etwas* zu sagen, und ganz von selbst wird sich finden, *wie* es gesagt wird“¹⁷³. Man muß nur lernen, und zwar nicht irgendwelche raffinierten Reime und Alliterationen, sondern der proletarische Dichter soll lernen „Alles, was wichtig ist und bedeutend in der Natur und der Gesellschaft ... bei der Wissenschaft, die die Erfahrung der Vergangenheit und der Gegenwart in Begriffen organisiert, und bei der Kunst, die dasselbe in Bildern tut ..., bei denen, denen man glauben kann: in der Gegenwart – sein eigenes Kollektiv mit seiner revolutionären Ideologie, in der Vergangenheit, diejenigen, die ihm breit den Weg geebnet haben durch ihre große schöpferische Kraft“¹⁷⁴.

In seinen Thesen ‚Die Wege des proletarischen Schaffens‘ von 1920 faßt

Bogdanov die früher geäußerten Gedanken nochmals in klarer Form zusammen und gibt einige weitergehende Erläuterungen. Er unterscheidet die Produktionstechnik von der ideologischen: „Das Objekt der Produktionstechnik ist die Natur, ihre elementaren Kräfte. Der Sinn der technischen Verfahren ist die Unterordnung dieser Kräfte, die Bewahrung und Anhäufung der menschlichen Energie. Ein Beispiel ist die Maschine.

Das Objekt der ideologischen Technik ist die lebendige Erfahrung des Kollektivs. Der Sinn ihrer Verfahren ist die Anpassung dieser Erfahrung an die Aufgaben und Erfordernisse des Kollektivs, seine Organisation in Übereinstimmung mit ihnen. Beispiele: Die Technik der Beschreibung, der Verskunst, des Gerichtsverfahrens, des religiösen Kultes“¹⁷⁵.

Die Thesen Bogdanovs erschienen 1920 in der Zeitschrift ‚Proletarskaja kul'tura‘, Nr. 15-16, und liegen in dieser Fassung in einer deutschen Übersetzung vor¹⁷⁶. In einem Sammelband von Aufsätzen Bogdanovs, aus dem hier zitiert wird, wurden die ursprünglich 12 Thesen leicht umgestellt und aus einem anderen Vortrag auf 16 Thesen ergänzt, wobei die Ergänzungen gerade die künstlerische Technik betreffen. Eine grundlegende Erweiterung stellten die Thesen 12 bis 14 dar, die, da sie m.W. noch nicht übersetzt wurden, und auch, weil sie mit den Positionen Gor'kij's und des sozialistischer Realismus fast identisch sind, hier vollständig angeführt werden sollen.

„12. In der Produktion stellt sich den Elementen die gesamte Menschheit entgegen. Deshalb kann hier die Technik ‚allgemeinmenschlich‘ sein, eine Maschine kann nicht bourgeois und auch nicht proletarisch sein (übrigens kann sich auch bei der Einrichtung von Maschinen die ungleiche Haltung zweier Klassen zur Arbeitskraft äußern).

In der Ideologie, wenn es sich um eine Klassengesellschaft handelt, stehen die einen Klassenkollektive den anderen gegenüber; sie organisieren die Erfahrung im Kampf miteinander, die Ideologie ist ein Werkzeug dieses Kampfes, des Sieges, der Herrschaft. Deshalb muß die Technik hier unausweichlich *Klassentechnik* werden. Sie bewahrt und entwickelt nicht notwendigerweise die menschliche Energie überhaupt, sondern kann z.B. auch zur Entwicklung der Energie einer Klasse auf Kosten der anderen dienen, zur bestmöglichen Unterordnung und zum Verbrauch der Energie der niederen Klassen usw. Ein Beispiel ist die Entwicklung der Technik des Gerichtsverfahrens, der Technik der religiösen und künstlerischen Verdummung der Massen.

Die Technik der Produktion schreitet fort mit der Entwicklung der *Produktion*.

Die ideologische Technik als Klassentechnik schreitet fort mit der Entwicklung der *Klasse*. Deshalb braucht das letzte Wort dieser Klassentechnik bei weitem keine ‚höhere Technik‘ vom Standpunkt einer anderen Klasse zu sein, sondern kann sich als niedriger erweisen, vor allem dann, wenn die Klasse, der sie zugehört, selbst fällt. Derart ist die verfeinerte Technik der *Dekadenz*, des Verfalls irgendeiner Klasse. In ihr verschwindet die Kraft, d.h. die breite Eroberung der lebendigen Erfahrung, und die grundlegende Harmonie, die Harmonie des Ganzen, die durch Ausgesuchtheit und die Harmonie der Kleinigkeiten, der Besonderheiten abgelöst wird. In ihr wird keine Energie bewahrt, sondern vergeudet: es ist schwieriger, sie zu schaffen, und auch schwieriger, sie zu verstehen. Das ist eine Juwelierstechnik für Auserwählte.

13. Deshalb sollte die Klassentechnik der neuen, entstehenden Ideologie ganz und gar nicht vom *letzten Wort* der alten Klassentechnik ausgehen. Aber natürlich ist sie genötigt, von der auszugehen, die ist und war, d.h. von einer fremden Klassentechnik, nur nach Möglichkeit von einer höheren, d.h. hervorgegangen aus der progressivsten Epoche des Lebens einer anderen Klasse und nicht aus einer niederen, d.h. Verfallsepoche: die alte Technik muß in dem Maße benutzt werden, wie der neue Klasseninhalt noch keine neue geschaffen hat.

14. Wie soll man aber die alte und fremde Technik für den eigenen und neuen Inhalt benutzen? Hier kommt der neue Künstler, z.B. der proletarische Dichter zuerst in die Lage des *Übersetzers*. Für die mächtigen, wachsenden Erlebnisse seines Kollektivs hat er noch keine eigene Sprache, und er muß sie in eine fremde übersetzen, in die Sprache der früheren Kunst. Und er muß gut übersetzen. Was heißt das? Er muß den Inhalt des Übersetzten so genau wie möglich wiedergeben, in seiner ganzen Kraft und Fülle, indem er *auf keinen Fall von diesem Inhalt etwas der Form opfert*; im Gegenteil, indem er sie unterordnet, ihr Opfer bringt, wenn es notwendig ist. Auf diesem Weg gelingt es ihm, sie Schritt für Schritt umzuarbeiten, indem er sie allmählich durch neue eigene Elemente umändert: *vom neuen Inhalt soll man zur neuen Form gehen*¹⁷⁷.

In weiteren Thesen vergaß Bogdanov nicht, auf die allgemeine proletarische Tendenz zum Methodenmonismus hinzuweisen, was beinhaltete, daß die künstlerische Technik auch aus allen anderen Bereichen und nicht nur den ‚innerkünstlerischen‘ Materialien und Methoden schöpfen sollte. Sämtliche Methoden der Praxis und der Wissenschaft waren somit potentiell auch in der Kunst anwendbar.

Vor allem Bogdanovs organisationswissenschaftliche Prinzipien stellen eine wissenschaftliche Leistung dar, die in der Sowjetunion noch heute ihrer gebüh-

renden Würdigung harrt. Im Bereich der Kunst und der Sprache der Kunst wie auch in der Frage der Sprachentwicklung kam er jedoch zu einigen Fehleinschätzungen oder verharrte teilweise in relativ traditionellen Denkmustern. Dennoch gab gerade er den Anstoß, daß auch hier andere radikalere Lösungen gesucht wurden.

Ähnlich wie für die Sprache überhaupt sieht Bogdanov auch in der Sprache der literarischen Kunstwerke ein Mittel zur Organisation – von künstlerischen Inhalten¹⁷⁸. Die Kunst ihrerseits und damit auch die Literatur dient der sozialen Organisation der Klasse, nach Aufhebung der Klassenunterschiede der Menschheit, wenn auch auf einer anderen Ebene und z.T. mit anderen Methoden als z.B. die Wissenschaft. Hier gerät Bogdanov allerdings in einen gewissen Widerspruch zu sich selbst, wenn er auf der einen Seite den Methodenmonismus betont, d.h. die grundsätzliche Anwendbarkeit wissenschaftlicher Methoden in der Kunst, und auf der anderen Seite aber den Unterschied der beiden (im traditionellen in Rußland in der Nachfolge von Hegel/Belinskij üblichen Sinn: Sprache der Begriffe vs. Sprache der Bilder) herausstreicht, der nichts anderes ist, als ein Unterschied der Form und der Methode, in diesem Fall der Organisation der Sprache. Gerade der Methodenmonismus, den das Proletariat anstrebt, müßte letztlich dazu führen, daß Kunst und Literatur als besondere von den übrigen Lebensbereichen getrennte Formen verschwinden. Wenn schon Organisiertheit mit Schönheit gleichgesetzt wird und letztlich auch die künstlerische Organisation der Organisation des Lebens dient, warum dann noch der Umweg über die Kunst? Bogdanov selbst hatte zwar eine Verschmelzung der Kunst mit dem Arbeitsleben gefordert, doch neben der beibehaltenen Trennung der Lebensbereiche wird bei ihm auch eine mechanische Trennung von Form und Inhalt möglich, so daß dann dem proletarischen künstlerischen Inhalt die jeweilige Form aus den Epochen des Aufstiegs ihm fremder Klassen angepaßt werden kann, ohne deren eigene immanente Entwicklung zu berücksichtigen. Mit einer gewissen Inkonsequenz redet Bogdanov auf der einen Seite einer organisierten Sprachentwicklung und -planung das Wort, spricht aber gleichzeitig von einer Art naturwüchsigen komplizierten Prozeß, den man nicht steuern könne. Diese Einschätzung des Organisationsmittels Sprache, seiner selbständigen Entwicklung und seiner bewußten Gestaltung steht jedoch in einem Widerspruch zu seiner Behandlung in der Literatur.

Die zentrale Fehleinschätzung Bogdanovs lag jedoch nicht so sehr im Bereich der ‚Technik‘ der proletarischen Ideologie. Sie lag im Bereich der Idealisierung des proletarischen Maschinenarbeiters. Er ging zwar nicht so weit wie der Dichter A.K. Gastev, der den Menschen völlig der Maschine unterordnen wollte¹⁷⁹, doch

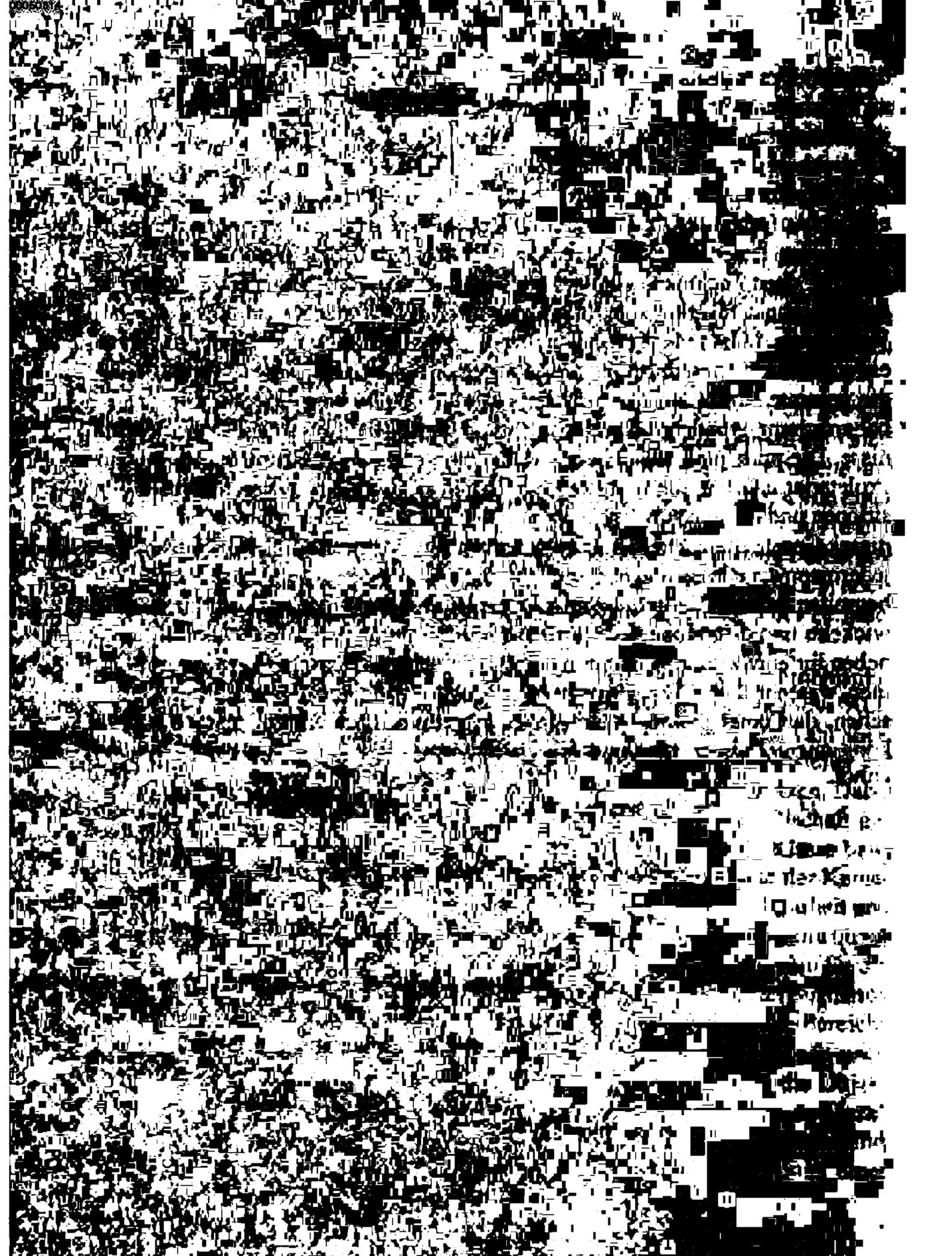
ist seine Kernthese, daß im Typ des modernen Maschinenarbeiters die Arbeitsteilung überwunden werde, nicht haltbar. Der moderne Maschinenarbeiter ist immer weniger der Beherrscher der Maschine, der er souverän Aufträge erteilt und deren Technik er beherrscht. Vielmehr steht er auch heute an immer komplizierteren Maschinen, deren Technik er oft absolut nicht begreift, als Ausführer eines partiellen Arbeitsgangs¹⁸⁰.

Die Produktivkräfte, zu denen man mit Marx die Technik zählen muß, haben eben nicht nur eine progressive Funktion. Genauso wie das Bogdanov für die ‚ideologische‘ Technik darstellt, dienen sie einerseits dazu, „die Gesellschaft in ihrer bestimmten ‚Form‘ zu erhalten, andererseits (dazu), sie in dieser Form zu zerstören“¹⁸¹.

Ein weiterer Punkt, in dem Bogdanov dem historischen Prozeß nicht gerecht wird, ist seine Forderung nach einer Einheitssprache, die man bereits vor dem Sieg des Sozialismus in der Welt mit allen Mitteln fördern müsse. Die Leninsche und für eine geraume Zeit auch die Stalinsche Nationalitätenpolitik gingen von einer realistischeren Einschätzung der konkreten historischen Entwicklung aus (nicht Aufgabe der ‚kleineren‘ unterdrückten Nationalsprachen, sondern ihre Förderung als zunächst historisch notwendiges progressives Ziel), obwohl auch Stalin noch von einer gemeinsamen Kultur „mit einer gemeinsamen Sprache in der Periode, da der Sozialismus in der ganzen Welt gesiegt haben wird“, sprach¹⁸².

Für die Sprache der Kunst, die trotz der Forderung nach Methodenmonismus als besondere ideologische Form existierte, ergab sich nach Bogdanovs Auffassung für die proletarischen Schriftsteller folgendes: In der Auswahl ihrer technischen Mittel (= Sprache) müssen sich die proletarischen Schriftsteller auf die jeweils fortschrittlichsten Schriftsteller vergangener Epochen stützen. Dabei wird die Fortschrittlichkeit nicht am absoluten Fortschritt der Gesellschaft gemessen, sondern nach dem jeweiligen ‚Höhepunkt‘ im Leben einer Klasse bzw. deren Aufschwungphase beurteilt. Die großen und wichtigen Inhalte der Kunstwerke dieser Epochen sind nach Bogdanovs Meinung immer durch Klarheit und Einfachheit der Form gekennzeichnet. Einfachheit und Klarheit und damit quantitativ größtmögliche Verständlichkeit bilden auch das oberste Kriterium für die Sprache literarischer Kunstwerke der proletarischen Schriftsteller, das Bogdanov anlegt. Je mehr sich die Sprache dieser Forderung nähert, wobei für alle Bereiche der Natur und des menschlichen Seins die adäquate Ausdrucksform erst nach Aufhebung der Klassengesellschaft gefunden wird, desto größer ist die Objektivität der Kunstwerke. Hier drängen sich zum einen Assoziationen zu Marx' Einschätzung der griechischen Kunst auf, zum andern ist die Nähe zu Gor'kij und zum späteren ‚offiziellen‘ sozialistischen Realismus offensichtlich: Statt einer

dialektischen organischen Entwicklung von neuen Inhalten und Formen kam es zu einer Zementierung und Dogmatisierung alter ‚klassischer‘ Formen, die ihrerseits nicht selten die Inhalte kompromittierten. Eine folgerichtige Weiterentwicklung des Bogdanovschen Standpunktes hingegen hätte a) konsequent auf die Aufrechterhaltung eines besonderen künstlerischen Lebensbereiches, dessen einzige Aufgabe die Organisation des Lebens war, verzichten müssen und statt dessen das Leben selbst organisieren sollen – und hätte b) die konstatierten ideologischen Techniken studieren sollen, um zu prüfen, was z.B. an linguistischer Technik für eine sinnvolle Organisation der Gesellschaft einsetzbar ist. Voraussetzung ist in beiden Fällen, daß die planvolle rationale Organisation für ein erstrebenswertes und mögliches Ziel gehalten wird. Das setzt auch voraus, daß die gesamte Kultur auf der technischen Rationalität einer progressiven Naturbeherrschung gründet, die getragen ist von der Einsicht in gemeinsame Bedürfnisse. Die prinzipielle Gleichheit der Erfahrung garantierte für Bogdanov beim Proletariat und vor allem in der Gesellschaft der Zukunft unterschiedliche Positionen und die Ausprägung individueller Neigungen des einzelnen Mitgliedes dieser Gesellschaft. Hierbei ging es jedoch um Positionen und Neigungen, die jedermann annehmen und auch von ihren Äußerungsformen her akzeptieren und begreifen konnte. Individualistische Gegenmodelle oder auch nur eine entwickelte und differenzierte Subjektivität, die sich gegen die Gesellschaft oder neben ihr entwickelte, außerhalb der kollektiven aus Einsicht akzeptierten Normen, waren in dieser Theorie nicht vorgesehen. Am Schluß der Arbeit werden wir sehen, daß unter diesen Prämissen B. Arvatov in der Folge Bogdanovs, nur konsequenter als er, eine mögliche Lösung der Bogdanovschen Widersprüche anbot.



III. DAS PROLETARIAT ALS GESETZMÄSSIGER ERBE DER BÜRGERLICHEN KLASSIK

M. Gor'kij zur Sprache der Literatur und ihrer Funktion in der sozialistischen Gesellschaft

Gor'kij wird, ähnlich wie Puškin für die klassische russische Literatur, für die russische Sowjetliteratur und für *die* Sowjetliteratur¹ überhaupt als deren ‚rodonačal'nik‘ (= Ahnherr, Begründer) bezeichnet. Man geht sogar so weit, ihn als ‚rodonačal'nik‘ der „Literatur der Arbeiterklasse“² zu benennen. Sämtliche Definitionen des sozialistischen Realismus berufen sich vornehmlich auf Gor'kij: Einmal auf sein Werk selbst, das schon vor der Festlegung des Begriffes (sozialistischer Realismus) Ausdruck dieser *Methode*³ ist (‚Mat'‘); zum anderen aber auch auf seine theoretischen Äußerungen, die ihn zu einem der bedeutendsten Literaturkritiker und -theoretiker des sozialistischen Realismus machen. Die Bedeutung, die man seinem dichterischen und theoretischen Werk in der Sowjetunion und den Volksdemokratien beimißt, wird nicht zuletzt aus der schier unüberschaubaren Menge von Publikationen ersichtlich, die ihm gewidmet sind. Zur Zeit der Abfassung dieser Arbeit war die erste vollständige Ausgabe der Werke Gor'kij's noch nicht bei den theoretischen Schriften und Briefen angelangt. Ich stütze mich daher auf die bisher umfangreichste Gor'kijausgabe von 1949-1955 (Moskau, 30 Bände) unter Zuhilfenahme anderer zugänglicher Quellen, die in dieser Ausgabe keine Berücksichtigung fanden⁴.

Im Gegensatz zu der relativ streng chronologisch gegliederten Darstellung der Ansichten Tolstojs über die Sprache der Literatur sollen bei Gor'kij vielmehr durchgehende Forderungen und Auffassungen aufgezeigt werden. Dabei verzichte ich auf die Darstellung einiger Widersprüche des frühen Gor'kij, des Gor'kij des ‚bogostroitel'stvo‘, der ‚Novaja žizn‘ gegenüber dem Gor'kij der zwanziger und dreißiger Jahre. Diese Widersprüche betreffen vor allem seine politisch-ideologische, aber auch allgemeinkunsttheoretische Haltung. Da es sich bei den Forderungen an die Sprache der Literatur, wenigstens in der Terminologie Gor'kij's, um den formalen Bereich handelt, lassen sich hier am ehesten Kontinuitäten, d.h. in einer Richtung verlaufende Entwicklungen aufzeigen. Die Darstellung der Position Gor'kij's erfolgt in der Absicht, die durchgehenden oder endlich sich bildenden Konstanten dieser Position festzuhalten. Diese werde ich thematisch gegliedert verfolgen und herausstellen. Am Ende dieser thematisch-diachronen Betrachtung wird dann die berühmte ‚Diskussion über die Sprache‘

stehen, an der neben den später verbindlich werdenden Positionen Gor'kij's aber auch die Gegenpositionen deutlich gemacht werden sollen.

Ein pauschaler, grob verallgemeinernder Vergleich, zu dem Tolstoj und Gor'kij herausfordern, zeigt Tolstoj als kritischen Repräsentanten der feudalbürgerlichen Klasse, der bei einer Leugnung der Kultur dieser seiner Klasse und damit seines eigenen Werkes landet, unter anarchistisch-nihilistischer Leugnung eines jeden Fortschritts, für den daher der Weg zurück zu präbürgerlich präfeudalen Verhältnissen die einzige Lösung zu bieten schien. Gor'kij dagegen ist ein ‚Aufsteiger‘ der kommenden Klasse, dessen Blick klar in eine ihm machbar erscheinende Zukunft gerichtet ist. Für ihn scheint festzustehen, was er ablehnen und was er von der sterbenden Klasse übernehmen muß, die auch ihr Teil zum unaufhaltsamen Fortschritt der gesellschaftlichen Entwicklung beigetragen hat, so daß die Aneignung und Weiterentwicklung der den Fortschritt bedingenden Formen oberstes Ziel ist und nicht deren skeptische Hinterfragung oder Leugnung.

1. Entstehung und Entwicklung der Sprache Gor'kij's Forderungen an die Literatursprache

In zwei Sammelbänden, die beide 1954 in Leningrad erschienen und den Titel trugen ‚Russkie pisateli o jazyke‘, findet sich bei Gor'kij im ersten Abschnitt nicht von ungefähr eine Reihe von Aussagen unter der gemeinsamen Überschrift ‚Jazyk kak obščestvennoe javlenie‘⁵. Zur Frage der Entstehung und Entwicklung der Sprache und ihrer gesellschaftlichen Bedingtheit gibt es eine Reihe von Äußerungen Gor'kij's. Diese Äußerungen sind mit den Auffassungen Bogdanov's fast identisch. Eine Vermutung gemeinsamer Grundlagen oder eventuell sogar gegenseitiger Beeinflussung liegt nahe, zumal Bogdanov 1908 und 1909 mit Gor'kij auf Capri war, gemeinsam mit ihm und anderen den Sammelband ‚Očerki filosofii kollektivizma‘ herausgab und 1909 auf Capri die erste Parteischule organisierte. Diese Parteischule für sozialdemokratische Arbeiter und Parteifunktionäre wurde von Linksbolschewisten geleitet, die später die Fraktionsgruppe ‚Vpered‘ bildeten. Allerdings sagte sich Gor'kij bereits 1910 von der Gruppe ‚Vpered‘ los und verzichtete auf eine Teilnahme an der zweiten Parteischule in Bologna⁶.

In Gor'kij's Beitrag zu den ‚Očerki filosofii kollektivizma‘, der den Titel

‚Razrušenie ličnosti‘ trug, heißt es: „Daß die Bildung und der Bau der Sprache ein kollektiver Prozeß ist, das wurde unwiderlegbar sowohl von der Linguistik als auch von der Kulturgeschichte bewiesen“ (24, 27). Auch für Gor’kij ist die Sprache aus der Arbeit und kollektiv entstanden. Sowohl die Sprache als auch die Kunst entwickeln sich aus der Arbeitserfahrung (trudovoj opyt) der Menschen. Diese Auffassung behielt Gor’kij bis an sein Lebensende bei, und so findet man in einem Aufsatz von 1932, ‚O p’esach‘: „Die Arbeit erweckt das Denken, das Denken verwandelt die Arbeitserfahrung in Wörter, preßt sie zu Ideen, Hypothesen, Theorien – zeitlichen Arbeitswahrheiten zusammen.“ (26, 410) Ebenso schreibt er in einem Aufsatz ‚Über die Kunst‘ 1935 in seiner Zeitschrift ‚Naši dostiženija‘: „Es ist allgemein anerkannt und bewiesen, daß die Kunst des Wortes in grauer Vorzeit aus Arbeitsprozessen der Menschen geboren wurde. Ursache für das Entstehen dieser Kunst war das Bemühen der Menschen um Organisation der Arbeitserfahrung in sprachlichen Formen, die am leichtesten und beständigsten im Gedächtnis haften blieben, in Formen von Distichen, ‚Sprichwörtern‘, ‚Redensarten‘, Arbeitslosungen der Vorzeit. Die Kunst des Wortes folgte unmittelbar aus der Arbeit, in das Wort wurden die Anfänge der Wissenschaft von den Verfahren des Kampfes mit den der Arbeitstätigkeit der Menschen feindlichen Widerständen der Natur einbezogen ... Arbeit, Feuer und Sprache – das sind die Kräfte, die den Menschen halfen, die Kultur zu schaffen – die zweite Natur⁷. Die Sprache war nicht nur Quell des gegenseitigen Verstehens und des engen Verkehrs der Menschen der kommunistischen Urgesellschaft, – sie rief in den Menschen Stolz und Freude über die Erfolge ihrer Arbeit hervor und fand natürlich ihren Ausdruck in der Arbeitsproduktivität.“ (27, 442 f.) Wie man hier auch sehen kann, kommt Gor’kij mit der Annahme von ursprünglichen kleinen bzw. einfachen Formen den Auffassungen A. Jolles sehr nahe⁸, obwohl ein grundlegender Unterschied darin besteht, daß Gor’kij diese Formen bereits für Kunst hält und nicht von primären ‚Geistesbeschäftigungen‘ ausgeht. Außerdem rechnet er diese Formen und die Sprache überhaupt zu den arbeitsbegleitenden und arbeitsorganisatorischen Tätigkeiten. Das deckt sich mit den Ansichten Bogdanovs, aber auch Plechanovs.

In dem 1933 in der ‚Pravda‘ veröffentlichten Aufsatz ‚O temach‘ steht unter dem Abschnitt ‚Wie die Menschen zu denken begannen‘ (eines der möglichen Themen, die nach Gor’kij’s Meinung für eine zu schaffende Kinderliteratur der Überarbeitung bedürften): „Lautnachahmung als einer der möglichen Erreger der Sprache. Skrip, rev, grom, vizg, šoroch, šelest usw.“ (27; 103)

Die Entstehung der Sprache aus Lautnachahmung, Arbeitsschreien, auf alle Fälle aber als Folge oder Begleitumstand der Arbeit, ist eine feste Annahme, von

der Gor'kij ausgeht. Ähnlich verhält es sich nach seiner Meinung auch mit der Sprachentwicklung, die er in Abhängigkeit von der Entwicklung der Arbeit und der Arbeitsverfahren sieht, so daß auch hier eine direkte Übereinstimmung mit der Theorie Bogdanovs vorliegt. „Es ist bekannt, daß alle Fähigkeiten, die den Menschen vom Tier unterscheiden, in Arbeitsprozessen entwickelt wurden und weiterentwickelt werden; die Fähigkeit zur klar gegliederten Sprache erwuchs auch auf diesem Grund. In grauer Vorzeit war die Sprache der Menschen natürlich äußerst arm, die Menge der Wörter verschwindend klein. ... Die Sprache wurde durch neue Wörter bereichert in direkter Abhängigkeit von der Erweiterung der Arbeitsverfahren, die hervorgerufen wurden durch eine wachsende Vielfalt der Ziele der Arbeit und entsprechend der Komplizierung dieser Verfahren.“ (‘O jazyke’ 1934; 27, 164)

Neben diesem offensichtlich Sprache als Form des Überbaus (in Abhängigkeit von der Basis) begreifenden Verständnis der Sprachentwicklung (hier steht Gor'kij trotz gegenteiliger Beteuerungen Muratovas⁹ in der damals vorherrschenden Marrschen Tradition, wie sich auch durch weitere Äußerungen belegen läßt¹⁰) sieht Gor'kij auch die Möglichkeit der bewußten Einflußnahme auf die Sprache, ihrer gleichsam willkürlichen Veränderung. Davon spricht er vor allem im Zusammenhang mit den durch die Revolution geschaffenen neuen Bedingungen. Während er auf der einen Seite den Einfluß verschärfter gesellschaftlicher Widersprüche und Auseinandersetzungen auf die Entwicklung der Sprache betont, konstatiert er mehrfach ein Zurückbleiben der Sprache hinter der Revolution und fordert ihre bewußte Organisierung. So sagt er in einem Gespräch mit Schriftsteller-Stoßarbeitern von 1931, offensichtlich direkt bezogen auf die Sprache der Literatur, daß für die neue Wirklichkeit zu wenig Wörter und zu ‚rohe‘ Wörter da seien: „Mit der Sprache geschieht überhaupt genau dasselbe wie mit unseren Anzügen. Wir ziehen uns nicht so an, wie wir uns anziehen sollten. Man müßte sich greller kleiden ... Unsere Anzüge entsprechen nicht der inneren Stimmung, dem Schaffenselan, der das Land beseelt, und genau das geschieht mit der Sprache: die Sprache bleibt zurück.“ (26, 62)¹¹

Eine andere, die von Gor'kij als negative, unausweichliche, aber zu bekämpfende Erscheinung im Gefolge der Revolution konstatiert wird, ist die der Vulgarisierung der Sprache. Das schreibt er 1930 in einem seiner Briefe an die beginnenden Literaten: „Dieser Prozeß der Vulgarisierung einer fest und ausgezeichnet herausgebildeten Sprache ist ein natürlicher, unausweichlicher Prozeß; die französische Sprache erlebte ihn nach der ‚Großen Revolution‘, als die Bretonen, die Normannen, die Provenzalen usw. im Sturm der Ereignisse aneinandergerieten; diesen Prozeß begünstigen immer Kriege, Armeen, Kasernen.“

(25, 141) Nach der Lektüre von Briefen von Arbeiterkorrespondenten, beginnenden Schriftstellern und der studierenden Jugend hat Gor'kij folgenden Eindruck gewonnen: „Die russische Sprache wird entstellt, vulgarisiert, ihre exakten Formen werden aufgebläht, werden mit lokalen Ausdrücken gesättigt, nehmen Wörter aus dem Lexikon der nationalen Minderheiten auf usw. ... Aber ich sagte schon, daß das ein natürlicher, unausweichlicher Prozeß ist, und eigentlich ist das ein Prozeß der Bereicherung, der Erweiterung des Lexikons, aber einstweilen ist das meiner Ansicht nach noch kein Prozeß der Wortschöpfung, der dem Geiste unserer Sprache völlig entspricht, sondern ein mechanischer Prozeß.“ (25, 142) Leider sagt Gor'kij an dieser Stelle nicht ausführlich, was er dem ‚mechanischen‘ Prozeß als wirklichen Prozeß der Wortschöpfung entgegenhalten will. Doch wird aus dem Gesagten klar, daß der positive Gegensatz, den er fordert, offensichtlich ein organischer Wortschöpfungsprozeß ist – organisch aufbauend auf ‚dem Geist der Sprache‘. Die Unterscheidungsmerkmale des organischen Wortschöpfungsprozesses und des mechanischen (zwangsläufigen, aber von Gor'kij kritisierten) liegen in folgendem: Der organische Wortschöpfungsprozeß hat sich zu orientieren an der Folklore und der Volkssprache. Dabei hat Gor'kij offensichtlich, und er setzt damit nur eine bestehende Tradition fort, die Vorstellung von einer großrussischen Volkssprache als *langue*, die eine noch größere Fiktion und Abstraktion als die Literatursprache darstellt, da sie aus verschiedenen *langues* (Dialekten) zusammengesetzt ist und von niemandem derart vollständig wie etwa die Literatursprache beherrscht wird. Ferner hat sich der organische Wortschöpfungsprozeß an literarischen Vorbildern (also der gehobenen Literatursprache) zu orientieren. Der mechanische Wortschöpfungsprozeß orientiert sich nicht an vorgegebenen allgemeinvolkssprachlichen oder -literatursprachlichen Normen, sondern an der *parole*, die ihrerseits nur Ausdruck einer Reihe von verschiedenen *langues* (regionalen, professionalen, sozialen usw.) ist, die bislang keine Aufnahme in die ‚Volks-‘ bzw. ‚Literatursprache‘ fanden. Der von Gor'kij als mechanisch bezeichnete Wortschöpfungsprozeß, den er negativ mit einer Vulgarisierung der Sprache gleichsetzt, könnte positiv auch als Demokratisierung der Hochsprache bzw. als Emanzipation bislang unterdrückter und tabuisierter Sprachformen bezeichnet werden. Dabei muß man sich allerdings im klaren darüber sein, daß diese Demokratisierung und Enttabuisierung auf Kosten der allgemeinen Verständlichkeit und Verbindlichkeit gehen kann, was z.T. Gor'kij's mehr normative Auffassung mitbegründete.

Den organischen Wortschöpfungsprozeß im Sinne Gor'kij's muß man auch trennen vom Prozeß der individuellen Wortneuschöpfung im Bereich der bürgerlichen Literatur, zum Prinzip erhoben z.B. von dem von Gor'kij völlig

abgelehnten ‚zaumnyj jazyk‘, der neue Wörter nach vorhandenen Wortbildungsmustern schuf (so vor allem Chlebnikov¹²) oder völlig neue, willkürliche Wörter ‚erfand‘ (so vor allem Kručenyč). Dieser Tradition war auch Majakovskij verpflichtet, und er fand damit bei den jungen beginnenden Schriftstellern eine Reihe von oft zweitklassigen Nachahmern, die Gor’kij vor seinem ‚schädlichen‘ Einfluß warnte. Gewiß tut man Gor’kij Unrecht, wenn man ihm unterstellt, er habe Neuentwürfe im Bereich der Literatursprache nur nach dem Muster Puškins und der russischen Klassiker¹³ zulassen wollen, dennoch gehen viele seiner Äußerungen in diese Richtung. Die gesellschaftlichen Veränderungen zur Zeit Puškins, eines fortschrittlichen Adligen, der sich für bürgerlich-demokratische Freiheiten einsetzte und der Volkssprache den endgültigen Eingang in die Literatursprache verschaffte, waren anderer Art als die, die Rußland nach der proletarischen Revolution zur Zeit Gor’kij erlebte. Diese Revolution erfolgte in einer Gesellschaft, der eine bürgerlich-demokratische Revolution wie auch ein zahlenmäßig überlegenes Proletariat fehlten. So kann man Gor’kij’s Haltung im Bereich der Sprache, die ja letztlich auch eine gewisse Sprachpolitik implizierte, durchaus im Sinne der Haltung Lenins, wie er sie z.B. 1923 in ‚Lučše men’še, da lučše‘ äußerte, sehen, d.h., zunächst kam es darauf an, sich unter der Kontrolle des Proletariats und seiner Partei erst einmal die bürgerlichen Errungenschaften anzueignen.

Es gibt keine direkten eindeutigen Aussagen Gor’kij’s darüber, ob er die Sprache im Sinne Marrs zu den Überbauphänomenen rechnet oder sie als unabhängig vom Basis-Überbauschema betrachtet, obwohl seine Auffassungen denen Marrs doch näher sind, als die sowjetische Forschung annimmt (s.o. Anm. 9). Einerseits geht er von einer durch die Entwicklung der Basis bedingten ‚mechanischen‘ Sprachentwicklung aus, andererseits setzt er eine ‚voluntative‘ Sprachentwicklung dagegen, die bewußt und fast planmäßig von den Schriftstellern, Journalisten usw. und der Gesellschaft vollzogen werden soll. Mit anderen Worten: Sprache ändert sich in Abhängigkeit von der gesellschaftlichen Entwicklung, ihre bewußte Organisation ist Aufgabe der sozialistischen Gesellschaft.

Die planmäßige Organisation und Entwicklung der Literatursprache – diese und damit auch eine gewisse Art von Sprachpolitik und Sprachnormierung hält Gor’kij für unerläßlich – erfolgt unter einer Zielsetzung und nach bestimmten Prinzipien. Die Zielsetzung ist denkbar einfach und einleuchtend: „Damit die Menschen einander schneller und besser verstehen, sollten sie alle eine Sprache sprechen.“ (25, 135) Schaffung und Entwicklung der Literatursprache stellt sich Gor’kij nach dem Muster der russischen Klassiker vor (wobei für ihn nur die Entwicklung in Frage kommt, da die Schaffung bereits von den Klassikern

vollzogen ist). Der ‚literaturnyj jazyk‘ der Klassiker ist für ihn „eine echte Literatursprache, und wenn sie sie auch aus der Umgangssprache (rečevoj jazyk) der arbeitenden Massen schöpften, so unterscheidet sie sich doch scharf von ihrem Ursprungsquell, weil sie bei der beschreibenden Darstellung aus dem umgangssprachlichen Element alles Zufällige, Zeitbedingte und Unbeständige, Launische, phonetisch Entstellte, das aus verschiedenen Gründen nicht mit dem grundlegenden ‚Geist‘ der Sprache, d.h. dem Bau der gemeinvölkischen (obščeplemennyj) Sprache übereinstimmt, herauswirft.“ (27, 213) In dieser Weise hat für Gor’kij auch die Entwicklung der Literatursprache im Sozialismus zu erfolgen. Bei deren Organisation soll man sich durchaus die durch gesellschaftlichen Wandel entstandenen sprachlichen Veränderungen zunutze machen, allerdings nach dem Prinzip der ‚strengsten Auswahl‘ aus der Umgangssprache, in der diese Veränderungen zunächst ihren Niederschlag finden. Die Umgangssprache kann ihrerseits nie einfach zur Literatursprache erhoben werden. Der ‚Geist‘ der Sprache ist in Gor’kij’s Verständnis als grammatisch-lexikalischer Grundbestand zu sehen, der sich historisch und national entwickelte und in mehreren Epochen, d.h. von mehreren Gesellschaftsformationen, geschaffen wurde. Mit dieser Auffassung ist Gor’kij Stalins späteren Thesen¹⁴ doch näher als Marr. Der ‚Geist‘ der Sprache wirkt jedoch bei Gor’kij nicht von sich aus, da die Umgangssprache sich im Marrschen Sinne mechanisch in Abhängigkeit von der Basis ändert. Vielmehr ist der Geist der Sprache ein ‚Gebot‘, dem man oft entgegen den mechanischen Veränderungen Folge leisten sollte.

Die Elemente, die eine vereinheitlichte Literatursprache, die diesem ‚Geiste‘ folgt, ausmachen, faßt Gor’kij 1931 in einem Gespräch mit jungen Stoßarbeitern, die Literaten geworden waren, zusammen:

„Mit der Sprache steht es bei uns schlecht. Das ist natürlich. Wir leben in der Epoche der Revolution, wo neue Wörter in die Sprache kommen. Das Wort ‚univermag‘ ist üblich geworden. Wenn Sie es vor fünfzehn Jahren gesagt hätten, hätte man Sie angestarrt. Und wieviel derartige Wörter gibt es jetzt! Neue Wörter werden auch in Zukunft entstehen.

Aber daneben soll man auch nicht die echte russische Umgangssprache vergessen. Bisweilen muß man ein wenig Bylinen, Märchen lesen und überhaupt gut die Sprache kennen, die die Masse spricht. In ihr gibt es sehr viel Klangvolles, Inhaltsschweres.

Jetzt vollzieht sich in allen Gebieten unseres riesigen Landes dieser Prozeß der Reorganisation der Sprache, der Prozeß des Auslöschens einiger Wörter, ihrer völligen Vernichtung, des Erscheinens neuer Wörter an ihrer Stelle.

Daneben verläuft der gewaltige Prozeß des Schaffens völlig neuer sprachlicher

Formen¹⁵, neuer Sprichwörter, Častuški, Fabeln, Anekdoten usw. Das alles müßten wir sammeln. Durch unsere Landeskundler sollte man versuchen, das zu tun. Es würde Ihnen nicht schaden, dem Beispiel des Arbeiterkorrespondenten Lavruchin zu folgen: man müßte die Ausdrücke aufschreiben, die Sie ihrem Wohlklang, ihrer Inhaltsschwere, ihrer Trefflichkeit nach für wichtig halten.

Bei uns führen die nationalen Minderheiten allmählich ihre Wörter ein, und wir eignen sie uns an, weil sie ihrem Wohlklang, ihrem Bedeutungsgehalt, ihrer Ausdrucksfülle nach gut passen. In diesem gegenseitigen Durchdringen der Sprachen wird unsere Sprache sehr bereichert. Außerdem werden wir Literaten uns selbst unbedingt mit dem Schaffen neuer Wörter, der Wortschöpfung, beschäftigen. Das ist unsere naturgegebene Angelegenheit – die Organisation der Literatursprache. Das erfordert die Wirklichkeit selbst. In das Lexikon, das wir jetzt beherrschen, paßt sie schlecht hinein. Dieses Lexikon muß man erweitern, und genauso muß man eine gehobenere Ausdrucksweise finden, um die Heroik der Wirklichkeit auszudrücken. Das wird natürlich nicht gleich geschaffen, nicht in einem Jahr, auch nicht in zweien.“ (26, 66)

Aus dieser längeren Passage lassen sich für die von Gor'kij als ‚neue‘ Literatursprache proklamierte Sprache folgende Elemente festhalten:

1. Neue Wörter für neue, durch die veränderte Realität bedingte Erscheinungen.
2. Aufnahme von sprachlichen Elementen aus der Volkssprache (= Folklore) und der Sprache der Massen, die Gor'kij hier in einem Atemzug nennt, als habe es z.B. eine einheitliche Sprache der Bylinen gegeben bzw. als gäbe es in der Masse noch eine zeitgenössische Entsprechung der Sprache der Bylinen.
3. Bewußte Sprachgestaltung durch Löschen bzw. Ersetzen veralteter Ausdrücke. Dieser Prozeß vollzieht sich z.T. von selbst, teilweise bedarf er auch der aktiven Einwirkung.
4. Sammlung ‚neuer‘ Wörter, Wortformen und sprachlicher Kleinformen auf lokaler Ebene, aus denen von Literaten eine ‚normierende‘ Auswahl getroffen werden soll.
5. Übernahme von sprachlichen Elementen der nationalen Minderheiten.
6. Wortneuschöpfungen durch die Literaten.

Ein weiteres wichtiges Element für die Gestaltung der neuen Sprache und nicht nur das Erlernen der literarischen Technik war das Vorbild der klassischen

russischen Literatur, so daß wir hinzufügen können, was auch in dem zitierten Gespräch wenig später von Gor'kij angesprochen wird:

7. Orientierung an der Sprache der klassischen russischen Literatur.

Fast alle hier angesprochenen Elemente liegen auf der Ebene des Wortschatzes, der Lexik. Es ist eine empirisch nachweisbare Tatsache, daß Veränderungen am ehesten in diesem Bereich stattfinden, wie Stalin später ebenfalls konstatiert¹⁶.

Die Aufgabe ‚der Organisation der Sprache‘ fällt nach Gor'kij's Meinung vornehmlich den Literaten zu, was er auch später in der Diskussion über die Sprache betont. Die klassischen Schriftsteller sind gerade dafür Vorbild, dem es nachzueifern gilt: „Seit Puškin wählten unsere Klassiker aus dem umgangssprachlichen Chaos die genauesten, treffendsten, gewichtigsten Wörter aus und schufen jene ‚großartige, schöne Sprache‘, ...“ (27, 168) *Wer die Literatursprache wie weiterentwickeln bzw. verändern soll, läßt sich folgendermaßen zusammenfassen: Die Schriftsteller durch organisierte Auswahl aus dem umgangssprachlichen Chaos.*

Die Umgangssprache ist ein Chaos allerdings nur aus der Sicht des um Vereinheitlichung und Normierung bemühten Sprachpolitikers, eine Rolle, die nach Gor'kij den Schriftstellern bzw. Literaten zukommt. *Die Umgangssprache setzt sich zusammen aus den langues bestimmter Klassen, Gruppen, Regionen, Berufsstände usw., die ihrerseits oft besser als die abstraktere Literatursprache ihren kommunikativen Zweck in ihrem Bereich erfüllen. Andererseits war die Unifizierung und die Verbreitung der unifizierten russischen Schriftsprache in einem so riesigen Land wie der Sowjetunion sicher eine notwendige Aufgabe. Ansätze für eine Kodifizierung und Normierung gingen nicht nur von Schriftstellern oder der Literatur aus*¹⁷.

Für ein Kommunikationsmittel, das überregional, überprofessional und auch über Klassenschranken hinweg funktionieren soll, ist eine Auswahl und Vereinheitlichung unerlässlich. Dennoch muß man sehen, und das gilt besonders für das vorrevolutionäre Rußland, mit großen Einschränkungen auch noch für das Rußland nach der Revolution, wem die Hoch- oder Literatursprache geläufig ist, und daß sie außer der Kommunikation auch deren Verhinderung dienen kann, dem Ausschluß von der Kommunikation und der Festigung und Verteidigung von Herrschaftsansprüchen¹⁸. Nicht eine notwendige Unifizierung soll hier in Frage gestellt werden; es geht vielmehr um die Probleme ihrer Kriterien. Gor'kij entschied sich für die Übernahme und Weiterentwicklung eines vorzüglich entwickelten und funktionierenden Kommunikationsmittels – von dessen Be-

herrschaft nur leider ein großer Teil der Bevölkerung ausgeschlossen war. Die Eingliederung von Bruchstücken der ihrerseits ebenfalls gut funktionierenden Kommunikationssysteme dieser Bevölkerung (was bereits früher nach einem bestimmten System erfolgt war) und gleichzeitig eine Spracherziehung, die eine möglichst gleiche Kompetenz, d.h. gleiche Beherrschung der Literatursprache zum Ziel hatte, wären die notwendigen Folgen aus Gor'kij's Auffassung.

Im folgenden sollen die sieben oben angegebenen Kriterien bzw. Elemente, die Gor'kij für die Entwicklung der Literatursprache für notwendig hielt, durch weitere Angaben Gor'kij's näher erläutert werden.

Zu 1: Als Beispiel für neue Wörter, die die neue Wirklichkeit mit sich bringt, nannte Gor'kij, wie wir in dem obigen Zitat gesehen haben, ‚univermag‘. Der Gebrauch derartiger neuer Wörter ist unproblematisch und regelt sich quasi von selbst, es sei denn, man versucht, mit Hilfe einer normativen Sprachpolitik ihren Zustrom zu regeln. In einer Reihe von Einzelfällen unternahm Gor'kij diesen Versuch, was vor allem in seinen Ratschlägen für junge Schriftsteller und der Diskussion über die Sprache deutlich wird. Daher soll später darauf eingegangen werden.

Zu 2: Eine durchgehende Auffassung Gor'kij's ist die vom Volk als eigentlichem Schöpfer der Sprache. Diese Auffassung ist marxistisches Allgemeingut. Kompliziert wird sie dadurch, daß die Volkssprache nach Gor'kij's Meinung eine rohe, unbearbeitete Sprache ist, aus der die Schriftsteller erst eine Auswahl zu treffen haben, und dadurch, daß er offensichtlich kaum einen Unterschied macht zwischen der Volksliteratur aus der feudalen Zeit und modernen Formen der Volksliteratur, in denen die Volkssprache am besten zum Ausdruck kommt¹⁹. Dennoch sagt Gor'kij wiederholt, daß die Schriftsteller nicht nur eine Auswahl aus der Volkssprache getroffen haben, sondern daß sie die Sprache selbst schufen. So z.B. in einer Rezension zu Čechov's ‚V ovrage‘ von 1900: „Der zukünftige Literaturhistoriker wird, wenn er über das Wachsen der russischen Sprache spricht, sagen, daß diese Sprache Puškin, Turgenev und Čechov schufen.“ (23, 316) Inwieweit hier mit der Sprache die Literatursprache gemeint ist, läßt sich nur vermuten. Doch auch die Leistungen der Schriftsteller sieht Gor'kij immer in Abhängigkeit vom Volk. Das bringt er z.B. 1908 zum Ausdruck, wenn er sagt, daß nach Auffassung der russischen Schriftsteller, die er sicher teilt, „der Tempel der russischen Kunst“ (gemeint ist die Literatur, W.E.) von den Schriftstellern „mit schweigender Hilfe des Volkes erbaut wurde“ (24, 65). Trotzdem existieren Volks- und Literatursprache nebeneinander, und einem Autor rät er 1919-1920, er solle „unbedingt die russische Volks- und Literatursprache lernen.“ (29, 401)²⁰ Das Verhältnis dieser beiden Sprachen zueinander hat Gor'kij nochmals in seinem

Aufsatz von 1928, ‚Wie ich schreiben lernte‘, dargelegt: „Man sollte daran erinnern, daß die Sprache vom Volk geschaffen wird. Die Unterteilung der Sprache in eine Literatur- und eine Volkssprache bedeutet nur, daß wir sozusagen eine ‚rohe‘ Sprache und eine von den Meistern bearbeitete haben.“ (24, 491)

Erstes und leuchtendes Beispiel der Bearbeitung der rohen Volkssprache war für Gor’kij Puškin. Richtige Bearbeitung in späterer Zeit setzt damit zwangsläufig die Kenntnis von Literatur- und Volkssprache voraus. Bei dieser Konzeption leuchtet ein, daß zunächst die Kenntnis der Literatursprache (als bearbeiteter Volkssprache) höher zu stellen ist als die der Volkssprache. In einem Artikel von 1911 über autodidaktische Schriftsteller trifft Gor’kij die Feststellung, daß die „Kenntnis der Literatursprache“ bei den Arbeitern größer sei als bei den Bauern, ohne darauf einzugehen, daß eventuell die Volkssprache, wie man annehmen könnte, besser von den Bauern beherrscht wird (24, 101).

Gor’kij klärt nicht eindeutig, ob die Volkssprache mit dem ‚umgangssprachlichen Chaos‘ identisch ist, von dem er an anderer Stelle redet. Die Vermutung liegt jedoch nahe, wenn er z.B. der Jugend und den beginnenden Schriftstellern in einem Aufsatz anlässlich der Gründung der Zeitschrift ‚Literaturnaja učeba‘ vorwirft, sie hätten „eine äußerst schlechte Kenntnis der Muttersprache – sowohl der Umgangssprache und besonders der Literatursprache.“ (25, 102) Andere Äußerungen Gor’kij sprechen eher gegen eine Gleichsetzung von Umgangssprache und Volkssprache, wenn man unter Umgangssprache die tatsächlich gesprochene Sprache der Massen versteht. Die Sprache der Massen war in Rußland nach der Revolution aber jene Sprache, die mit Vulgarismen, Neologismen usw. durchsetzt war, also jenem mechanischen Veränderungsprozeß ausgesetzt war, den es nach Gor’kij zu bekämpfen galt (s.o.). Diese Sprache war von dem, was man ursprünglich unter Volkssprache verstand, nämlich der Sprache der Folklore, die sich im überwiegend ländlichen Rußland sehr lange gehalten hatte, genauso weit entfernt wie von der Literatursprache. Ein Chaos war sie nur aus der Sicht dieser beiden Abstraktionen, und sie erfüllte ihren kommunikativen Zweck sicher gleichermaßen wie diese, da man sie sonst nicht benutzt hätte. Das Problem des jungen Sowjetstaates war nur, nach welchen Kriterien man im Sinne einer unionsweiten Kommunizierbarkeit eine Normierung der russischen Schriftsprache vornehmen sollte, von deren Gebrauch vor der Revolution Dreiviertel der russischen Bevölkerung ausgeschlossen waren²¹. Die beiden Dekrete von 1917 und 1918 zur Vereinfachung der Rechtschreibung erleichterten den Massen zwar die Aneignung der Literatursprache, dennoch stellten „gerade die 20er Jahre das Fortbestehen der traditionellen Literatursprache in Frage“²². Letztlich wurde das Problem im Sinne der Auffassung Lenins

von den zwei Kulturen gelöst, wobei Gor'kij ein großes ‚Verdienst‘ zukommt. Nicht die Volkssprache oder die Sprache der Massen wurde zur Literatursprache erklärt, sondern man behielt die entwickelte Literatursprache des Bürgertums bei und bereicherte sie im Sinne der vorgegebenen Tradition durch Elemente der Umgangssprache. In den zwanziger Jahren ging es wegen gegenläufiger Tendenzen dabei oft mehr um ‚Reinhaltung‘²³ als um Bereicherung. Anfang und Mitte der dreißiger Jahre sollte sich dann diese Auffassung, deren Hauptverfechter Gor'kij war, endgültig durchsetzen.

Zu 3: In der Frage des bewußten Auslöschens von sprachlichen Erscheinungen, die durch die neue Realität überlebt waren, vertritt Gor'kij eher die Marrsche Auffassung, wenn er meint, mit der Beseitigung überlebter Fakten würden auch deren sprachliche Bezeichnungen verschwinden (s.o. Anm. 10). Daß es in Wirklichkeit nicht ganz so war, zeigt die Forderung nach bewußtem Auslöschern und Gestalten, die konkret besonders deutlich wird in Gor'kij's engagiertem Eintreten für die Reinigung der russischen Sprache von der sogenannten ‚materščina‘ (27, 369). Dieser Kampf wird noch heute geführt, und das zeigt die Grenzen einer aktiven normierenden Sprachpolitik. In seinem Vortrag auf dem 1. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller war Gor'kij auf die bewußte Neugestaltung alter russischer Familiennamen eingegangen: „Wir leben in der Epoche eines radikalen Umbruchs des alten Lebens, in einer Epoche, da im Menschen das Gefühl der eigenen Würde erwacht und er sich seiner die Welt wirklich verändernden Kraft bewußt wird. Vielen mag es komisch vorkommen, zu lesen, daß Menschen Familiennamen wie Svinuchin, Sobakin, Kutejnikov, Popov, Swistšev in die Namen Lenskij, Nowyj, Partisanov, Dedov, Stoljarov und andere umändern. Das ist gar nicht komisch, denn das zeugt vom Wachsen der menschlichen Würde, von der Weigerung, erniedrigende Familiennamen oder Spitznamen zu tragen, die an das schwere Sklavendasein der Großväter und Väter erinnern.“

Unsere Literatur beobachtet diese äußerlich zwar unbedeutenden, innerlich jedoch sehr wertvollen Anzeichen für die Veränderung der Selbsteinschätzung der Menschen, die Entwicklung des neuen Sowjetbürgers, nicht gerade sehr aufmerksam. Vielleicht hat Svinuchin den Familiennamen Lenskij nicht nach Puškin angenommen, sondern im Zusammenhang mit dem Massenmord an den Arbeitern auf den Goldfeldern an der Lena im Jahre 1912; vielleicht war Kutejnikov wirklich Partisan, und Sobakin, dessen Großvater, ein leibeigener Knecht, vielleicht gegen einen Hund eingetauscht worden war, mag sich wirklich als ‚neuer‘ Mensch fühlen.“ (Schmitt/ Schramm, S. 74; uneinheitliche Transliteration im Original, W.E.)

Die Namengebung ist ein besonderer Prozeß der Sprachgestaltung, in der die Rolle des aktiven Benennens durch den Menschen zum Ausdruck kommt. Wie sehr auch sie vom historisch-sozialen Kontext abhängig ist, zeigt das angeführte Zitat. Dennoch sind in diesem Bereich am leichtesten Veränderungen durchzusetzen, wie fast alle Revolutionen und Umwälzungen in der Geschichte bewiesen haben²⁴.

Zu 4: In gewissen Bereichen überschneidet sich dieser Punkt mit Punkt 2. Das lebendige Schaffen neuer Wortformen und nichtliterarischer Kleinformen von Dichtung im Volk bildet für die Literaten nach Gor'kij's Auffassung ebenfalls Rohmaterial, aus dem sie für die Literatursprache einiges sorgfältig auswählen sollen. Wie Gor'kij sich das in etwa vorstellt, haben wir oben gesehen. Er beruft sich dabei wiederholt auf den Arbeiterkorrespondenten und Schriftsteller D.I. Lavruchin und dessen 1930 erschienenes Buch ‚Po sledam geroja. Zapiski rabkora‘²⁵, das er als Musterbeispiel hinstellt, von dem man viel lernen könne. Allerdings wird Lavruchin heute vorgeworfen, er habe sich zu sehr um die Ausarbeitung eines ‚geschliffenen Stils‘ und zu wenig um eine einheitliche Komposition gekümmert, und sein Stil wird negativ als Ornamentalismus bezeichnet²⁶. Gor'kij weist darauf hin, daß er beim Schreiben seines Buches ‚Moi universitety‘ selbst wie Lavruchin gearbeitet habe, indem er besondere sprachliche Formen, die er im Volk auf lokaler Ebene hörte, „sorgfältig im Gedächtnis behielt und sie manchmal sogar aufschrieb“ (25, 316). In dem mehrfach erwähnten Gespräch mit Schriftsteller-Stoßarbeitern von 1931 bemerkt Gor'kij, daß zusammen mit dem Auftauchen vieler neuer Wörter in der Sprache deren Verderbnis einhergehe und empfiehlt als ‚Heilmittel‘ dagegen eine Orientierung am lebendigen Volksschaffen: „Jetzt gibt es die ausdruckslose Zeitungssprache, die außerordentlich eintönig und farblos, grau in grau ist, und daneben werden überall in den Fabriken und Kolchosen neue Častuški geschaffen mit erstaunlichen Reimen, mit ungewöhnlichen rhythmischen Kniffen, einem ungewöhnlichen Feingefühl, einer derartigen Musik in Versen, daß man vor Verwunderung einfach die Hände hebt.“ (26, 89) Eine ähnliche Ansicht äußert Gor'kij 1935 in seiner Rede auf dem zweiten Plenum der Leitung des sowjetischen Schriftstellerverbandes: „Unser Volk ist auf dem Gebiet des Sprachschaffens ein sehr talentiertes Volk, aber wir tragen dem schlecht Rechnung. Wir verstehen nicht, das auszuwählen, worin sich sein Talent offenbart. Denken Sie daran, wie wunderbar es Častuški macht.“ (27, 419)

Gor'kij geht also davon aus, daß die Tradition des russischen Volksschaffens nicht nur auf dem Lande, sondern auch in den Fabriken fast ungebrochen weiterlebt und daß man aus diesem Volksschaffen nur auswählen brauche.

Diese Annahme würde allerdings beinhalten, daß auf dem Lande und in den Fabriken der natürliche Prozeß der Vulgarisierung (den Gor'kij selbst konstatiert hat) nicht stattfindet²⁷.

Zu 5: Die Aufnahme von sprachlichen Elementen der nationalen Minderheiten, ein auch heute noch wirksamer Prozeß im zeitgenössischen Russisch, findet auch unabhängig von einer gelenkten Sprachpolitik statt, und im großen und ganzen ist Gor'kij's Haltung gegenüber diesem selbstwirkenden Prozeß eher negativ als positiv, wie es nach dem obigen Zitat scheinen mag. In diesen Bereich fällt auch seine Einstellung zur Aufnahme von Dialektismen, internationalen Fremdwörtern und Elementen aus Fachsprachen. Es wurde bereits deutlich (s.o.), daß die Aufnahme von Wörtern aus dem Lexikon der nationalen Minderheiten ebenfalls zu jenem mechanischen Prozeß der Vulgarisierung der Sprache gehört, den es nach Gor'kij's Meinung zu bekämpfen gilt. Ähnlich verhält es sich mit den anderen hier angesprochenen Erscheinungen. Eine Bereicherung der russischen Sprache sieht Gor'kij nur, wenn die Übernahme dieser Elemente nach strengen Auswahlkriterien erfolgt, die dem ‚Geist‘ der russischen Sprache, womit die weiterentwickelte Literatursprache aus dem 19. Jahrhundert gemeint ist, entsprechen. Gor'kij's Forderung nach mehr Beschäftigung mit und Verbreitung der Literatur der nationalen Minderheiten, die sich für ihn als Notwendigkeit aus der revolutionären Entwicklung dieser Minderheiten und der Sowjetunion als ganzem ergibt²⁸, hat zwangsläufig auch eine Aufnahme sprachlicher Elemente dieser Minderheiten zur Folge. Gerade der Literatur erkennt er Einigungstendenzen zu, wenn er z.B. 1930 in einem Aufsatz der Zeitschrift ‚Naši dostiženija‘ schreibt: „Die Literatur vereinigt alle Stämme der Union der Sowjets nicht nur durch die Kraft ihrer revolutionären Ideologie, sondern auch durch ihr aktives kameradschaftliches Bemühen, den Menschen ‚von innen‘ heraus zu verstehen, sein altes Sein zu erforschen und zu erhellen, seine uralten Gewohnheiten. Mit anderen Worten, unsere junge Literatur dient energisch der Vereinigung des ganzen arbeitenden Volkes in eine kulturevolutionäre Kraft. Das ist eine völlig neue Aufgabe, ihre Wichtigkeit erfordert keine Beweise, und es versteht sich von selbst, daß die alte Literatur sich eine derartige Aufgabe nicht stellte, nicht stellen konnte.“ (25, 252)

Im sprachlichen Bereich wollte Gor'kij jedoch alles andere als eine Vermischung bzw. Nachahmung oder gegenseitige Anpassung, wogegen er sich mit aller Schärfe in seinem berühmten Aufsatz von 1934 ‚Über die Sprache‘ ausspricht: „Eine gewaltige Rolle bei der Verunstaltung und der Verunreinigung der Sprache spielte und spielt weiterhin jene Tatsache, daß wir uns in Tiflis bemühen, phonetisch gemäß der Sprache der Georgier, in Kazan' der der Tataren, in

Vladivostok der der Chinesen usw. zu sprechen. Das ist ein rein mechanisches Nachahmen, gleichermaßen schädlich für die, die man nachahmt, wie für die, die nachahmen; das ist seit langem so etwas wie eine ‚Tradition‘ geworden, manche Traditionen aber sind nichts anderes als Schwielen des Gehirns, die seine Erkenntnistätigkeit verderben.“ (27, 168)

Auch die Übernahme von Dialektismen in die Literatursprache sollte nach Gor’kij nur in Ausnahmefällen und nach strengen Auswahlkriterien erfolgen. Den Gebrauch von Dialektismen in der Literatur hielt er allenfalls als stilistisches Mittel zur Charakterisierung wörtlicher Rede für erlaubt. In einem seiner Briefe an die beginnenden Literaten sagt er: „Bei uns gibt es in jedem Gouvernement und sogar in vielen Kreisen eigene ‚Mundarten‘, eigene Wörter, aber der Literat sollte russisch schreiben und nicht vjatkisch, nicht balachonskisch.“ (25, 135) Danach folgt seine bereits oben zitierte Forderung nach einer einheitlichen Sprache für alle. Besonders deutlich wird seine negative Einstellung zu Dialektismen und Provinzialismen in dem späteren Streit mit Panferov. In seinem Aufsatz über die Prosa heißt es: „Lokale Redensarten, ‚Provinzialismen‘ bereichern sehr selten die Literatursprache, öfter verunstalten sie sie, weil sie nicht charakteristische, unverständliche Wörter einführen.“ (26, 403)

Im Verlaufe der weiteren Diskussion unterstreicht Gor’kij auch für diesen Bereich die Aufgabe des Literaten, „aus diesem Chaos die genauesten, inhaltsreichsten, wohlklingendsten Wörter auszuwählen“ (27, 140).

Das trifft auch für die Fachsprachen (Sozio- und Idiolekte) zu, wie aus einem Gespräch von 1931 mit jungen, in die Literatur gegangenen Stoßarbeitern hervorgeht, zu dem Gor’kij in seinen Notizen ein eigenes Kapitel ‚Über die Sprache‘ vorgesehen hatte. Wenn Gor’kij es auch grundsätzlich begrüßt, daß die Stoßarbeiter in Skizzenform (očerk) über ihren eigenen Betrieb, dessen Organisation, Probleme usw. schreiben, verlangt er dennoch von ihnen, die Darstellung so weit sprachlich zu verallgemeinern, daß sie jedermann, also auch allen Außenstehenden, verständlich ist: „Wenn der Verfasser ein Schlosser ist, dann schreibt er wie ein Schlosser, und in der Gießerei z.B. versteht man ihn nicht, und in einem anderen Produktionszweig wird man ihn überhaupt nicht begreifen. Die technischen Wörter machen seine Skizzen der breiten Leserschaft unzugänglich. ... Die Technik ist in den letzten Jahren mächtig angewachsen, und alles das kann nicht ohne Einfluß auf den Menschen bleiben. Hier muß man irgendwelche besonderen Verfahren finden. Aber man soll mit den technischen Termini keinen Mißbrauch treiben.“ (26, 58 f.)

Im selben Gespräch bestätigt Gor’kij auf die Frage nach spezifischen Wörtern der Sprache der Jugend, des Komsomol: „Natürlich, die charakteristischsten

Wörter, die gebräuchlich wurden, muß man nehmen. Sie charakterisieren das Milieu und die Menschen.“ (26, 69) Auch hier ist die Übernahme dieser Wörter mehr als literarisches Stilmittel gedacht. Doch wenn man bedenkt, daß Gor'kij den Auswahlprozeß der Schriftsteller der Normierung der Schriftsprache zugrunde legt, gewinnen diese Ratschläge eine weitergehende Bedeutung. Gleichzeitig verweist Gor'kij auf die besondere Sprache verschiedener Handwerkszweige, die nach seinem Urteil dazu diente, die Geheimnisse des Handwerks zu schützen. In einem weiteren Gespräch mit Schriftsteller-Stoßarbeitern spricht Gor'kij von der professionellen Begrenztheit der Schilderung der Erfahrung dieser Arbeiter, „einer wertvollen Erfahrung, die nicht nur in den Grenzen des Moskauer Gebiets bekannt sein sollte, sondern auch im Ural, in Kerč', in Chibiny – überall. Alle Dreher sollten das kennen, was ein Dreher schrieb, die Schlosser, was ein Schlosser schrieb, die Gießer, was ein Gießer schrieb usw. Aber auch das ist wenig.

Bei uns gibt es in den Büchern oft sehr viele technische Termini. Menschen eines anderen Produktionszweiges sind diese Termini nicht ganz klar, sogar unbekannt. Sie begreifen nicht die Bezeichnungen von Maschinenteilen usw., z.B. die Bergleute die Textilarbeiter, aber es ist notwendig, daß alles auch allen klar ist. Das heißt: man soll die Terminologie seiner Zunft (cechovaja terminologija) nicht mißbrauchen, oder aber man muß die Termini erklären.“ (26, 74)

Die Notwendigkeit, daß bei einer Emanzipation der Arbeiter diese auch aus ihrem unmittelbaren Erfahrungsbereich berichten mußten, diesen quasi ‚literaturfähig‘ machten, sah Gor'kij ein, und er unterstützte diese Bestrebungen nach Kräften. Doch er wehrte sich dagegen, daß gewisses Spezialwissen, wie das auch in der bürgerlichen Literatur gewesen war (nur wurde es innerhalb des Bürgertums zum allgemeinen Bildungsgut), ohne weiteres den Anspruch haben sollte, Allgemeinwissen zu werden. Die Frage, ob nicht in manchen Fällen für bestimmte Bevölkerungsgruppen eine Spezialliteratur sinnvoller wäre als eine ‚allgemeine‘ Literatur, stellte sich für Gor'kij nicht, da er Literatur und auch die Sprache, d.h. die Literatursprache, für Bereiche hielt, die in der sozialistischen Gesellschaft für jeden zugänglich, verständlich und auch verfügbar sein sollten. Das erforderte eine Erziehung der unwissenden Massen und damit auch der Arbeiter. Nicht ihre Sozio- und Idiolekte wurden zur Literatursprache erhoben, sondern sie sollten sich die ihnen relativ fremde, aber bewährte Literatursprache der fortschrittlichen Intelligenz, die ja auch die der nichtfortschrittlichen war, aneignen.

1929 schrieb Gor'kij einen Artikel für die ‚Izvestija‘, in dem er darlegte, wie man für die Zeitschrift ‚Naši dostiženija‘ schreiben solle. Darin beschwert er sich über einige gebildete Personen, die mit ihrer Kenntnis von Fremdwörtern Ein-

druck schinden wollen. Ihnen wirft er vor, sie wüßten nicht, „daß unsere Sprache reich genug ist, und daß wir ganz genau, völlig frei alles mit eigenen Worten sagen können und zur Hilfe von Fremdwörtern nur selten und sehr vorsichtig Zuflucht nehmen.“ (25, 57) Das begründet er vor allem mit der Unkenntnis der Massen, die ein Recht hätten, jemanden, der mit derart unverständlichen Fremdwörtern prahlt, „zu allen Teufeln zu schicken“. Dabei ist Gor'kij nicht grundsätzlich gegen die Übernahme von Fremdwörtern, die in den zwanziger Jahren einen großen Teil der Neologismen der russischen Literatursprache ausmachten. In der Diskussion über die Sprache legte er seine Kriterien für die Übernahme dar: „Der Prozeß der Aneignung von Fremdwörtern ist dann völlig gesetzmäßig, wenn die fremden Wörter der aneignenden Sprache phonetisch verwandt sind. In den Jahren der Revolution wurden Dutzende von Fremdwörtern geschaffen und angeeignet, z.B.: listaž, tipaž, viraž, montaž, chalturaž, aber das geschah deshalb, weil wir früher die Wörter paž, багаž, kuraž übernahmen; und noch früher haben sich in unserer Sprache die Wörter straž, krjaž, tjaž usw. eingebürgert. Es ist völlig natürlich, das Wort ‚pravilo‘ durch das kürzere englische ‚rul‘ zu ersetzen. Alle Sprachen streben nach Genauigkeit, und Genauigkeit erfordert Kürze, Kompromittiertheit ... Das Wort ‚gripp‘ kam leicht in den sprachlichen Umlauf, weil es bei uns: skrip, chrip gibt. Und immer dient als Grundlage der Aneignung von Wörtern einer Fremdsprache ihre Kürze und ihre lautliche Ähnlichkeit mit der aneignenden Sprache.“ (27, 155) Diesen rigorosen, empirisch nicht ohne weiteres belegbaren Grundsätzen ist nichts hinzuzufügen.

Zu 6: Auch das Verhältnis Gor'kij's zu Wortneuschöpfungen durch die Literaten (Schriftsteller, Kritiker, Journalisten usw.) ist widersprüchlich.

Einerseits lehnt er echte Wortneuschöpfungen gänzlich ab und sieht die Rolle des Schriftstellers bei der Gestaltung der Literatursprache nur als die desjenigen, der aus dem Rohmaterial der Umgangssprache das geeignetste auswählt, andererseits erkennt er, wenn auch in strengen Grenzen, durchaus das Recht der Schriftsteller an, selbst neue Sprachformen, d.h. neue Wörter, zu bilden. Gegen das verstärkte ‚Wortschaffen‘ der Schriftsteller sollte Gor'kij besonders in der Diskussion über die Sprache seine Stimme erheben. Hier sei nur soviel festgehalten: Energisch wehrte er sich gegen Wörter, die seiner Meinung nach ohne Sinn waren, die er parasitär nannte (27, 166), aber auch gegen Sprachspiele, die er als Vergnügen von Nichtstuern ansah (27, 166 f.). Als eine seiner Kinderkrankheiten²⁹ bezeichnet Gor'kij später die Tatsache, daß er früher selbst versucht habe, „neue Wörter auszudenken“. Das war bei ihm bedingt durch das ‚krasnorečie‘ der Juristen: „Es war mir seltsam zu sehen, daß ‚Gut‘ und ‚Böse‘ sich gleichermaßen in schöne Worte kleiden, daß die Ankläger und die Verteidiger der Menschen mit

gleichgroßer Geschicktheit ein und dasselbe Lexikon gebrauchen. Und ich strengte mich unsinnig an, fertigte ‚eigne Wörter‘ an und schrieb ganze Hefte mit ihnen voll. ... Dank der Wirklichkeit, daß sie, ein guter Arzt, mich schnell heilte.“ (27, 213) In diesem Zusammenhang spricht Gor’kij oft von Kniffen, Kunststücken (fokusy) der Sprache, die er rundweg ablehnt. Das äußert sich in seiner negativen Haltung gegenüber Schriftstellern wie Chlebnikov und Belyj, die er mehrfach deswegen angreift, vor allem in seinem Aufsatz ‚O proze‘ von 1933. Bei aller Ablehnung erkennt er jedoch gerade Leuten vom Schlage Belyjs und Chlebnikovs ein gewisses Talent zu: „Beide schufen sie ein sprachliches Chaos ... Dennoch waren es talentierte Menschen, bei denen man einiges lernen könnte.“ (27, 156) Allerdings geht seine Empfehlung nicht dahin, im Sinne der beiden genannten Schriftsteller selbst wortschöpferisch tätig zu werden, vielmehr beschwert er sich darüber, daß keiner der jungen Schriftsteller das von ihnen geschaffene Lexikon gebraucht.

Zu 7: Die Hinweise Gor’kij, sich die literarische Technik und vor allem die Literatursprache, um die es hier zunächst geht, bei den russischen Klassikern und bestimmten bedeutenden bürgerlichen Schriftstellern des 20. Jahrhunderts anzueignen, sind so zahlreich, daß man in den meisten Anthologien bzw. Sammlungen von Gor’kij-Zitaten eine eigene Abteilung dafür einrichtete³⁰. An dieser Stelle sollen einige Belege genügen, die spezielle Empfehlungen enthalten, die auf eine Bereicherung der Sprache durch die klassische russische Literatur bzw. deren aufmerksames Studium hinzielen. Es soll auch nicht darum gehen, genau den Kanon der Schriftsteller abzustecken, bei denen man nach Gor’kij’s Meinung seine Sprache bereichern kann. Darüber gibt es bereits eine umfassende Sekundärliteratur.

Bereits 1911, obwohl es noch frühere Zeugnisse dieser Art gibt, schreibt Gor’kij in seinem Brief an K.A. Trenev: „Sie müssen sich unbedingt mit der Erweiterung ihres Lexikons befassen. Erlauben Sie, Ihnen folgendes zu raten: Studieren Sie unsere reichsten Lexikatorendurch – Leskov, Peščerskij, Levitov ...“ (29, 212) Ebenso heißt es in einem Brief an A.V. Peregudov von 1927: „Ich rate Ihnen sehr: arbeiten Sie ernsthaft, erweitern Sie unentwegt Ihre Kenntnis der russischen Sprache. Lesen Sie solche Meister der Wortkunst wie Puškin, Gogol’, Lev Tolstoj, Leskov, Čechov, Bunin.“ (30, 49) Das führt so weit, daß Gor’kij eine Wertung der Literatur vornimmt, in der er einigen bürgerlichen Schriftstellern ausschließlich wegen ihrer Kenntnis der Sprache einen guten Platz in der russischen Literatur sichert: „Ich könnte unter den alten Schriftstellern einige Menschen nennen, die völlig ohne Talent sind und sich dennoch einen ehrbaren Namen

geschaffen haben, nur dank ihrer ausgezeichneten Kenntnis der Sprache.“ (24, 326)

Diese Fragen, die das allgemeine Sprachvermögen und die Literatursprache betreffen, haben allerdings auch schon Bezug zur Sprache als Mittel der Gestaltung literarischer Typen und Bilder. Sie gehören bereits zum Kreis der Aussagen über das Verhältnis zum literarischen Erbe ganz allgemein. Zu dem, was man außer Reichtum und Einfachheit der Sprache bei den klassischen Schriftstellern noch lernen kann, soll weiter unten ausführlich Stellung genommen werden. Dazu müssen zunächst einige ästhetische Grundprinzipien Gor'kij's geklärt werden und dann seine besonderen Forderungen an die Sprache der Literatur. Er trifft zwar nie eine genaue theoretische Unterscheidung zwischen Literatursprache (= Schriftsprache bzw. Hochsprache) und Sprache der Literatur, doch läßt sich diese aus seinen Äußerungen feststellen.

Diese Ausführungen dürften in etwa Gor'kij's Ansichten über Entstehung, Rolle und Funktion und die Entwicklung der Sprache sowie seine Forderungen an die Literatursprache in der sich entwickelnden sozialistischen Gesellschaft deutlich gemacht haben. Als nächstes soll der Versuch unternommen werden, die Funktion bzw. die Bedeutung von Kunst und Literatur im Verständnis Gor'kij's darzulegen. Auch hierbei sollen nicht alle Widersprüche in der Kunst- und Literaturauffassung zwischen dem jungen und dem späteren und auch zwischen den Ansichten des späteren Gor'kij im Vordergrund stehen, sondern es wird versucht, das herauszuschälen, was zu *seiner* Auffassung des sozialistischen Realismus führte, was diese Auffassung ausmacht. Trotz der unübersehbaren Literatur dazu werden die wichtigsten Momente im Hinblick auf das hier behandelte Thema nochmals herausgehoben.

2. Zu Gor'kij's Kunst- und Literaturauffassung

a) Kultur, Ästhetik, Technik

In einem Aufsatz über Kinderliteratur von 1930, in dem es ihm eigentlich schon um eine Verteidigung des ‚fortschrittlichen‘ bürgerlichen Kulturerbes als Erbe, das „letztlich durch die Energie der Arbeiterklasse geschaffen wurde“, so daß diese „dessen gesetzmäßiger Erbe ist“ (25, 169), geht, gibt Gor'kij eine Erklärung seines Verständnisses von Kultur und Kunst: „Alle Erscheinungen des Lebens können auf eine hauptsächliche reduziert werden: Auf die Entwicklung der Technik der Erkenntnis und der Arbeit, die Anhäufung von Erfahrung, die für den Bau einer neuen Welt unerläßlich ist. Gerade der Prozeß dieser Entwicklung ist

der Prozeß der Kultur – der Prozeß der Ausrüstung und Bereicherung der Menschen mit Wissen von sich selbst und der Natur, die ihr Sein umgibt. Arbeit und Wissen schaffen eine ‚zweite‘ Natur, und eben sie ist die Kultur im präzisen und echten Sinne dieses Begriffes.“ (25, 173) Und wenig vorher heißt es: „Die Geschichte der Entdeckungen, der Erfindungen, die Geschichte der Technik, die das Leben und die Arbeit der Menschen erleichtert, das ist eigentlich die Geschichte der Kultur. Die Kunst ist wie die Wissenschaft vor allem ein Arbeitsprozeß, ein technischer Prozeß. Der Arbeiter der Wissenschaft macht, wenn er die Mikroorganismen entdeckt, erforscht, die Krankheiten des Bluts und der Organe des Menschen hervorrufen, die gleiche Arbeit wie der Literat, der durch Beobachtung und Erforschung der Wirklichkeit die Menschen-Schädlinge entdeckt, die auf die eine oder andere Weise die normale Entwicklung des sozialen ‚Organismus‘ erschweren und zerstören.“ (25, 172) In dem bereits früher erwähnten Aufsatz zur Begründung der Ziele von Gor’kij’s Zeitschrift ‚Literatumaja učeba‘ von 1930 hatte Gor’kij prägnant formuliert, was er zum Bereich der Kultur zählte: „Der hauptsächlichliche Inhalt der Kultur, ihr Wesen und ihr Sinn, sind Wissenschaft, Technik, Kunst.“ (25, 105)

Die Entwicklung der Technik der Arbeit, der Technik der Erkenntnis, die Kunst als technischer Prozeß – all diese Annahmen gehen von einem evolutionären Geschichtsverständnis aus, in dem die Kultur ständige Anpassung an die sich entwickelnden Lebensbedingungen bedeutet. Ausgelöst wird die Entwicklung nicht primär durch den ökonomischen Prozeß, sondern durch den diesen bedingenden technischen, der den Ausschlag gibt, auch wenn er nicht unabhängig vom ökonomischen Prozeß ist. Der technische Prozeß als Instrumentarium der Anpassung ist im Bereich der Ideologie wie bei Bogdanov mehr als passive Bewußtseinsphäre, und damit sind auch Wissenschaft und Kunst, die ebenfalls als Arbeits- und technischer Prozeß bezeichnet werden, konkretes und aktives Instrumentarium zur gesellschaftlichen Veränderung bzw. Anpassung.

Auch eine Definition der Ästhetik, die Gor’kij in einem Gespräch mit Schriftsteller-Stoßarbeitern 1931 gibt, beruht auf seinen evolutionären, darwinistisch anmutenden Gesellschaftstheorien. „Was ist Ästhetik? Die Ästhetik ist das biologische Streben nach Vollendung der Formen. Dieser Ästhetik liegt eine ganz bestimmte, rein sexuelle Motivation zugrunde. Hinter der Ästhetik steht das Geschlecht, der Geschlechtsinstinkt. Warum braucht man unbedingt eine schöne Frau? Ja, einfach deshalb, weil sie eine schöne Frau ist und weil es von ihr schöne Kinder geben wird. Und von einer buckligen gibt es vielleicht überhaupt keine, weil sie bei der ersten Geburt sterben wird, sie hat ein enges Becken, Krümmung des Rückgrates usw. Unter der Ästhetik verbirgt sich die Biologie, das Bestreben

des Instinktes und des Intellektes – des Verstandes – zur Schaffung vollkommener Formen aus Stein, Holz, Laut, Wort. Wenn wir unsere Maßstäbe der Kunst auf den Fakten der sozialen Arbeit aufbauen werden, dann werden wir dieses Bestreben auch so verstehen.“ (26, 91) Damit sind also Ästhetik und Kunst Mittel der sozialen Anpassung, der gesellschaftlichen Organisation, die sich in einem fast natürlichen Ausleseprozeß fortentwickelt. Dennoch sind sie ein aktives Mittel der gesellschaftlichen Gestaltung, die doch anders als bei Darwin beeinflußt bzw. vorangetrieben werden kann. Das wird aus einer späteren Aussage über die Grundlage der sowjetischen Ästhetik deutlich: „Es versteht sich von selbst, daß die sowjetische Literatur ihre Ästhetik auf den Grundlagen des epischen Heroismus der Arbeitsprozesse und den Grundlagen des Klassenkampfes schafft, und nach dem Sieg in diesem Kampfe wird als Grundlage der Ästhetik der Kampf mit der Natur dienen.“ (26, 246) Noch später in einem Artikel für die zentrale Presse der Sowjetunion von 1935 über den antifaschistischen Schriftstellerkongreß in Paris setzt Gor'kij in seiner Kulturdefinition Technologie mit Ideologie gleich. Als Bestimmung der Kultur legt er fest: „Als ihre grundlegenden schöpferischen Energien dienen: die Arbeits- oder die physische Energie und dann die technologische oder die intellektuelle Energie. Der Schreiber dieser Zeilen ist geneigt zu denken, daß jede Ideologie in ihrer Wurzel und im weiten Sinne des Begriffes Technologie ist, ein System von Arbeits- und logischen Verfahren, mittels derer die Menschheit ihre Welterkenntnis erweitert, um allmählich die Welt zu verändern.“ (27, 456)

Schon bei Bogdanov diente sowohl die Technik als auch die Ideologie zur bewußten Organisation der aus der Erfahrung gewonnenen Einsichten, doch waren es bei ihm verschiedene organisatorische Verfahren, die er nicht gleichsetzte, sondern sogar in einer gewissen Hierarchie sah. Aus der Ähnlichkeit ihrer Form und Struktur und ihrer Anwendung entwickelte er eine übergeordnete, die Gemeinsamkeit der inneren Form verallgemeinernde ‚Allgemeine Organisationswissenschaft‘. Während er also eine höhere Abstraktion und Verallgemeinerung versuchte, vollzieht Gor'kij eine schlichte Gleichsetzung und nimmt in einem seiner späten Aufsätze (‚Über den Formalismus‘) gerade gegen eine verallgemeinernde Abstraktion als Loslösung von der Praxis Stellung. Der Anlaß ist zwar ein anderer (er wehrt sich gegen leeren Formalismus in der Literatur), doch stellt er damit auch eine übergreifende formale allgemeine Organisationswissenschaft in Frage, die auf alle Bereiche der Basis und des Überbaus gleichermaßen angewendet werden kann. Damit zeichnet sich bereits bei Gor'kij eine der grundsätzlichen sowjetischen Positionen ab, die später die Anerkennung der Kybernetik als übergreifende allgemeine wissenschaftliche Disziplin in der So-

wjetunion zunächst unmöglich machte³¹. Seine Gleichsetzung, die er zwar durch die historische Entwicklung aufgehoben sieht, begründet Gor'kij historisch: „In uralter Zeit, als der Mensch zu denken anfang, dachte er technologisch, d.h., indem er sich ausschließlich und nur auf seine Arbeitserfahrung stützte. Die Technologie, das ist die Logik der Fakten, die durch die Arbeitstätigkeit der Menschen geschaffen wurden, die Ideologie ist die Logik der Ideen, d.h. die Logik der Gedanken, die aus den Fakten gezogen wurden, der Gedanken, die die Wege, Verfahren und Formen des Schaffens neuer Fakten voraussagen. Das Denken war ganz an seinem Anfang dialektisch und konnte nicht anders als materialistisch sein. ... Das ideologische Denken trennte sich vom technologischen, weil man der Arbeit das Recht zu denken wegnahm. Dadurch wurde der Prozeß des dialektischen Denkens der arbeitenden Menschheit zerstört, verfälscht. Es wurden religiös-moralische Ideen geschaffen, deren Ziel die Einschüchterung der Menschen war, die Unterordnung der Menschen unter Ideen, die fast nichts Gemeinsames mit der Arbeitslebenstätigkeit haben.“ (27, 524) In der Periode der beginnenden Arbeitsteilung sieht Gor'kij dennoch einen Zusammenhang zwischen ideologischen Bereichen und der praktischen Lebenstätigkeit, z.B. in den Volksmymen und Sagen. Erst die vollständige Loslösung der Ideologie von der Praxis, die Beschäftigung mit sich selbst in der sich entwickelnden bürgerlichen Gesellschaft sieht er als parasitäre Erscheinung ohne jeden Sinn. Die mögliche Gleichsetzung von Technologie und Ideologie beruht bei Gor'kij auf deren gegenseitiger Abhängigkeit bei einem ursprünglichen Primat der Technologie (wie bei Bogdanov). Diese gegenseitige Abhängigkeit unter dem Primat der Technologie wurde im Verlauf der Geschichte zerstört, und es gilt, das ursprüngliche Verhältnis wieder herzustellen. Die Wiederherstellung der Einheit ist die Aufgabe der Kultur in der sozialistischen Gesellschaft. Dazu ist es notwendig, die Formen der Kultur, die sich in der kapitalistischen Gesellschaft verselbstständigt bzw. von ihrem Quell und ihrer Bestimmung losgesagt haben, zu diesem Quell und Ziel zurückzuführen, d.h., ihre Verbundenheit mit und ihre Abhängigkeit von der menschlichen Arbeit in den Vordergrund zu stellen. Die Arbeit als bestimmendes Moment jeder menschlichen Tätigkeit lag auch der Entstehung von Wissenschaft und Kunst zugrunde. Darauf soll im übernächsten Abschnitt eingegangen werden. Beide, Wissenschaft und Kunst, entspringen der Arbeit und dienen ihrer Organisation. Daher sollen zunächst Unterschiede und Gemeinsamkeiten von Kunst und Wissenschaft im Verständnis Gor'kij's erörtert werden.

b) Wissenschaft und Kunst

Den in Rußland im Gefolge Hegels nachhaltig vertretenen Grundsatz: Kunst dient wie die Wissenschaft der Erkenntnis, nur tut jene das in logischen Begriffen und diese in lebendigen Bildern – hat auch Gor'kij immer wieder geäußert. Dieses ist auch heute noch ein Grundprinzip, das einen großen Teil der sowjetischen Ästhetik bestimmt. Abstrakt erkenntnisökonomisch gesehen würde es bedeuten, daß bei dem Ziel ‚Erkenntnis‘, zu dem beide auf verschiedenen Wegen führen, eine der beiden Disziplinen überflüssig ist. Daher bedarf es besonderer Begründungen, die die Notwendigkeit beider deutlich machen. Gor'kij stellt sie gewöhnlich in direkter Abhängigkeit voneinander dar, wobei der Kunst Priorität zukommt. So schreibt er 1928 in einem Artikel mit dem Titel ‚Ešče o gramotnosti‘, in dem er sich darüber beschwert, daß eine Kommission der Leningrader Abteilung des Volkskommissariats für das Bildungswesen Kinderbücher mit der Begründung aussonderte, in ihnen sähe man etwas Erdichtetes, Phantasie (vymysel): „Flüge auf den Mond sind die unsinnigste Phantasie, aber in unseren Tagen wird man sich völlig ernsthaft auf sie vorbereiten ... Das, was man Kultur nennt, ist ganz und gar menschliche ‚Phantasie‘. Die Kunst lebt von Phantasien, die Wissenschaft realisiert Phantasien. Gerade Phantasien und Mutmaßungen erheben den Menschen über die Tiere. Würmer und Stiere werden immer so bleiben, wie sie sind, weil sie der Fähigkeit zu denken, auszudenken, Mutmaßungen anzustellen entbehren. ‚Künstlerisches‘ ohne ‚Phantasie‘ ist unmöglich, gibt es nicht ... Es ist Zeit, sich die einfachste und offensichtliche Wahrheit, die durch die Arbeit geschaffen wurde, zu eigen zu machen: Je weiter sie fortschreitet, desto leichter verwandelt die zeitgenössische Technik Erdachtes und Mutmassungen, Phantasien und Hypothesen in Realitäten, die den Menschen in seinem Kampf für das Leben wappnen.“ (24, 330 f.)

Die hier wiedergegebene Äußerung Gor'kij's hätte zur Konsequenz, daß mit fortschreitender Entwicklung der Gesellschaft der Abstand zwischen Phantasie und Realität in Form einer Schere immer weiter zusammenklappt, die Phantasien also immer realer werden, bezogen auf die jeweils augenblickliche Wirklichkeit. Je weiter man den Bezugspunkt in die Vergangenheit setzt, desto phantastischer wird natürlich andererseits die Wirklichkeit³².

1929, also wenig später, wiederholt Gor'kij in seinem Aufsatz ‚Wie ich schreiben lernte‘ diesen Standpunkt, wobei er aber die Rolle der Phantasie oder Intuition gleich wichtig für Wissenschaft und Kunst hält: „Sowohl hier wie dort spielen die Beobachtung, der Vergleich, die Erforschung die grundlegende Rolle;

der Künstler muß genau wie der Gelehrte über Phantasie und Vorstellungsvermögen – ‚Intuition‘ verfügen.“ (24, 467) Als Beispiel für die Gleichartigkeit der Tätigkeit von Wissenschaft und Kunst führt Gor’kij zum einen Mendeleev und dessen Erfindung des periodischen Elementensystems an, aus dem hervorging, daß es eine Reihe noch unbekannter Elemente geben müsse, die man dann entdeckte, zum andern Balzac mit einem seiner Romane, in dem er aufgrund psychologischer Beobachtungen auf die mögliche Existenz mächtiger, der Wissenschaft unbekannter Säfte im Organismus des Menschen hinwies, durch die man seine verschiedenen psychophysischen Eigenschaften erklären könne, was dann später nach Gor’kij’s Ansicht durch die Entdeckung der Hormone bestätigt wurde. In diesem Beispiel könnte man eher eine völlige Gleichsetzung von Wissenschaft und Kunst sehen, die beide aufgrund von Beobachtungen Hypothesen aufstellen, die sich entweder als richtig oder falsch erweisen. Jedoch vergißt Gor’kij, daß in den beiden hier geschilderten Fällen das Resultat die Wissenschaft liefert, d.h., es gibt einen wissenschaftlichen Weg, die Wahrheit zu vermuten und einen künstlerischen; bestätigt werden die Vermutungen jedoch durch die Resultate der Wissenschaft. Denn auch die Hormone wurden sicherlich nicht auf die Vermutung Balzacs hin erforscht und gefunden, sondern aufgrund von wissenschaftlichen Beobachtungen und Hypothesen. Den Unterschied von Wissenschaft und Kunst sieht Gor’kij in dem zitierten Aufsatz letzten Endes dennoch in Erkenntnis (poznanie) und Phantasie (voobrazenie): „Die Erkenntnis – das ist die Fähigkeit zu beobachten, zu vergleichen, die Erscheinungen der Natur und des sozialen Lebens zu erforschen, kürzer gesagt: Die Erkenntnis ist das Denken. Die Phantasie ist in ihrem Wesen auch ein Denken über die Welt, aber ein Denken vor allem in Bildern, ‚ein künstlerisches‘; man kann sagen, daß die Phantasie die Fähigkeit ist, elementaren Erscheinungen der Natur und Dingen menschliche Eigenschaften, Gefühle, sogar Absichten zu geben.“ (24, 469)

Trotz qualitativer Unterschiede ist also für Gor’kij die Arbeit des Künstlers der des Wissenschaftlers gleichzusetzen bzw. sehr ähnlich, wie er an anderer Stelle, in seinen ‚Besedy o remesle‘, nochmals betont: „Die Arbeit des Literaten ist der des Gelehrten ähnlich, auch der Literat ‚findet genauso oft die Ursache früher, als es ihm die Beobachtungen gestatten, sie zu sehen.““ (25, 307) Die qualitativer Unterschiede zwischen wissenschaftlichem Denken und künstlerischer Vorstellung werden einerseits dadurch verwischt, daß auch die Wissenschaft Einbildungs- und Vorstellungskraft erfordert, wie wir oben gesehen haben, daß Gor’kij andererseits aber auch von der Kunst und den Künstlern nicht allein Vorstellungskraft, sondern ebenfalls rationales und logisches Denken verlangt. So sagt er 1934 in einer ‚Beseda s molodymi‘: „... der Künstler sollte sich um da:

Gleichgewicht der Kraft der Vorstellung mit der Kraft der Logik, des intuitiven Prinzips mit dem rationalen Bemühen.“ (27, 229) So bleibt letztlich die Kunst eine andere Form der Wissenschaft und die Wissenschaft eine andere Form der Kunst, deren Unterschiede nicht so sehr in den Hypothesen liegen, die beide aufstellen, und auch nicht im rationalen Denken, das beiden zugrunde liegt, als vielmehr in der Form ihrer Darstellung.

Dabei dient die abstrakte Form der wissenschaftlichen Darstellung der objektiven logischen Erkenntnis, während die bildliche Form der künstlerischen Darstellung das Erkenntnisobjekt in den Vordergrund stellt, d.h., alle Erscheinungen subjektiviert. Das Subjekt soll allerdings nicht ein Individuum, sondern der Mensch als Gattung sein, wodurch eine gewisse Objektivierung stattfindet. Prüfstand für beide, für Wissenschaft und Kunst, ist die gesellschaftliche Realität, die Wirklichkeit.

c) Arbeit (trud) und Kunst. Die Schaffung der zweiten Natur des Menschen

Alle Erscheinungen der Kultur, also auch Wissenschaft und Kunst, haben laut Gor'kij ihre Wurzeln letztlich in der Arbeit des Menschen, und erst dort, wo infolge der Arbeitsteilung einem Teil der Menschheit eine parasitäre Existenz ohne Arbeit ermöglicht wird, kommt es zu Verzerrungen der kulturellen Erscheinungen, zu ‚entarteter‘ Kunst usw. Denn die aus Arbeit entstandene Kultur dient wiederum dazu, den Arbeitsprozeß zu organisieren und somit zu erleichtern. In diesem Zusammenhang spricht Gor'kij oft von der zweiten Natur des Menschen. Diese wird für ihn durch ‚Arbeit und Wissen‘ (25, 173) geschaffen und ist gleichbedeutend mit dem, was er unter ‚Kultur‘ versteht, wie bereits oben gezeigt wurde. Grundlage der Schaffung der zweiten Natur bildet in jedem Fall die Arbeit, die auch Wertkriterium für die Qualität der Erzeugnisse der zweiten Natur ist: „Das Allerschönste in unserer Welt ist das, was durch die Arbeit geschaffen wurde, durch die kluge menschliche Hand, und alle unsere Gedanken, alle Ideen entspringen aus dem Arbeitsprozeß, wovon uns die Geschichte der Entwicklung der Kunst, der Wissenschaft, der Technik überzeugt. Der Gedanke kommt nach dem Faktum.“ (24, 499) In einem 1928/29 geschriebenen Aufsatz ‚O malen'kich ljudjach i o velikoj ich rabote‘ vergleicht Gor'kij den Aufbau der menschlichen Kultur mit dem Bau von Koralleninseln, d.h., mit von unendlich vielen, sehr kleinen Organismen im Verlaufe langer Zeiträume geschaffenen relativ großen

und stabilen Einheiten. Die ‚großen‘ Menschen wurden nach Gor’kij später als die ‚kleinen‘ geboren und wuchsen auf aufgrund der Arbeit und durch die Arbeit der ‚kleinen‘. „Große Menschen, das sind die, bei denen die Fähigkeiten der Beobachtung, des Vergleichs und der Mutmaßung, der Findigkeit, des ‚Scharfsinns‘ besser, tiefer, schärfer entwickelt sind. Das sind Menschen, die es verstehen, ihre Beobachtungen der Erscheinungen der Natur und des sozialen Lebens der ‚kleinen‘ Menschen in leitende Ideen, in Formen wissenschaftlicher Theorien, Gesetze der Wissenschaft und Werke der Kunst zu verkörpern.“ (25, 8 f.) Auf die hier angesprochene Frage des Talenten soll weiter unten eingegangen werden. Vorerst geht es um den Sinn und den Zweck der zweiten Natur des Menschen, der Kultur. Dient die Aneignung und Vermenschlichung der Natur ausschließlich ihrer besseren Beherrschung, wie Gor’kij meistens behauptet, oder gibt es außer dem Kriterium der Nutzbarmachung der Natur für den Menschen noch andere? Dazu Gor’kij: „Der Mensch ist seiner Natur nach ein Künstler. Überall bemüht er sich, auf diese oder jene Weise in sein Leben Schönheit hineinzutragen. Er möchte aufhören, ein tierisches Wesen zu sein, das nur ißt, trinkt und ziemlich unsinnig, halb mechanisch Kinder erzeugt. Um sich herum schuf er schon die zweite Natur, die, die Kultur genannt wird. Der Mensch ist ein Künstler, davon überzeugt uns das von den ‚kleinen‘ Menschen geschaffene literarische (slovesnoe) Volksschaffen ...“ (25, 10)

Es wäre verfehlt, hieraus den Schluß zu ziehen, ‚Schönheit‘ sei für Gor’kij ein Ziel an sich. Auch sie entspringt letztlich der Arbeitserfahrung und dient der Organisation der Arbeit, der besseren Anpassung. Wenn also der Mensch bei Gor’kij im Marxschen Sinne auch ‚nach den Gesetzen der Schönheit formiert‘, die gesondert erfahrbar ist und der Selbsterfahrung des Menschen als eines bewußten Wesens dient, hat die Schönheit doch ihren Grund und ihr Ziel in der Arbeit. Daher kann die Schönheit und damit auch die zweite Natur des Menschen, die Kultur, für Gor’kij nie selbstgenügsames Ziel sein, wie man nach obigem Zitat vielleicht vermuten könnte. Es gibt eine Reihe anderer Äußerungen, die die Ausgerichtetheit der zweiten Natur auf die erste zeigen, d.h., sie als Mittel sehen. So heißt es noch im selben Aufsatz über die Aufgaben von Wissenschaft und Arbeit, die Gor’kij als die höchsten Kräfte auf Erden einstuft, daß sie selbstverständlich ganz konkreten materiellen Zielen dienen, d.h. der besseren Nutzbarmachung der natürlichen Ressourcen für den Menschen. Noch deutlicher wird das in einem wenig später geschriebenen Aufsatz mit dem Titel ‚O tom, kak nadobno pisat’ dlja žurnala ‚Naši dostiženija‘. Zunächst hat es in diesem Aufsatz den Anschein, als sei die Schaffung der zweiten Natur, der Kultur, ein Selbstziel. Dann wird aber ihre Schaffung nicht nur als Zweck zu einer allgemeinen

Aneignung und Beherrschung der Natur geschildert, sondern als direkt notwendig zur nach damaliger Theorie unbedingt erforderlichen Industrialisierung. Auch in seinem Vortrag auf dem Schriftstellerkongreß von 1934 spricht Gor'kij von der Kultur als zweiter Natur des Menschen, die ursprünglich direkt auf die Veränderung der ersten Natur gerichtet war und dann infolge der Arbeitsteilung diese Ausrichtung immer mehr verlor und mehr und mehr zum Selbstzweck wurde.

Zur Überwindung der Entfremdung bzw. Loslösung der Kultur von ihren ursprünglichen Inhalten und Aufgaben schlägt Gor'kij vor, sich die seiner Meinung nach ursprüngliche Wahrheit wieder bewußt zu machen, „daß gerade die Arbeit der Massen der Hauptorganisator der Kultur und der Schöpfer aller Ideen ist, sowohl jener Ideen, die im Laufe der Jahrhunderte die entscheidende Bedeutung der Arbeit, der Quelle unseres Wissens, herabminderten, als auch der Ideen von Marx, Lenin und Stalin, die in unserer Zeit das revolutionäre Rechtsbewußtsein der Proletarier aller Länder erziehen und die Arbeit in unserem Land zu einer Kraft erheben, die die Grundlage des wissenschaftlichen und künstlerischen Schaffens ist.“ (Schmitt/Schramm, S. 71) In diesem Sinne ist auch die hieraus folgende Forderung Gor'kij an die künstlerische Literatur zu sehen: „Der Hauptheld unserer Bücher muß die Arbeit sein, das heißt, der Mensch, der durch die Arbeit mit der machtvollen, modernen Technik geformt ist und der seinerseits die Arbeit leichter, produktiver macht und sie zur Kunst erhebt. Wir müssen es lernen, die Arbeit als schöpferische Tätigkeit zu betrachten.“ (Schmitt/Schramm, S. 72) Diese Forderung an die Schriftsteller und Künstler erhob Gor'kij immer wieder, den Arbeiter, die Arbeiterklasse als Schöpfer der zweiten Natur – „der materiellen und ‚geistigen‘ Kultur“ (26, 410) – darzustellen³³. Bei dieser Auffassung von der Ziel- und Zweckgerichtetheit der Kunst und Kultur, die als Mittel einer besseren Aneignung der ‚ersten‘ Natur dienen und folglich desto besser sind, je besser sie diesen Zweck erfüllen, ist es kein Wunder, wenn Gor'kij die Arbeit selbst, die diesen Zweck unmittelbar erfüllt, wenn sie das gut macht, auch zur Kunst erhebt. Möglich wäre es auch gewesen, den umgekehrten Weg zu gehen und Kunst als eine Form von Arbeit zu sehen, also zur Arbeit zu ‚erniedrigen‘. Ganz bewußt geht Gor'kij diesen Weg nicht, im Gegensatz und in Abgrenzung zu gewissen linken Strömungen. Vgl. z.B. seine Schilderung des Stoßarbeiterbergmanns Nikita Izotov: „Er hat ein gesetzmäßiges Recht, von mir die Kenntnis seiner Arbeit zu verlangen, denn er erhob seine Arbeit zur Höhe der Kunst. Er versteht es, mit dem geringsten Kraftaufwand und der größten Produktivität zu arbeiten... In unserem Land sollte jede Arbeit gerade in die Kunst verwandelt werden, die Welt umzugestalten, in die Kunst der Verwandlung des Landes, seiner Verschönerung durch das Wort, die Tat, die Dinge. Schöne Dinge erziehen die

schöpferische Einbildungskraft der Menschen und ihre Achtung vor der Arbeit.“ (27, 379 f.) Ähnlich urteilt Gor'kij wenig später über die Arbeiter der Stachanovbewegung, die er als ‚Artisten in ihrem Werk‘ bezeichnet, sicher nicht nur im landläufigen metaphorischen Sinn, sondern weil er ihre Arbeit zumindest in die Nähe der Kunst rückt und sie somit als Künstler sieht.

Zusammenfassend läßt sich also feststellen: Die Kultur, d.h. Wissenschaft und Kunst und auch entwickelte Arbeitsverfahren, dienen der besseren Aneignung und Beherrschung der Natur durch den Menschen. Wissenschaft und Kunst sind aus Arbeitsprozessen entstanden und bilden einen höheren Grad der Verallgemeinerung dieser Verfahren und fördern das Bewußtwerden ihres Sinnes und Nutzens für den Menschen, die Bildung der vermenschlichten oder zweiten Natur, wie Gor'kij sie nennt. Gleichzeitig aber wirken sie selbst organisierend auf den Produktionsprozeß, die Arbeit, ein und helfen wie diese, die erste Natur für den Menschen nutzbar zu machen. Wissenschaft, Kunst und Arbeit, die diesem Zweck optimal dienen, sind daher gleichzustellen, bzw., da Gor'kij alles in allem Wissenschaft und Kunst noch zu einer ‚höheren‘ Sphäre als die Arbeit rechnet, ist eine derartige Arbeit in den Rang der Wissenschaft oder Kunst zu erheben.

d) Proletarische Kunst – Klassenkunst – Allgemeinmenschliche Kunst

Gor'kij's Auffassung von der zweiten Natur des Menschen, der Entstehung der Kultur aus Arbeit, seine teilweise Gleichsetzung von Kunst und Arbeit drängt die Frage nach dem Verhältnis von gesamtgesellschaftlicher und kultureller Entwicklung auf. Wie gezeigt, wird bei Gor'kij aus dem harmonischen Verhältnis, aus der Einheit von Arbeit und Kunst in der Urgesellschaft, in der Klassengesellschaft wie bei Bogdanov zunehmend entfremdete Arbeit, d.h. nicht schöpferische, sondern rein ausführende auf der einen Seite, während sich die schöpferische Arbeit auf der anderen Seite immer mehr von den sie begründenden praktischen Voraussetzungen löst und ihrerseits eine Entfremdung in umgekehrter Richtung durchmacht. Dieser Prozeß vollzieht sich für Gor'kij allerdings in gewissen Grenzen. Ähnlich wie bei Lenin gibt es auch für ihn in der Klassengesellschaft zwei Kulturen. Eine, die sich völlig vom Arbeitsprozeß gelöst hat und sich selbst genügt, die zu Individualismus und Degeneration führt und letztlich eine parasitäre Erscheinung ist, und eine andere, die allein den Namen Kultur verdient, die sich immer, auch bei zunehmender Arbeitsteilung, auf die Ar-

beitserfahrung des Volkes stützte, sich ihrer Abhängigkeit von den ‚Ausführenden‘ bewußt war und Dinge erfahrbar machte und erarbeitete, zu deren Synthese den Ausführenden keine Zeit mehr blieb³⁴. So widersprüchlich es klingen mag, es gibt folglich nach Auffassung Gor’kij zwei einander bedingende Formen der Überwindung der fortschreitenden Entfremdung: Einmal den durch die kapitalistischen Produktionsverhältnisse bedingten Zusammenschluß des Proletariats, das im Kollektiv zusammengeschmiedet ist durch die Einheitlichkeit der Erfahrung, „die von ihm³⁵ allmählich und immer bestimmter als große monistische Idee des Sozialismus erkannt wird,“ (24, 43) so daß es gezwungen ist, die die Entfremdung bedingende kapitalistische Klassengesellschaft aufzuheben. Zum andern die politische, vor allem aber kulturelle Arbeit der fortschrittlichen Intelligenz. Diese ist sich ihrer Abhängigkeit von der Arbeit des Volkes und dessen Arbeitserfahrung bewußt und tritt teils bewußt parteilich engagiert, teils unbewußt für eine Veränderung des Bestehenden ein, wenn sie ‚allgemeinmenschliche‘ Prinzipien verkündigt, die auch Ziel des Proletariats nach Überwindung der Arbeitsteilung sind. In seinem Bogdanovs Theorie nahestehenden Aufsatz ‚Razrušenie ličnosti‘ von 1908 sieht Gor’kij gerade in der klassischen russischen Literatur die Verkörperung dieser Grundsätze: „Unsere Literatur ist unser Stolz, das Beste, was von uns als Nation geschaffen wurde. In ihr ist unsere ganze Philosophie, in ihr kommen die großen Eruptionen des Geistes zum Ausdruck... Und sie alle (die Künstler, W.E.) erhellten wahrheitsgemäß und aufrichtig das von ihnen Verstandene, Erlebte und sagen: Der Tempel der russischen Kunst wurde von uns mit schweigender Hilfe des Volkes erbaut, das Volk inspirierte uns, liebt es! In unserem Tempel wurde öfter und stärker als in anderen das Allgemeinmenschliche verkündet...“ (24, 64 f.). Diese Einstellung begründet auch den Eintritt Gor’kij für das künstlerische Erbe, dessen Aneignung er dem Proletariat immer wieder empfahl. Wenn es in Rußland aber eine ‚große‘ Kunst gab, die allgemeinmenschliche Ideale vertrat, mußte für Gor’kij die Schaffung einer besonderen proletarischen Kunst und Literatur überflüssig, zumindest aber problematisch sein. Wichtig war dann in erster Linie nur die Heranführung der bislang von den meisten Formen dieser Kultur ausgeschlossenen Arbeiter und Bauern an eben diese Kunst, die mit Verschärfung der gesellschaftlichen Gegensätze beim Bürgertum selbst immer mehr ins Hintertreffen geriet, zugunsten einer entfremdeten Kunst, deren Vertreter im Bereich der Literatur z.B. nur noch „die Manier zu schreiben“ (24, 68) auszeichnete und die nur noch dem oberflächlichen Vergnügen und der Zerstreung der Reichen diene.

Kaum einer hat sich derart intensiv wie Gor’kij um die Erziehung und Betreuung der Schriftsteller aus dem Volke gekümmert – kaum einer hat sich aber

auch wie Gor'kij in der Zeit verstärkter Klassenauseinandersetzungen auf dem Gebiet der Kultur so sehr für die bürgerliche Intelligenz eingesetzt³⁶.

Bereits in seinem Aufsatz ‚O pisateljach-samoučkach‘ hatte Gor'kij die Hoffnung ausgesprochen, daß als Gegengewicht zur dekadenten, pessimistischen Literatur des Bürgertums sich mit den Schriftstellern aus dem Volk ein neuer Typ des lebensbejahenden Menschen erheben würde mit „nach schöpferischer Arbeit ausgestreckten Händen“ (24, 125), der allerdings noch der Anleitung durch die Gebildeten bedürfe. In seinem Vorwort zum ersten Sammelband proletarischer Schriftsteller verschweigt Gor'kij nicht dessen „technische literarische Mängel“ (24, 168), doch hegt er die Hoffnung, daß dieser Sammelband einmal „als einer der ersten Schritte des russischen Proletariats zur Schaffung seiner künstlerischen Literatur“ gesehen werden könne, und ist fest davon überzeugt, „daß das Proletariat seine künstlerische Literatur schaffen kann, wie es mit großer Anstrengung und riesigen Opfern seine Tagespresse schuf.“ (24, 169) Doch sieht Gor'kij die Literatur des russischen Proletariats, für deren qualitative Verbesserung er mehr Allgemeinwissen, aber auch mehr literarisch-technisches Wissen fordert, zunächst als Übergangsliteratur, ein Übergangsstadium an, ein Beispiel, aus dem „künftige Generationen russischer Arbeiter und die ganze proletarische Welt unseres Planeten ... große Kräfte für den Kampf einer neuen Weltkultur schöpfen werden.“ (24, 172)

Die Schaffung einer neuen Weltkultur, die über die Ansätze einer proletarischen Kultur erreicht werden kann, war auch das Ziel vieler Proletkul'theoretiker, und hierin unterscheidet sich Gor'kij kaum von ihnen. Doch während er die Hauptaufgabe der um eine neue Kultur ringenden Proletarier darin sieht, sich zunächst das durch das Bürgertum akkumulierte Wissen und auch die künstlerischen Verfahren anzueignen, um gleichsam als direkte Fortsetzung der fortschrittlichen zweiten Kultur die einheitliche allgemeinmenschliche Kultur zu schaffen, war für die meisten Vertreter des Proletkul't die Schaffung einer reinen Klassenkultur das nächste Ziel, das es zu erreichen und zu verteidigen galt.

Für Gor'kij schien, wie aus seinen Aussagen hervorgeht, eine von ihm wohlwollend geförderte Klassenkultur nur in der vorrevolutionären und revolutionären Zeit sinnvoll. Mit der Eroberung der politischen Macht durch das Proletariat sah er gleich die Zeit gekommen, kontinuierlich aufbauend auf den Errungenschaften der bürgerlichen Kultur und mit Hilfe der bürgerlichen ‚Spezialisten‘ eine ‚Welt‘- oder allgemeinmenschliche Kultur zu schaffen. Daher galt auch seine Tätigkeit kurz nach der Revolution mehr dem Schutz der bürgerlichen Kultur und ihrer Vertreter als allen Bestrebungen, eine ‚echt‘ proletarische Kultur aufzubauen. Für ihn wird von den russischen Arbeitern schon die allgemein-

menschliche Kultur und Kunst geschaffen, wobei dem Proletariat sympathisierende Angehörige anderer Klassen helfen. Daher wehrte sich Gor'kij gegen die Schaffung einer rein proletarischen Literatur und Kunst und deren Furcht vor der „ideologischen Ansteckung“ (24, 325) durch die klassische bürgerliche Literatur und deren Vertreter³⁷. Das trug ihm wiederum von den Verfechtern einer rein proletarischen Kultur den ‚Vorwurf‘ ein, er selbst sei als Schriftsteller ein ‚popučik‘, d.h. Mitläufer der proletarischen Literatur (24, 556). Auf die Anfrage eines literarischen Zirkels der gewerblich-technischen Schule in Pokrov, was denn nun ein wirklich echter proletarischer Schriftsteller sei, stellte Gor'kij in einem gleichzeitig in den ‚Izvestija‘ und der ‚Pravda‘ veröffentlichten Brief von 1928 klar, daß der „Terminus ‚proletarisch‘ ... schon nicht mehr völlig der wirklichen Lage der arbeitenden Masse der Union der Sowjets entspricht“. (24, 332) Außerdem gab er eine Reihe von ‚guten‘ Eigenschaften an, die den wirklichen proletarischen Schriftsteller kennzeichnen, der jedoch für ihn schon der Schöpfer der allgemeinmenschlichen Kultur ist, die sich ein Großteil ihrer Themen und technischen Mittel aus der bürgerlichen Kultur aneignen muß. Für die Mehrzahl der Bevölkerung scheint Gor'kij dabei den selbstgewählten Grundsatz: ‚Bej, no vyuči!‘ gutzuheißeln, wie aus seinem Aufsatz von 1928 ‚O vozveličennyh i načínajuščich‘ hervorgeht (24, 362). In diesem Zusammenhang beruft sich Gor'kij natürlich auf die Autorität Lenins, der gesagt hatte, „Wir verleugnen nicht das Erbe“ ... , und der „durch sein ganzes Leben, durch seine ganze Arbeit bewies, daß er wirklich nichts Wertvolles in der bürgerlichen Kultur leugnet. Mir scheint, daß er für das Wertvollste in ihr die Technik, ‚die Meisterschaft‘ auf allen Gebieten der Arbeit und auch auf dem Gebiet der Literatur hielt.“ (24, 363)³⁸

Später äußert Gor'kij sogar die Ansicht, daß im Vergleich mit Spionen, Spitzeln und Beschwerdeführern für die weiße Emigrantenspresse „jener Typ des unbewußten Schädlings bedeutend schädlicher“ sei, „der, „durch die Lebendigkeit der bürgerlichen Kultur“, durch ihre Elastizität, die in jahrhundertlangem Training herausgebildet wurde, erschreckt ist und sich zur bürgerlichen Kultur panisch verhält und sie rundherum ablehnt und die hohe Bewertung der wirklichen Errungenschaften dieser Kultur vergißt, die ihr V.I. Lenin gab“. (25, 168 f.) Somit ist die kulturelle Kontinuität wichtiger als der Bruch, den die Vertreter des Proletkul't und anderer linker Strömungen vollziehen wollten, wobei auch sie in den seltensten Fällen gegen eine Beschäftigung mit dem Erbe waren, das sie allerdings einer strengeren Prüfung als Gor'kij unterziehen wollten. Für Gor'kij erweist sich nach der Revolution die Arbeiterklasse als Schöpfer der neuen, allgemeinmenschlichen Kultur, wenn sie in der kulturellen Kontinuität des

fortschrittlichen Bürgertums steht, mit diesem gemeinsam auf alten fortschrittlichen Traditionen aufbaut und von diesem vor allem die technischen Verfahren auf allen Gebieten der Kultur übernimmt und weiterentwickelt. Alle gegenläufigen Entwicklungen mußte er ablehnen. Das betraf nicht nur den Proletkul't und seine Nachfolger, sondern auch die linke Avantgarde, wie den LEF, dem er die „Verkündigung der Überflüssigkeit der künstlerischen Literatur“ schärfstens vorwarf (24, 323), ein Vorwurf, der auch von einem bürgerlichen Literaturverständnis her durchaus gerechtfertigt war, oder die ‚literatura fakta‘, die er für „die größte und mißlungenste Richtung des Naturalismus“ (25, 131) hielt. So ist denn auch verständlich, daß er bei diesen an der bürgerlichen Klassik orientierten Kulturidealen, deren Leistungen für die sowjetische Zeit als für zunächst unerreichbar erklärt werden, sich bescheiden vor das Gute (immer gemessen an der Leistung des bürgerlichen Ideals) stellte, das in diesen Zeiten schon erreicht wurde. Als Entschuldigung für mindere Qualität dient auch der Kriegszustand, in dem sich der junge sowjetische Staat ständig befindet. Ist dieser einmal vorbei, wird es auch gelingen, große Kunstwerke zu schaffen. Dieser Schluß scheint zumindest aus den folgenden Äußerungen Gor'kij's zulässig: „Die Forderungen nach ‚großen‘ und ‚vollkommenen‘ Werken der Wortkunst sind nicht nur verfrüht, sondern auch irgendwie vorsätzlich ästhetisch. Die sowjetische Literatur kann keinen ‚Krieg und Frieden‘ schaffen, weil sie zusammen mit der ganzen Masse der schöpferischen Kräfte der Union der Sowjets im Kriegszustand mit der alten Welt lebt und beim angespannten Aufbau der neuen Welt ist. Im Krieg ist Ästhetizismus fehl am Platze. Aber wir haben das Recht zu sagen, daß die Literatur noch niemals und nirgends so im ‚Gleichschritt‘ mit dem Leben ging wie in unseren Tagen.“ (25, 253) Trotz allem Lob, das Gor'kij hier dennoch für die sowjetische Literatur findet, wird der ‚Gleichschritt mit dem Leben‘, der für viele linke Theoretiker eigentlich Ziel der Literatur überhaupt war, von ihm doch niedriger eingeschätzt als ‚große‘ und ‚ästhetische‘ Kunstwerke, die offensichtlich das höchste Ziel, wenn auch erst nach dem Kriegszustand, darstellen. In dem eben zitierten Aufsatz von 1931 erklärt Gor'kij auch den Begriff Proletariat für auf sowjetische Verhältnisse nicht mehr anwendbar, so daß man auch nicht mehr von einer proletarischen Literatur sprechen könne: „In der Tat, der Begriff ‚Proletariat‘ in bezug auf die Arbeiter-Bauern-Masse der Union der Sowjets ist aus meinem Lexikon herausgefallen. Das geschah deshalb, weil es meiner Ansicht nach irgendwie unangebracht und nicht richtig ist, eine Klasse Proletariat zu nennen, die Milliarden in Gold für den Bau ihres Arbeiterstaates ausgibt. Denn es gibt schon einen unbestreitbaren Unterschied zwischen dem Weltproletariat und der Arbeiterklasse – dem uneingeschränkten Herrscher des großartigsten und

reichsten Landes, der Union der Sowjets.“ (25, 256) Die Herausstellung des Unterschiedes zwischen dem Weltproletariat und der russischen Arbeiterklasse ist durchaus gerechtfertigt. Dennoch ist mit dem Begriff ‚Arbeiterklasse‘ von Gor’kij nicht etwa intendiert, daß es in der Sowjetunion auch eine Klassenkultur gäbe, sondern der Verzicht auf den ansonsten synonymischen Begriff Proletariat deutet darauf hin, daß für Gor’kij die Klassenunterschiede bereits beseitigt sind (Arbeiter, Bauern und Intelligenz werden nicht mehr unterschieden) und die Arbeiterklasse dabei ist, die allgemeinmenschliche Kultur zu verwirklichen.

e) Literatur (Chudožestvennaja literatura)

Da es Gor’kij bei seiner Bestimmung der Kunst in erster Linie um Literatur geht, zumal er selbst Schriftsteller ist, läßt sich an seiner Definition der Literatur auch seine allgemeine Kunstauffassung am besten ablesen, ebenso wie seine Wertkriterien für gute bzw. schlechte Kunst.

Eine Definition von Literatur gibt Gor’kij 1934 als „Schöpfung von Bildern (obrazov), Typen, Charakteren durch Wörter; Widerspiegelung der Ereignisse der Wirklichkeit, der Bilder (kartin) der Natur, der Prozesse des Denkens vermittelt von Wörtern.“ (27, 212) Diese Kurzdefinition enthält die wichtigsten Prinzipien von Gor’kij’s Literatur- und Kunstauffassung, die man noch weiter auf zwei Schlagwörter reduzieren könnte: Typisierung und Widerspiegelung. Beide stehen in einem dialektischen Verhältnis zueinander, bilden eine dialektische Einheit und sind daher gleichermaßen unerläßliche Konstituenten eines jeden Kunstwerkes, das als solches bezeichnet werden will. Die Literatur des Proletariats, die er allerdings nicht so sehr als proletarische, sondern vielmehr als allgemeinmenschliche verstanden wissen will, sieht für Gor’kij folgendermaßen aus: „Die Literatur des Proletariats ist eine der Erscheinungen seiner Lebenstätigkeit, seiner Bemühung zur Selbsterziehung auf der Grundlage jener politisch-revolutionären Ideologie, die durch den wissenschaftlichen Sozialismus Marx’-Lenins geschaffen wurde. Diese Ideologie erfaßt die gesamte Arbeitserfahrung der Menschheit für die ganze Zeit ihrer Geschichte, und unsere jetzige kapitalistische Wirklichkeit bestätigt täglich, immer stärker, die unbestreitbare Wahrheit dieser Ideologie ...“ und weiter: „Das Denken des Literaten in Bildern ist nichts anderes als die Technik der Organisation der Arbeitserfahrung in Formen des Wortes und Bildes.“ (26, 335 f.) Die letzte, fast rein Bogdanovsche Definition könnte man um die obengenannte Funktion der Literatur erweitern: Die in Wörtern und Bildern

organisierte Arbeitserfahrung dient der Selbsterziehung im Geiste der durch sie bestätigten marxistisch-leninistischen Ideologie. Damit soll in der Sowjetunion die ‚dritte Wirklichkeit‘ geschaffen werden, wie Gor’kij wiederholt fordert. Die dritte Wirklichkeit ist im Gegensatz zur ersten, der Wirklichkeit der die Macht habenden Klassen, die über alle bislang von der Menschheit angesammelten Güter verfügen, ebenso wie über alle Leistungen auf dem Gebiet der Wissenschaft, Technik und Kunst³⁹, wie auch zur zweiten, der ersten diametral entgegengesetzten Wirklichkeit, d.h. der der Abhängigen und Unterdrückten, die durch schwere physische Arbeit und Armut ausgezeichnet ist, beider Zerstörung bzw. Überwindung, d.h. die Wirklichkeit „der echten sozialen Gleichheit“. Politisch steht dabei für Gor’kij fest: „Eine unerläßliche Bedingung der Schaffung einer derartigen Wirklichkeit ist die Diktatur der Arbeiterklasse, deren Arbeit immer die Grundlage des Wuchses und der Entwicklung der Kultur war.“ (25, 105) Den Inhalt der Kultur bilden für Gor’kij Wissenschaft, Technik und Kunst, wie wir oben gesehen haben. Innerhalb der Kunst teilt er der Literatur die wichtigste Rolle zu: „Und in der Kunst ist die Literatur (chudožestvennaja literatura) dem Verständnis der Massen am besten zugänglich und daher am mächtigsten als Mittel der kulturellen Erziehung.“ Daher ist auch die Aufgabe der Schriftsteller nicht nur die Kritik der alten Wirklichkeit(en), sondern sie besteht vielmehr darin, „die neue Wirklichkeit zu erforschen, zu gestalten, abzubilden und sie damit zu bestätigen.“ (25, 110) Kunst und Literatur kommt also in erster Linie eine erzieherische Funktion zu. Das verlangt Gor’kij immer wieder, obwohl er sich gegen direkte Didaktik in der Literatur wehrt. Wie er sich die ‚Belehrung‘ durch die Literatur vorstellt, sagt er in einem Brief von 1919/20: „Sie sollte durch Bilder, Fakten lehren und den Sinn des Lebens und seine Widersprüche vermittels Gegenüberstellung der Ereignisse, des Aufeinanderprallens der grundlegenden Gefühle und Charaktere darlegen. Es ist notwendig, daß das, was für alle Leser und Zuschauer unausweichlich und stichhaltig ist, gerade als Unausweichliches und Stichhaltiges klar ist, und das Unbegründete, Nebensächliche als eben solches.“ (29, 401) In einem in der ‚Pravda‘ und den ‚Izvestija‘ gleichzeitig am 19.9.1928 veröffentlichten Aufsatz zur Herausgabe von Literaturalmanachen sagt Gor’kij direkt: „In unserer Zeit einer allseitigen, kritischen Überprüfung der ganzen ‚alten Zeit‘ (starina), der Zeit des Kampfes mit dem uns aufgedrängten und von uns unfreiwillig übernommenen Erbe der ‚alten Welt‘, erlangt die künstlerische Literatur eine besonders tiefe *sozial-erzieherische Bedeutung*.“⁴⁰ (24, 424) Ebenfalls in einem in der ‚Pravda‘ und den ‚Izvestija‘ veröffentlichten Aufsatz von 1931 beschwerte sich Gor’kij darüber, daß die „kulturell-erzieherische Bedeutung der künstlerischen Literatur“ (26, 52) von der Kritik nicht hinreichend gewürdigt würde.

In diesem Zusammenhang kann auch die Formel von den Schriftstellern als ‚Ingenieuren der Seelen‘ als notwendige Konsequenz der Ansichten Gor’kij über die Funktion von Literatur gesehen werden, und es ist im Grunde gleichgültig, von wem sie stammt. Gor’kij selbst gebraucht sie eindeutig und oft genug⁴¹.

f) Sozialistischer Realismus

Eine zusammenfassende Bestimmung von Zweck und Funktion der Literatur finden wir in dem von Gor’kij entwickelten Begriff des sozialistischen Realismus, der auch heute noch als führende Methode in den meisten sozialistischen Ländern bezeichnet wird, obwohl dieser Begriff verschiedene Ausweitungen erfahren hat. Dennoch gibt es keine Definition, die sich nicht irgendwo auf Gor’kij beruft. Die bekannte, fast in allen Nachschlagewerken zu findende Formel Gor’kij lautet: „Der sozialistische Realismus bejaht das Dasein als Handeln, als schöpferische Tätigkeit, deren Ziel die ständige Entwicklung der wertvollsten individuellen Fähigkeiten des Menschen für den Sieg über die Naturkräfte ist, für ein gesundes und langes Leben, für das große Glück, auf der Erde zu leben, die der Mensch entsprechend seinen ständig wachsenden Bedürfnissen in eine schöne Wohnstätte der zu einer Familie vereinigten Menschheit verwandeln will.“ (Schmitt/Schramm, S. 81) Im Statut des sowjetischen Schriftstellerverbandes wurde 1934 die folgende Formulierung festgelegt: „Der sozialistische Realismus, der die Hauptmethode der sowjetischen schönen Literatur und Literaturkritik darstellt, fordert vom Künstler wahrheitsgetreue, historisch konkrete Darstellung der Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung. Wahrheitstreue und historische Konkretheit der künstlerischen Darstellung muß mit den Aufgaben der ideologischen Umgestaltung und Erziehung der Werktätigen im Geiste des Sozialismus verbunden werden.“ (Schmitt/Schramm, S. 390)

Die Darstellung der Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung und die Erziehung im Geiste des Sozialismus sind die wichtigsten Merkmale, durch die sich der sozialistische Realismus vom sogenannten klassischen oder kritischen Realismus unterscheidet. Das Gewicht, das Gor’kij der erzieherischen Rolle der Literatur beimißt, ist bereits deutlich geworden. Zu klären bleibt noch, was er unter dem Begriff ‚Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung‘ versteht. In der sowjetischen Forschung, die sich wiederholt und umfassend mit diesem Problem auseinandersetzte, gibt es zwei unterschiedliche Auffassungen, wie man

Gor'kij's Verständnis dieser Formel interpretieren sollte: Eine veraltete, von ihren Vertretern z.T. selbst später widerrufenen Interpretation behauptete, für Gor'kij sei der Sozialismus⁴² die *Vereinigung* (slijanie) von *Realismus und Romantik*; eine Interpretation, der die überwältigende Mehrheit anhängt, lautet, *Sozialismus ist eine neue Kategorie*, die mit Romantik nichts zu tun hat.

So schrieb Bjalik 1947, Gor'kij habe die Idee der Vereinigung des Realismus mit der revolutionären Romantik gehabt und auch vertreten, daß „der Realismus selbst romantisch werden sollte.“⁴³ Diese These hat er später freilich selbst wieder verworfen⁴⁴. Ähnlich äußerte sich auch Timofeev⁴⁵. Dabei gibt es keinen Zweifel, daß man den jungen Gor'kij selbst und sein Werk bis etwa 1900 als revolutionären Romantiker bzw. revolutionäre Romantik bezeichnet, wie es bereits der marxistische Kritiker Vorovskij tat⁴⁶, oder daß man einfach von dem romantischen Konzept Gor'kij's, von seiner „echten Romantik“ spricht, wie es jüngere Untersuchungen tun⁴⁷.

V.F. Vorob'ev ist der Ansicht, daß „Gor'kij aus der Erfahrung der russischen und der Weltliteratur sah, daß man das Leben wahrheitsgetreu sowohl mit der realistischen als auch der romantischen Methode darstellen kann.“⁴⁸ Er sieht Gor'kij durch sein Schaffen bereits in den ersten Jahren unseres Jahrhunderts als Begründer des sozialistischen Realismus. Diese neue Methode ist für ihn weder die Summe der beiden alten bzw. ihrer Eigenschaften, noch ist sie ihr mechanisches ‚Ineinandergießen‘ (slijanie) und ihre Synthese, sondern „*die Geburt einer neuen Methode*, geschaffen auf der Grundlage der besten Errungenschaften sowohl des realistischen als auch des romantischen Schaffens der russischen und ausländischen Klassiker und verbunden mit dem tiefsten revolutionären Lebensverständnis – mit der marxistisch-leninistischen Weltanschauung.“⁴⁹

Diese Erklärung bringt aber nichts wirklich Neues, das zusätzlich zu den besten Elementen aus Romantik und Realismus die neue Qualität erklären könnte, außer der marxistisch-leninistischen Weltanschauung. Diese hatten ja die Kritiker der RAPP, indem sie die dialektisch-materialistische Methode als grundlegende Methode der Kunst forderten, in den Vordergrund gestellt, wogegen sich besonders Gor'kij wehrte. Er sah, wie auch heute noch die sowjetische Forschung, darin „eine mechanische Gleichsetzung der philosophischen Methode der Erkenntnis mit der Methode des künstlerischen Schaffens“⁵⁰. Auch die von Gor'kij getroffene Unterscheidung von aktivem und passivem Romantizismus (24, 477), der einmal den Lebenswillen des Menschen verstärkt und ihn zum Kampf gegen die Wirklichkeit aufruft, andererseits den Menschen mit der Wirklichkeit versöhnt, sie verschönert (worauf Vorob'ev abhebt⁵¹), grenzt zwar den Romantikbegriff positiv ein, bringt aber keine Erklärung für das grundsätzlich Neue, will man es

nicht doch als Summe der besten Qualitäten der beiden verschiedenen Methoden sehen, die zusammen sicherlich eine höhere Qualität erhalten können als einzeln genommen. Alle Erklärungen Gor'kij's, die revolutionäre Romantik sei ein Pseudonym für den Sozialismus bzw. die daraus abgeleitete heute weit verbreitete Formulierung, „die revolutionäre Romantik ist ein Bestandteil des Sozialismus“⁵², weisen eindeutig darauf hin, daß der Sozialismus ohne Romantik, wenn auch nicht im historischen Sinne dieses Begriffes, nicht denkbar ist. Auffällig ist bei dem Streit um die Definition, der noch nicht abgeschlossen ist, nur, daß weniger Meinungsverschiedenheiten über das realistische als über das romantische Element im Sozialismus bestehen. Die subtile Unterscheidung, die Vorob'ev und offensichtlich auch andere (vgl. Anm. 45) in der Verwendung der Begriffe ‚Romantik‘ und ‚Romantismus‘ (romantika i romantizm) bei Gor'kij sehen, für den ‚romantizm‘ ein weiterer Begriff als ‚romantika‘ gewesen sei, und der daher als Bestandteil des Sozialismus nicht die ‚revoljucionnaja romantika‘, sondern den ‚revoljucionnyj romantizm‘ auserkoren hätte, ist eigentlich unbedeutend, da es Gor'kij ohnehin nicht um die Romantik als historische Form, sondern um einen Begriff ging, an dessen inhaltlicher Bestimmung sich durch seine Benennung nichts ändert. Ob ‚romantika‘ oder ‚romantizm‘, für Gor'kij war damit gemeint, real Mögliches vorwegzunehmen.

Neuere Darstellungen sprechen zwar von der „Betonung der revolutionären Romantik“ und der „Möglichkeit und Notwendigkeit des Vorwärtsträumens“, sehen dies aber nicht nur als „eine ‚romantisch‘ oder ‚utopisch‘ verlängerte Gegenwart in die Zukunft hinein“, sondern als „das Begreifen des geschichtlichen Prozesses, das Aufdecken des keimhaft Neuen des morgigen Tages, der als reale Möglichkeit im heutigen verborgen ist“.⁵³

Die von Gor'kij selbst wiederholt geäußerten Ansichten über einen um Romantik erweiterten Realismus geben jedoch eindeutig Auskunft darüber, daß er mehr einer Vereinigung der für ihn positiven Eigenschaften beider zuneigte, wobei er Romantik nicht im Sinne einer literarhistorischen Strömung oder Epoche verstand, sondern als wünschenswerte, als potentiell realisierbare, als konkret vorweggenommene Zukunft, der Realität noch näher als die sogenannte konkrete Utopie. Wenn auch Gor'kij davon spricht, diese Methode sei von einer völlig neuen Qualität, so sieht er doch klassische Vorbilder und kann sie damit in gewissen Grenzen wieder in eine klassische Tradition stellen. In seinem 1928 zuerst veröffentlichten Aufsatz ‚O tom, kak ja učilsja pisat‘ ist für ihn die Einteilung einer Reihe von klassischen Schriftstellern des 19. Jahrhunderts in Realisten oder Romantiker überhaupt problematisch: „Bei großen Künstlern sind Realismus und Romantik fast immer gleichsam vereint.“ Das erläutert er am

Beispiel von Balzac, Turgenev, Gogol', Čechov und Bunin. „Diese Vereinigung (slijanie) von Romantik und Realismus ist besonders charakteristisch für unsere große Literatur, sie verleiht ihr jene Originalität, die Kraft, die immer deutlicher und nachhaltiger die Literatur der ganzen Welt beeinflusst.“ (24, 471) Diese Vereinigung bzw. Bereicherung des Realismus um romantische Züge, die er im Kontext seiner unabdingbaren Forderung nach Typisierung als das Recht der Schriftsteller auf ‚Übertreibung‘ bezeichnet, ist auch das, was nach seiner Meinung den Sozialismus vom einfachen Realismus unterscheidet, selbst wenn er derartiges schon bei den Klassikern feststellt. Man vergleiche z. B. seine Ausführungen auf dem zweiten Plenum der Leitung des sowjetischen Schriftstellerverbandes vom 2.3.1935: „Gestehen wir der Kunst das Recht zu, soziale Erscheinungen – positive wie negative – zu übertreiben? Über diese Frage müßte man streiten. Ohne Lösung dieser grundlegenden Frage werden wir den Unterschied des sozialistischen Realismus vom Realismus einfach nicht verstehen. Ohne das werden wir uns die Methode des sozialistischen Realismus nicht zu eigen machen. Alle großen Werke, alle die Werke, die Musterbeispiele einer hochkünstlerischen Literatur sind, beruhen gerade auf der Übertreibung, auf der breiten Typisierung der Erscheinungen.“ (27, 410)⁵⁴

Folgt man diesen Auffassungen Gor'kij's, dann waren Balzac und andere große Realisten des 19. Jahrhunderts im Ansatz schon Schriftsteller des Sozialismus gewesen. Bestrebungen dieser Art, große klassische Schriftsteller im nachhinein zu Sozialisten zu erklären, hat es in den dreißiger Jahren gegeben. Für Gor'kij kam es darauf an, die Schriftsteller an großen klassischen Vorbildern zu orientieren und sie in eine fortschrittliche (wenn auch bürgerliche) Kulturtradition hineinzustellen. Daher ist für ihn der Sozialismus sicher etwas qualitativ Neues, doch andererseits nur eine konsequente Fortsetzung eben jener Tradition der großen klassischen Literatur. Von der sowjetischen Forschung zu wenig herausgestellt wird die offensichtliche Tatsache, daß Gor'kij keineswegs mehr oder häufiger das realistische Moment für den Sozialismus betont und fordert, sondern im Gegenteil mehr zur Romantik aufruft. So wehrt er sich gegen kritischen Realismus und Naturalismus, die er oft fast gleichsetzt und die in verschiedenen abgewandelten Formen bevorzugte Methoden einer Reihe von damaligen Schriftstellern waren, und fordert als Ergänzung bzw. wichtigste Konstituente der neuen Literatur „aktive Romantik“ (aktivnyj romantizm)⁵⁵. Allenfalls spricht er von einer Synthese von Realismus und Romantik⁵⁶ bzw. von „einer zukünftigen Wahrheit“, die nicht Romantik, sondern „Arbeiterheroismus“ sei, aber eigentlich dasselbe meint⁵⁷, oder der Realismus selbst soll zeigen, „wie (der Mensch) sein soll und morgen sein wird“⁵⁸, und wird damit romantisch, was

ehrlicher in der Forderung zum Ausdruck kommt, „stören Euch die Verfahren des Realismus, sucht andere, arbeitet sie heraus, das Faktum ist noch nicht die ganze Wahrheit“⁵⁹; das geht bis zu einer Gleichsetzung von Romantik und Sozialismus⁶⁰.

3. Die Sprache der Literatur

„Ne med a k vsemu l'net“;

„Osnovnym materialom literatury javljaetsja slovo“;

„Jazyk pervoèlement literatury“⁶¹

Wesen und Funktion der Sprache der Literatur im Verständnis Gor'kij kommen vor allem in der Diskussion über die Sprache zum Ausdruck. Dennoch läßt sich auch aus seinen Äußerungen, Reden, Briefen, Ratschlägen an junge beginnende Schriftsteller einiges über die Eigenschaften ‚idealer‘ Sprache der Literatur herausarbeiten. Dabei geht es um mögliche ‚Konstanten‘, die Gor'kij während seines gesamten Schaffens für wichtig hielt. Die Charakterisierung der idealen Sprache der Literatur läßt sich nicht nur aus positiven Bestimmungen ablesen, sondern oft erst aus der Kritik bestimmter negativer sprachlicher Erscheinungen durch Gor'kij vornehmen. Die Häufigkeit, mit der Gor'kij gewisse Eigenschaften idealer Sprache der Literatur forderte oder betonte, muß nicht unbedingt Kennzeichen dafür sein, daß dies für ihn die wichtigsten Eigenschaften waren. Möglich ist, daß gerade diese Eigenschaften von anderen Schriftstellern zu wenig berücksichtigt wurden, so daß Gor'kij sich gezwungen sah, ihre Beachtung wiederholt zu fordern. Mit gewissen Einschränkungen läßt sich jedoch trotzdem sagen, daß die Häufigkeit der Forderungen nach bestimmten Eigenschaften idealer Sprache der Literatur oder deren Konstatierung bei einzelnen Schriftstellern gleichzeitig auch etwas über die Reihenfolge der Bedeutung dieser Eigenschaften aussagen, zumal sie oft in allgemeinen literaturtheoretischen Arbeiten Gor'kij aufscheinen und nicht ausschließlich der aktuellen literarischen Tagespolitik oder der direkten Beratung beginnender Schriftsteller gewidmet sind.

Die Forderungen an die ideale Sprache der Literatur decken sich z.T. mit denen, die Gor'kij an die Literatursprache (Schriftsprache) stellte und auch für andere

Bereiche als die schöne Literatur gelten ließ. Die ‚Restmenge‘ der Aussagen Gor’kij, die allein der Sprache der Literatur gewidmet sind, steht im Zentrum unserer Aufmerksamkeit, dennoch sollen auch die ‚Schnittmengen‘ mit anderen Bereichen berücksichtigt werden, um alle wichtigen Forderungen Gor’kij zu erfassen, ohne dann allerdings auf die Beantwortung der Frage, welches die eigentlichen Spezifika der Sprache der Literatur sind, zu verzichten.

Die häufigste und sicher auch oberste Forderung, die Gor’kij an die Sprache der Literatur stellt, ist die nach *Einfachheit* und *Klarheit*, wobei es sich (nicht nur in Gor’kij’s Verständnis) um eine Kausalbestimmung handelt, die ihrerseits wiederum ursächlich ist für das Ziel *Verständlichkeit*.

Auch wenn Gor’kij von keinem expliziten kommunikationstheoretischen Ansatz ausging, muß man ihn nach dem Adressaten fragen (für wen soll etwas klar sein, wer soll es verstehen?) und nach den Bedingungen der künstlerischen Kommunikation (setzt das Verstehen die Kenntnis eines besonderen Kodes voraus?). Bei Gor’kij betraf die Verständlichkeit keinen derart großen Adressatenkreis wie bei Tolstoj, der von dem idealen Kunstwerk forderte, daß es jeden Menschen in jedem Lande gleichermaßen ‚infizieren‘ müsse, was ein Verstehen voraussetzt. Aufgrund seiner Äußerungen scheint jedoch ziemlich sicher, daß seine Auffassung von Einfachheit, Klarheit und Verständlichkeit so weit ging, daß wenigstens unter gleichen ethnischen Bedingungen, bei einem gewissen Maß an elementarer Bildung, jedermann ein Kunstwerk verstehen solle und nicht, wie es z.B. Lotman, Uspenskij u.a. fordern⁶², erst eine spezifische Sprache der Kunst lernen müsse.

Die Einfachheit bedingt nicht nur die Verständlichkeit, sondern hängt auch unmittelbar zusammen mit Stärke (gemeint ist Ausdrucksstärke, Expressivität) und Schönheit. Dabei stellt ähnlich wie bei Tolstoj gerade die Einfachheit an die Schriftsteller die größten technischen Anforderungen. Sie ist nur mit gekonnter Beherrschung der literarischen Technik erreichbar. Das wird deutlich, wenn Gor’kij z.B. im Vorwort zum ersten Sammelband proletarischer Schriftsteller schreibt: „... den Arbeiterschriftsteller hindert sein geringes Vermögen, die Feder zu benutzen, daran, seine Eindrücke treffend (jarko) und genau – das heißt künstlerisch⁶³ – darzulegen, ... das größte Hindernis aber ist der Mangel an Wörtern, die Unmöglichkeit, aus zehn von ihnen das einfachste, stärkste und schönste auszuwählen.“(24, 168)

Auch die drei zuletzt genannten Eigenschaften sind nicht komplementär miteinander verknüpft, sondern kausal, wie noch zu zeigen sein wird. Auf dem Gebiet der Literatur gibt es aber Formen, die der Einfachheit entgegenkommen, und solche, die einfach herzustellen, sehr schwierig ist. So rät Gor’kij begin-

nenden Schriftstellern ab, sich an große und schwierige Formen der Kunst wie z.B. das Drama zu wagen, und schreibt in einer Rezension des großen dramatischen Theaters von Petrograd 1919/20, in der er einem jungen Schriftsteller den Ratschlag erteilt, lieber „kleine Erzählungen aus dem Leben (byt) der Arbeiter“ zu schreiben: „Und schreiben muß man einfach ... In der Einfachheit des Wortes ist die größte Weisheit, Sprichwörter und Lieder sind immer kurz, aber der Verstand und das Gefühl in ihnen reicht für ganze Bücher.“ (29, 401 f.) In seinem Aufsatz zu den Zielen der Zeitschrift ‚Literaturnaja učeba‘ sagt Gor’kij, daß echte Kunst immer sehr einfach sei. Schreibt der Schriftsteller nicht einfach, so heißt das, „er selbst sieht das schlecht, was er schreibt.“ (25, 102)

Dennoch kann die Einfachheit nicht das alleinige Kriterium der Sprache der Literatur sein, da auch wissenschaftliche und andere Texte⁶⁴ diesem Kriterium genügen müssen. Eine genaue Definition bzw. Abgrenzung der Einfachheit der Sprache der Literatur von einer Einfachheit, die man mit nüchterner Sachlichkeit gleichsetzen könnte, gibt Gor’kij nicht.

In seinen Briefen an die beginnenden Schriftsteller ruft er diese wiederholt auf, ‚einfach‘ zu schreiben⁶⁵, und fordert auch von der Kritik, sie solle „die beginnenden Literaten lehren, einfach, klar, fehlerlos (gramotno) zu schreiben.“ (25, 259)

In einem Aufsatz über die literarische Technik, der schon zur Diskussion über die Sprache zu zählen ist, macht Gor’kij die Einfachheit der Sprache zur Voraussetzung dafür, daß ein literarisches Werk künstlerisch genannt werden kann: „Damit ein literarisches Werk den Titel Kunstwerk verdient, muß man ihm unbedingt eine vollkommene literarische (slovesnuju) Form geben, diese Form verleiht der Erzählung und dem Roman eine einfache, genaue, klare, ökonomische Sprache.“ (26, 336) Einfachheit und Klarheit + Genauigkeit und Ökonomie als zusätzliche Forderungen erhebt Gor’kij in dieser Zusammenstellung häufiger⁶⁶. Als Beispiel für Klarheit und Einfachheit der Sprache verweist Gor’kij mehrfach auf große bürgerliche Schriftsteller, wie z.B. Čechov, von dem er eine Naturbeschreibung aus der Erzählung ‚Step‘ als Muster empfiehlt, um daraus zu lernen, weil sie besonders klar und einfach sei (26, 406). Hatte er einerseits das „Bestreben, die Wirklichkeit mit schönen Wörtern zu schmücken, für völlig natürlich“ (25, 57) gehalten, so hielt er das Suchen nach schönen Wörtern oft für verfehlt, da Schönheit in erster Linie durch Einfachheit erreicht werde. So wirft er einem Schriftsteller vor: „Statt nach Einfachheit strebt der Autor danach, die Schönheit zu finden, und findet die unangenehmsten äußerlichen Verzierungen (krasivosti).“ (27, 226)⁶⁷ In seinem programmatischen Aufsatz über den sozialistischen Realismus sind als Kriterien für die „echte Schönheit“ der Sprache

allerdings genannt „Genauigkeit, Klarheit, (Wohl) Klang (zvučnost') der Wörter“, obwohl es andererseits die Aufgabe des Schriftstellers ist, nach Erforschung der Sprache aus der Literatursprache die „einfachsten, treffendsten und ausdrucksstärksten Wörter“ auszuwählen (27, 5 f.).

Einfachheit und Verständlichkeit sind kein Selbstzweck, sondern notwendig, da die junge sowjetische Literatur erzieherische Aufgaben für die Masse des Volkes hat und darüber hinaus in der ganzen Welt „Millionen und Dutzende von Millionen von Proletariern aller Länder ... einfache und klare künstlerische Darstellungen der großen Arbeitserfolge erwarten“. (27, 52) Daher ist es auch kein Wunder, daß im Verlauf der Diskussion über die Sprache als Argument für die Einfachheit die notwendige und bessere Übersetzbarkeit in fremde Sprachen angeführt wird: „Nicht einer unserer Kritiker wies die Literaten darauf hin, daß die Sprache, in der sie schreiben, entweder schwer verständlich ist oder völlig ungeeignet für die Übersetzung in fremde Sprachen.“ (27, 152) Es folgt ein Appell, für Einfachheit und Klarheit der Sprache zu kämpfen, wobei wiederum an Lenins Verhältnis zur Sprache erinnert wird.

Einfachheit ist nicht nur Bedingung und somit ein reines Hilfsmittel für möglichst allgemeine Verständlichkeit, sie ist auch, gerade im Bereich der Literatur, Voraussetzung für die Wahrheit, wie Gor'kij im zweiten Teil seiner ‚Literaturnye zabavy‘ schreibt: „Die Wahrheit erfordert Einfachheit, die Lüge Kompliziertheit, das wird sehr gut durch die Geschichte der Literatur bestätigt.“ (27, 252) Im dritten Teil wird die Forderung nach Einfachheit auch historisch begründet. Da die Wörter aus der Arbeit geboren sind, „die Sprache Knochen, Muskel, Nerv, Haut der Fakten ist“, gerade daher „*sind Genauigkeit, Klarheit, Einfachheit der Sprache völlig unerlässlich, um wahrheitsgetreu und treffend die Prozesse des Schaffens von Fakten durch den Menschen und die Prozesse des Einflusses der Fakten auf den Menschen abzubilden.*“ (27, 271)

Wie aus all diesen Zitaten hervorgeht, die man noch um einige erweitern könnte, steht die Forderung nach Einfachheit selten allein. Sie ist ohnehin Bedingung und Voraussetzung für die Klarheit und Verständlichkeit. Besonders häufig verlangt Gor'kij von der Sprache der Literatur auch Richtigkeit und Genauigkeit, die oft zusammen gefordert werden. Für die Sprache der Wissenschaft wäre das sicher eine von den verschiedensten Standpunkten aus zu unterstützende Forderung. Gor'kij stellt sie jedoch an die Sprache ganz allgemein und besonders an die Sprache der Literatur. Die Forderung nach Richtigkeit und Genauigkeit impliziert Eindeutigkeit. Eindeutigkeit als Forderung für Werke der schönen Literatur steht im krassen Gegensatz zu einer Reihe von Literaturtheorien

und ist mit den Mitteln der natürlichen Sprache nur in den seltensten Fällen und auch nur annähernd erreichbar⁶⁸.

Die „genauen, treffenden Wörter“⁶⁹ dienen vor allem der genauen Schilderung, d.h., durch die Sprache soll nach Gor'kij den Lesern das Beschriebene gleichsam *sichtbar* werden, und an seiner Wahrheit darf es keinen Zweifel geben, „damit der Leser fühlt: Alles von ihm Gelesene war genau so, konnte nicht anders sein.“ (24, 171) Dazu gehört natürlich als Voraussetzung richtigen sprachlichen Beschreibens die genaue Kenntnis der Wirklichkeit, der ganzen Wirklichkeit, wie Gor'kij immer wieder betont, z.B. in ‚O pol'ze gramotnosti‘: „Ich bin dafür, daß man alles wissen soll. Der Schriftsteller ist verpflichtet, soviel wie möglich zu wissen.“ (24, 320)

Grundsätzlich ging Gor'kij von der Annahme aus: „Alle Sprachen streben nach Genauigkeit, und Genauigkeit erfordert Kürze, Komprimiertheit.“ (27, 155) Diese Behauptung wird der empirischen Untersuchung natürlicher Sprachen kaum gerecht. Doch für Gor'kij existiert bereits eine Sprache, die die Forderung nach Genauigkeit und Klarheit in höchstem Maße erfüllt. Das ist die Sprache der Literatur des 19. Jahrhunderts, die für ihn bislang unübertroffen ist, so daß der sowjetische Leser Werke in dieser Sprache von den Schriftstellern verlangen kann und soll: „Und ausgehend von dieser Literatur (gemeint ist die des 19. Jahrhunderts, W.E.) hat der Leser das Recht, eine solche Exaktheit, eine solche Klarheit des Wortes, des Satzes zu fordern, wie sie nur durch die Kraft dieser Sprache gegeben werden können, denn bislang ist nur sie fähig, Bilder echter künstlerischer Wahrheit zu schaffen, nur sie ist fähig, dem Bild (obraz) Plastizität und fast physische Sichtbarkeit, Fühlbarkeit zu geben.“ (26, 393)

Eine weitere Bestimmung der Sprache der Literatur ergibt sich aus Gor'kij's Forderung nach ihrer *Ökonomie*. „Die Ökonomie der Wörter erreicht man am besten durch die Bildhaftigkeit“ (25, 58), schreibt er in einer Kritik von Skizzen von Arbeiterkorrespondenten, als deren Hauptmangel er ‚mnogoslovie‘ (Weitschweifigkeit) bezeichnet. Die ‚Bildhaftigkeit‘ als weitere wichtige Forderung soll noch erläutert werden, zunächst zur Ökonomie: „Es wäre wohl weitaus nützlicher, wenn wir alle einfacher, ökonomischer schrieben, so ‚daß es den Wörtern eng, den Gedanken weit wird““. Die hier gebrauchte Redensart wiederholte Gor'kij mehrfach⁷⁰, immer verbunden mit dem Hinweis, ökonomisch zu schreiben: „so wenig Wörter wie möglich, so ökonomisch wie möglich.“ (25, 260 f.) Diese Forderung betrifft vor allem die Poesie im engeren Sinne (26, 87), deren Schaffung er für sich ablehnt, die aber eine besondere Beherrschung der Sprache und eine besondere Ökonomie der Wörter verlangt.

Mit Ökonomie ist nicht nur gemeint, möglichst kurz bzw. wenig zu schreiben, sondern diese Forderung Gor'kij's beinhaltet auch die dem Begriff zukommende Bedeutung, mit möglichst wenig Mitteln, möglichst viel zu erreichen. Bezogen auf die Sprache der Literatur bedeutet das, mit möglichst wenigen Wörtern oder sprachlichen Mitteln möglichst viel auszusagen, was besonders gut in dem oft zitierten: ‚damit es den Wörtern eng und den Gedanken weit wird‘, zum Ausdruck kommt und in Gor'kij's nachhaltigem Feldzug gegen jedes ‚mnogoslovie‘ und ‚pustoslovie‘.

Wie wird das erreicht? Eine Möglichkeit wäre, um auf der Ebene des Wortes zu bleiben, der sich auch Gor'kij am häufigsten zuwendet, die Verwendung von möglichst vieldeutigen, inhaltsschweren, d.h. ein breites semantisches Feld abdeckenden Wörtern. Dem steht jedoch Gor'kij's Forderung nach Genauigkeit und Klarheit gegenüber. Eine weitere denkbare Möglichkeit läge im außersprachlichen Bereich, d.h., nur die Wichtigkeit und Bedeutung gewisser Probleme ist Maßstab für den entsprechenden sprachlich/künstlerischen Einsatz zu ihrer Bewältigung. Damit wäre aber die Problematik ihrer sprachlichen ökonomischen Gestaltung noch keineswegs gelöst. Unbestritten scheint, daß Ökonomie sowohl die Möglichkeit zu weiten Gedankenassoziationen eröffnen kann, wie sie andererseits Eindeutigkeit fördern kann. Wenn es Gor'kij den Gedanken gerne weit sein lassen möchte, so steht das im Widerspruch zu den uns bislang bekannten Forderungen nach Genauigkeit, Klarheit und Einfachheit, die gepaart mit Ökonomie eher auf Eindeutigkeit zielen. Welche zusätzlichen Kriterien die Erfüllung seiner Forderung dennoch möglich machen, bzw. ob sie widersprüchlich und damit unerfüllbar wird, werden wir noch sehen.

Der Ökonomie der Sprache und damit der Wörter steht Gor'kij's Forderung nach einem großen Wortschatz oder reichen Lexikon des Schriftstellers nur scheinbar entgegen. Wichtig ist für ihn nicht der Gebrauch vieler Wörter (gleichzeitig), das ‚ščegol'stvo slovami‘⁷¹, sondern die Verfügbarkeit eines möglichst großen Wortschatzes, aus dem dann das eine treffende Wort ausgewählt werden soll, das im jeweiligen Zusammenhang das beste ist. So wäre der ideale Schriftsteller der, der aus einem möglichst großen Reservoir von sprachlichen, vor allem lexikalischen Mitteln eine möglichst knappe, aber ‚richtige‘ Auswahl trifft. Gor'kij rät denn auch den Schriftstellern: ‚Machen Sie sich mit dem Wörterbuch Dal's bekannt, mit dem Großrussen Šejn‘⁷², d.h., er empfiehlt ihnen das Studium von Wörterbüchern. Wichtigste Quelle aber für einen reichen Wortschatz ist neben der Folklore wiederum die Klassik. Gerade bei den klassischen Schriftstellern sollen die jungen Sowjetschriftsteller lernen und ihren Wortschatz erweitern. Die Aufforderungen, bei den Klassikern zu lernen, betreffen nicht nur die Schrift-

steller und die Sprache der Literatur, sondern auch die allgemeine Literatursprache und deren Kenntnis bzw. Erweiterung, wie schon oben gezeigt wurde.

Mehrfach ist bereits zum Ausdruck gekommen, daß die Richtigkeit oder Trefflichkeit eines der wichtigsten spezifischen Kriterien der Sprache der Literatur bildet. Wie aber läßt sich diese bestimmen? Wenn das sprachliche Zeichen in großem Maße arbiträr ist, gibt es eine durch die historische Entwicklung in den Nationalsprachen bedingte Nichtarbitrarität, die in allem so weit geht, daß die Auswahl des Schriftstellers, von der Gor'kij ja immer ausgeht, bereits eindeutig festgelegt ist, wenn er bestimmte Sachverhalte und Ideen ‚richtig‘ ausdrücken will? Die Erfahrung zeigt, daß es diesen Zustand nur in streng formalisierten, nicht natürlichen Sprachen gibt und daß selbst in wissenschaftlichen Darstellungen dem Darstellenden eine relativ große Möglichkeit der Wahl bleibt, Sachverhalte exakt darzustellen⁷³. Ob sprachlich verschiedene, aber sachlich identische Aussagen vorliegen, hängt in großem Maße von dem Standpunkt ab, den der Sender bzw. Empfänger zur sprachlichen Mitteilung einnimmt, d.h. davon, was er für die Kommunikation für relevant hält. Eine Literaturauffassung, die die Fakten nur als literarische Fakten sieht, wird als merkmalthaltig und wichtig die Nichtübereinstimmung bzw. Übereinstimmung mit einer literarischen und auch einer sprachlichen Reihe sehen. Eine Literaturauffassung, die in erster Linie an den realen Fakten interessiert ist, kommt dennoch nicht um das Problem ihres sprachlichen Ausdrucks herum, besonders dann nicht, wenn sie wie bei Gor'kij der Ansicht ist, daß es gilt, unter vielen sprachlichen Möglichkeiten die treffende, richtige zu realisieren. Falls diese existiert, kann sie in Widerspruch zur Einmaligkeit und Unveränderlichkeit des Kunstwerkes geraten, wie Formalisten und Strukturalisten unter Berufung auf Tolstoj, der hier selbst im Gegensatz zu seiner ästhetischen Theorie steht⁷⁴, sie propagieren. Gor'kij äußert sich nicht explizit zu dem Problem der Einmaligkeit, doch wird aus seinen Forderungen klar, daß es nur eine richtige Form des Kunstwerkes gibt, die nicht immer mit der ‚einmal‘ vom Künstler geschaffenen zusammenfällt. Das beweisen auch die Einschätzung seiner eigenen Werke und die Selbstkritik daran sowie die Verbesserungs- und Änderungsvorschläge, die er später machte. Der genaue, richtige sprachliche Ausdruck dient im Kunstwerk der Schaffung von Bildlichkeit (obraznost'). Seine Richtigkeit wird gemessen an den durch die Sprache hervorgerufenen Bildern bzw. Charakteren, Typen und Gestalten. Diese ‚realistischen‘ Bilder sind jedoch insofern eine Idealisierung, als sie nicht naturalistische Kopien vorhandener Realität liefern sollen, sondern versuchen müssen, aus verschiedenen Kennzeichen vorhandener Realität zu typisieren, zu verallgemeinern. Verifiziert wird die Richtigkeit der Bilder und Typen durch Gor'kij selbst, d.h. durch den von ihm

eingenommenen Standpunkt des vermuteten einfachen idealen Lesers, den er durch Zitate aus zahlreichen Leserzuschriften zu bekräftigen versucht. Ideales Mittel der Hervorrufung dieser Bilder und Typen ist für ihn die klassische russische Literatursprache des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts, erweitert um die Elemente der ‚Volkssprache‘ in dem Rahmen und nach dem Muster, wie sie auch von den Klassikern erweitert wurde. Die klassische russische Literatur und ihre Sprache stehen jedoch schon in einer gewissen Entwicklung bürgerlicher Literatur- und Sprachkultivierung, von der das Volk und das Proletariat zum größten Teil ausgeschlossen waren. Um also in dieser Sprache für das Volk ‚richtige‘ Bilder und Typen zu schaffen, mußte das Volk zunächst die Beherrschung dieser Sprache, dieses Kodes lernen, der sich jedoch in vielem mit seiner Sprache überschneidet.

Das eigentliche Spezifikum der Sprache der Literatur besteht für Gor’kij in ihrer *Bildlichkeit* (kartinnost’, obraznost’), d.h. in der Fähigkeit, diese hervorzurufen. Im Zusammenhang damit spricht Gor’kij auch oft von ‚*Plastizität*‘ (plastika, plastičnost’) und ‚*Fühlbarkeit*‘ (oščitimost’). Wie wir oben gesehen haben, wird durch Bildlichkeit Ökonomie der Wörter erreicht, wobei eigentlich die Bildlichkeit das Ziel für Gor’kij ist. Oft spricht Gor’kij von der Bildlichkeit der Sprache selbst, was jedoch metonymisch zu deuten ist, da Sprache und Bild verschiedene Dinge sind, wie aus seiner Definition: „Das Denken des Literaten in Bildern ist nichts anderes als die Technik der Organisation der Arbeitserfahrung in Formen des Wortes und Bildes“ (s.o.), hervorgeht. Wie er sich die gegenseitige Abhängigkeit von Wörtern, also ‚Sprache‘, und Bildern beim Schriftsteller vorstellt, bzw. wem Priorität zukommt, wird aus einer Notiz deutlich: „Der Schriftsteller – der Künstler – sollte lernen, nicht in Wörtern zu denken, sondern in Bildern. Das Bild wird seine Wörter vorsagen, und wird sie völlig richtig vorsagen, wenn der Künstler sein emotionales Verhältnis zum Bild vollständig herausgearbeitet hat – die Sympathie, die Antipathie. Die soziale Bewertung.“ (Archiv VI, S. 217) Das heißt, primär und wichtiger ist die bildhafte Vorstellung, das bildhafte Denken des Schriftstellers, aus dem bei klarer emotionaler Einstellung zum Bild selbst dann das Wort, die sprachliche Gestalt automatisch folgt. Dabei warnt Gor’kij davor, „unter die Macht der Wörter“ zu fallen, und vor einem „abergläubischen Verhältnis zum Wort, das niemals mehr ist als eine äußere umhüllende Schicht, als Haut des Faktums“ (Archiv VI, S. 217). Daraus resultiert auch seine Ablehnung der Schriftsteller, die sich durch ungewöhnliche Sprachexperimente und auffällige sprachliche Gestaltung auszeichnen, da diese offensichtlich zu denen zu rechnen sind, die „unter die Macht der Wörter“ fielen⁷⁵.

Wie sich das nichtsprachliche bildhafte Denken und seine eigene emotionale

Bewertung vollzieht, sagt Gor'kij nicht. Auch betrifft diese Forderung zunächst nur die Erzeugung von Sprachkunstwerken – bei ihrer Rezeption ist ein umgekehrter Prozeß denkbar, wie ihn Gor'kij selbst wohl annahm: Durch die (vom Bild) verlässlich vorgesagten Wörter entsteht beim Leser zwangsläufig aus diesen wieder das entsprechende Bild. Die Sprache ist unerläßliches Medium der Vermittlung der Bilder, nur steht die Auffassung Gor'kij's der fast automatisch aus dem ‚richtigen‘ Bild erfolgenden sprachlichen Gestaltung im Widerspruch zu seinen Bemerkungen über die Technik der literarischen Arbeit, die Meisterschaft und ihre Erlernbarkeit, die er mehr und mehr von den jungen sowjetischen Schriftstellern fordert, denen es nach eigenen Aussagen Gor'kij's an Eindrücken und Bildern nicht fehlt, wohl aber an der Technik, sie zu vermitteln. Welche Eigenschaften der Sprache sind es, die das Bild, die Bildhaftigkeit beim Leser hervorrufen? Gor'kij bewegt sich hier im Kreis, wenn er als Erklärung dafür wiederum Genauigkeit, Ökonomie und Einfachheit angibt.

In der Psycholinguistik hat es in jüngerer Zeit eine längere Diskussion darüber gegeben, ob der Mensch nicht über zwei weitgehend voneinander unabhängige Systeme zur Verarbeitung von Information verfüge, ein imaginale und ein verbales. Doch leugnet auch der Hauptvertreter einer derartigen „Dual-Coding-Hypothese“, Paivio, nicht (vgl. seine Arbeiten von 1971 und 1978 und mit Begg 1981), daß beide Systeme oder Modi der Verarbeitung von Information einander beeinflussen bzw. integriert werden können. Demgegenüber vertritt Bock 1981 und 1983 die Auffassung, daß es ein einheitliches semantisches Gedächtnis gebe und an der sprachlichen Informationsverarbeitung grundsätzlich verbale wie imaginale Modi beteiligt seien. Im Gegensatz zu Gor'kij, der seinen Forderungen nach Bildhaftigkeit der Sprache der Literatur keine Begründung und Empfehlung folgen läßt, worin diese bestehe bzw. wie sie zu erreichen sei, hat sich die Psycholinguistik auch um die Bedingungen des Hervorrufens bildlicher Vorstellungen durch Sprache gekümmert. Neben der Feststellung einer direkten Abhängigkeit der Anschaulichkeit von Konkretheit scheinen sich die Auffassungen zu bestätigen, die N.Ja. Marr bereits 1926 im Zusammenhang mit Sprachentstehungs- und -entwicklungstheorien vertreten hatte, daß z.B. imaginale Vorstellungen mehr an Namen (Substantive und Adjektive) gebunden sind, rein sprachliche dagegen mehr an Verben. Der Streit um die Bildlichkeit oder Anschaulichkeit der Literatur hatte in Rußland eine lange Tradition (vgl. dazu Eismann 1985), und Gor'kij kehrt hier zu Forderungen zurück, die die Formalisten in den zwanziger Jahren (vgl. V. Žirmunskij's Aufsatz ‚Zadači poëtiki‘ von 1921) abgelehnt hatten, die als Material der Dichtung nicht Bilder, sondern das Wort sahen, Dichtung als Wortkunst bezeichneten und die Poesie gerade gegenüber den

anschaulichen und an Vorstellungen reicheren Kunstarten Musik und Malerei durch die Gruppe formal-logischer Beziehungen, die ihren Ausdruck im Wort finden, abgrenzen wollten⁷⁶.

Welche konkreten Eigenschaften der Sprache bzw. ihrer Verwendung die „plastika slova“, von der er bereits in einem relativ frühen Aufsatz über Balzac (1911; 24, 139) spricht, ausmachen, kann Gor'kij nicht exakt und konkret darlegen und allenfalls an Beispielen illustrieren. In seinem Aufsatz ‚Darüber, wie ich schreiben lernte‘ nennt er einige eigene Verstöße gegen die Genauigkeit, auf die ihn u.a. L.N. Tolstoj und A.P. Čechov aufmerksam machten, und fährt dann fort: „Es ist überhaupt äußerst schwer, genaue Wörter zu finden und sie so zu stellen, daß mit wenigen viel gesagt wird, daß es den Wörtern eng, den Gedanken weit wird‘, daß die Wörter ein lebendiges Bild geben, kurz den grundlegenden Zug einer Figur kenntlich machen, sogleich im Gedächtnis des Lesers die Bewegungen, den Gang und den Ton der Sprache der abgebildeten Person verfestigen. Es ist eine Sache, Menschen und Dinge mit Wörtern zu ‚verschönern‘ – eine andere, sie so ‚plastisch‘, lebendig abzubilden, daß man das Abgebildete mit der Hand berühren möchte, wie man oft die Helden von ‚Krieg und Frieden‘ bei Tolstoj berühren möchte.“ (24, 490) Der Hinweis auf Tolstoj läßt eine Vermutung auf die konkrete Art der von Gor'kij gewünschten sprachlichen Darstellung zu. Außer Genauigkeit und Kürze gibt jedoch Gor'kij keine konkreten Merkmale dieser Sprache an, sondern vielmehr eine impressionistische Schilderung ihrer Wirkung. Wie diese Wirkung gerade bei der Personendarstellung in ‚Krieg und Frieden‘ zustande kommt, hat aufgrund einer konkreten sprachlichen Analyse Šklovskij besser dargelegt⁷⁷. Die Fähigkeit, „durch elastische Verbindungen von einfachen Wörtern allem“, was er darstellte, „eine fast physische Fühlbarkeit zu geben“ (24, 265), hatte Gor'kij bereits an M.M. Prišvin besonders gelobt⁷⁸, und Tolstoj war für ihn der Schriftsteller, bei dem er den jungen Sowjetschriftstellem mehrfach empfahl, „die Plastik, die Reliefhaftigkeit, die fast physische Fühlbarkeit des Dargestellten zu lernen“ (26, 90)⁷⁹.

Die Forderung Gor'kij's nach Plastik und obraznost' deutet auf das wichtigste spezifische Kriterium der Sprache der Literatur im Unterschied zu anderen Sprachen hin. Allerdings lassen seine Hinweise zur Erreichung dieser Eigenschaft und seine übrigen Forderungen nach anderen Kriterien, die z.T. diese Eigenschaft mit konstituieren sollen, nicht den Schluß zu, es existiere eine besondere Sprache der Literatur. Alle Forderungen Gor'kij's könnten auch an andere Formen sprachlicher Darstellung und Kommunikation gestellt werden. An Gor'kij's Beschreibung der Wirkung von ‚idealer‘ Literatur läßt sich jedoch ein Unterschied erkennen. Wird er durch den speziellen Gegenstand der Literatur begründet? Auch

das ist nicht der Fall, wie in dem Abschnitt über das Verhältnis von Wissenschaft und Kunst gezeigt wurde. Es handelt sich bei der Literatur doch um eine besondere Art der Darstellung. Um bei dem sich anbietenden Vergleich mit der Wissenschaft zu bleiben: Die künstlerische, literarische Darstellung schafft mit der Wiedergabe des Konkreten, Einzelnen ein emotionales Bild der Wirklichkeit und ist damit eher induktiv, im Gegensatz zur eher deduktiven Wissenschaft, die das Konkrete unter verallgemeinernde Begriffe subsumiert⁸⁰. Die sprachlichen Mittel sind daher in Abhängigkeit von der jeweiligen Darstellungsart anders. Was hier im Sinne Gor'kij als unterschiedliche Darstellungsart bezeichnet wird, könnte einen unterschiedlichen Gegenstand von Literatur und Wissenschaft begründen, da die konkrete Wirklichkeit eine andere ist als die verallgemeinerte, doch fordert Gor'kij, daß in der Literatur im Konkreten gerade das Allgemeine *gezeigt* werden soll.

Aus dem Gesagten wird klar, daß Gor'kij eine poetische Funktion der Sprache, die „auf den Ausdruck als solchen“⁸¹ abzielt, nicht anerkennt bzw. als überflüssig oder parasitär abgelehnt hätte. Nie ist die Sprache für ihn Selbstzweck, wie seine Kritik an Rimbaud, Belyj, den russischen Futuristen, Formalisten usw. erkennen läßt. Die Sprache der Literatur ist immer nur Mittel zur Organisation von Arbeitserfahrung, Vermittlung der Realität, die sie bildhaft wiedergibt, typisiert. Wichtig ist daher zunächst die Kenntnis der Fakten, die Fähigkeit einer Verallgemeinerung dieser Fakten und dann deren genaue Darstellung im Konkreten, die freilich nur sprachlich erfolgen kann.

Neben den Hauptforderungen, die Gor'kij an die Sprache der Literatur stellt, gibt es eine Reihe von Verboten und Geboten, die direkt aus diesen Forderungen folgen, z.T. aber auch anderen Charakter haben. Wichtigstes Gebot Gor'kij ist die Verhinderung des bereits erwähnten ‚mnogo-‘ und ‚pustoslovie‘⁸² und die Vermeidung von nicht beabsichtigten Assoziationen, die durch unachtsame Wortwahl und Wortverbindung entstehen können und damit der Genauigkeit und Eindeutigkeit des Bildes Abbruch tun. Das betrifft sowohl die durch Silbenfolgen hervorgerufene Möglichkeit ungewollter Bedeutungsentstehungen (die A. Kručenyč als bewußtes Prinzip literarischer Gestaltung, als ‚sdvigologija‘, propagierte) als auch die durch bestimmte Laute oder Lautfolgen hervorgerufenen vermuteten Sinneseindrücke. Hierbei geht es nicht nur um mögliche Sinnassoziationen, sondern Gor'kij propagiert auch ein bestimmtes euphonisches Prinzip, von dem er glaubt, man könne es der russischen Sprache der Literatur aufgrund empirischer Beobachtungen zuschreiben. Gor'kij übersieht nicht die Möglichkeiten, die sich durch bewußten Einsatz dieser Mittel ergeben, verlangt aber eine bewußte Nutzung unter Vermeidung alles Zufälligen, Mehrdeutigen. So schreibt

er in seinem Aufsatz von 1928 ‚Über die beginnenden Schriftsteller‘, in dem er sich darüber beschwert, daß die jungen Schriftsteller „überhaupt nicht die lautlichen Launen der Sprache der lebendigen Rede⁸³ hören: „Als ich einen Literaten, den Verfasser eines großen Romans, darauf hinwies, wie sich aus zwei Wörtern, die achtlos nebeneinandergestellt werden, ein überflüssiges und oft lächerliches drittes bildet, brachte ich ihm die Redensart: ‚Kiška kiške kukiš kažet‘ in Erinnerung. Er veröffentlichte das Gespräch mit mir und wiederholte die Redensart in folgender Form: ‚Kiška kiške kažet kukiš‘, ohne zu bemerken, daß aus den zwei letzten Wörtern der Redensart zum dritten Mal ‚kiška-že‘ gebildet wurde, – ein Sprachspiel, das die Redensart ungeachtet ihrer Bildhaftigkeit gerade interessant macht.“ Es folgt eine Reihe von Beispielen, wo nach Gor’kij sich in Prosatexten derartige Möglichkeiten ergeben können⁸⁴, die er allesamt der Unachtsamkeit der Autoren zuschreibt. Auch sich selbst und sein Werk nimmt er davon nicht aus, wie er in einer Kritik seiner zu stark rhythmisierten Prosa von ‚Ded Archip‘ sagt, wo die Wortfolge luči lunny Anlaß zur falschen Lektüre lučiny geben würde (24, 489). Gerade Belyj, dessen Prosa in großem Maße auch auf derartigen sprachlichen Verfahren aufbaute, wirft er später „Taubheit“ vor, „weil er die Sprache nicht hört“, da er an einer Stelle geschrieben hatte „Is usa visela...“, worauf Gor’kij fragte: „pri čem zdes’ Isus?“ (26, 394). Schon in einem frühen Aufsatz über ‚Paul Verlaine und die Dekadenten‘ hatte Gor’kij sich skeptisch gegenüber Theorien und auch dichterischer Praxis (am Beispiel von Rimbauds ‚Voyelles‘) geäußert, die den Sprachlauten bestimmte Sinnesqualitäten zusprachen. Dem hatte er in seinem Aufsatz ‚Voplenica‘ gefühlsbetonte Seufzer und Schreie als positiven Ausdruck menschlichen Gefühls gegenübergestellt, die für ihn weit über das hinausgingen, was „die Handwerker der Kunst“, vor allem die symbolistischen Dichter, an „Lauten ohne Inhalt“ (23, 233) gaben.

Für einen Mangel der russischen Sprache hält Gor’kij ‚die Zischlautverbindungen‘ und nennt als Beispiel: vši, vša, všu, šča, ščeĵ bzw. kritisiert an einer Erzählung, daß in ihr „die Läuse (vši) in großer Anzahl herumkriechen: ‚pribyvšuju‘, ‚prorobotavšij‘, ‚govorivšich‘, ‚pribyvšuju‘. Man kann auch völlig ohne Insekten auskommen.“ (25, 119) Die Einschätzung dieser Lautkombination liegt noch auf der Ebene einer semantischen ungewollten Konnotation durch die Lautfolge – vši, die sich oft gar nicht vermeiden läßt. Wenig später sagt er anläßlich der Kritik eines Gedichtes, in dem die Wortform ‚svežejuščej‘ vorkam: „‚ščeĵ‘ (Kohlsuppe) in Versen mag ich nicht, genausowenig wie ‚všeĵ‘ (Läuse) und ‚užeĵ‘ (Nattern).“ (25, 124) Es gibt aber eine Reihe von Beispielen, in denen diese Zischlautkombinationen nicht vermieden werden sollen, damit nicht ungewollte Konnotationen hervorgerufen werden, sondern deshalb, weil Gor’kij sie

einfach für unschön hält; sie geben der Sprache einen „unschönen Ton“ (28, 340), wie er bereits 1904 an den Schriftsteller D.Ja. Ajzman schreibt, oder sind „nicht klangvoll (zvučno)“, wie es dann in der Diskussion über die Sprache über den Satz „Srykom sorvalsja s cepi“ (26, 403) Panferovs heißt. Es handelt sich hier also auch um ein rein euphonisches Prinzip, das Gor’kij annimmt⁸⁵. Eines der weiteren Gebote Gor’kij ist das der Vermeidung von Wiederholungen, egal ob auf der lautlichen, morphologischen, syntaktischen oder semantischen Ebene. Er spricht sich, wie man aus seiner Kritik der jungen sowjetischen Schriftsteller (davon nimmt er aber auch sonst von ihm so geschätzte Klassiker wie Tolstoj nicht aus⁸⁶) ersehen kann, gegen Assonanz, Alliteration, Rhythmus, Paronomasie, Synonymie, Wiederholungen, Polyptoton usw. in der Prosa aus, was nicht weniger bedeutet als die Ablehnung des von Jakobson so genannten Äquivalenzprinzips, dessen Gültigkeit dieser nicht nur auf die reine Poesie beschränkt sah. Sicher fällt es auch nicht schwer, die Erfüllung dieses Prinzips in Gor’kij eigener Prosa nachzuweisen. Er selbst hatte ja Erscheinungsformen desselben an seinen frühen Werken kritisiert (s.o.), andererseits aber auch die sinnvolle Nutzung dieses Prinzips nicht in Abrede gestellt, wie wir an dem Beispiel mit ‚kiška‘ gesehen haben. Dennoch ist so etwas in erster Linie ‚Sprachspiel‘, bedeutet eine Ver selbständigung der Elemente der Sprache und damit ein Ablenken von der Funktion, die Gor’kij ihr und der Literatur eigentlich zuschreibt. Die streng funktionale Bestimmung von Sprache und Literatur (ganz konkret: Organisationsmittel beim Aufbau der sozialistischen Gesellschaft zu sein, s.o.) läßt Gor’kij in diesem Zusammenhang oft von zusätzlichen Effekten, fokusy, krasivosti usw. sprechen⁸⁷, die es nach seiner Meinung zu vermeiden gilt. Sie sind überflüssig bei der Schaffung des ‚točnyj obraz‘, der vor allem mit Einfachheit und Kürze der sprachlichen Mittel erreicht werden soll. Die häufig von Gor’kij zitierte Redensart und Forderung an die sprachliche Darstellung in der Literatur ‚čtoby slovami bylo tesno, mysljami – prostomo‘ ist durchaus nicht im Sinne einer durch bestimmte knappe Wortwahl intendierten Polysemie, eines breiten Assoziationsgefüges von verschiedenen Gedanken zu verstehen, sondern soll auf die Vorherrschaft des Gedankens, bedingt durch den ‚obraz‘, hindeuten, der die Ausdrucksseite des Wortes, d.h. seine materiale Gestaltung, in den Hintergrund treten läßt. Das setzt die Annahme eines außersprachlichen Denkens voraus, dessen Auslösung Gor’kij für eines der wichtigsten Ziele der Literatur hielt. Ideale Literatur schafft daher mit den Mitteln der Sprache fast ‚sehbare‘, ‚fühlbare‘ Bilder bzw. Realitäten⁸⁸.

Einziges ‚äußeres‘ Prinzip, das er neben der Forderung nach Einfachheit, Genauigkeit und Ökonomie für die Sprache der Literatur geltend macht, ist das des (Wohl)Klangs (zvučnost’), d.h. ein euphonisches. Das wurde bei seiner Ablehnung der Häufung von Zischlauten deutlich. Neben rein euphonischen Gründen und seiner Forderung nach Musikalität geht es dabei aber auch um das,

was man die Vermeidung des Äquivalenzprinzips nennen könnte, d.h. Ausrichtung der Aufmerksamkeit auf die Elemente der Sprache selbst. So wendet er sich gegen Alliteration⁸⁹ und sagt anlässlich einer von ihm gerügten alliterierenden Prosastelle: „Es mag sein, daß man das in der Versdichtung Alliteration nennen würde, in der Prosa ist das eine Unachtsamkeit.“⁹⁰ Außerdem ist er gegen Assonanz⁹¹ und wendet sich gegen Rhythmus⁹² wie gegen Reim⁹³ in der Prosa. Aber auch Formen von Wiederholung auf der morphologischen oder der Wortebene in der Prosa finden seine Mißbilligung⁹⁴, und er schreibt an S.M. Achrem: „Man muß die häufige Wiederholung gleichartiger Wörter, die sich in nächster Nachbarschaft miteinander befinden, vermeiden.“ (30, 51) Ebenso wird die häufige Verwendung von Tropen und Figuren einer stetigen Kritik Gor’kij’s unterzogen, d.h., eine derartige Schreibweise fällt auch unter die von ihm negativ-ironisch als ‚schön‘⁹⁵ bezeichnete. Šumskij führt in seiner Arbeit Beispiele dafür an, wie „der Redakteur Gor’kij die poetischen Tropen in den Werken der Skizzenschriftsteller präzisierte und damit bereicherte.“⁹⁶ Bei den Beispielen, d.h. Korrekturen Gor’kij’s, die dann folgen, ist auffällig, daß er entweder aus Metaphern Vergleiche macht oder die Vergleiche durch Adjektive erweitert. In beiden Fällen handelt es sich um eine Vereinfachung (sprachlich) der Tropen und somit um eine Erleichterung ihrer Dechiffrierung. Das steht in Übereinstimmung mit Gor’kij’s Theorien, bedürfte aber noch einer genaueren Untersuchung all seiner Korrekturvorschläge, um es als Prinzip generell festzustellen.

Einige andere Ge- und Verbote, vor allem auf der Ebene des Lexikons, werden bei der Behandlung der Diskussion über die Sprache weitere Forderungen Gor’kij’s an die Sprache der Literatur deutlich machen.

Bis hierher kann gesagt werden:

Gor’kij’s Forderungen an die Sprache der Literatur im Unterschied zu anderen Sprachen sind in erster Linie durch den von ihm betonten Unterschied zwischen ‚Erzählen‘ und ‚Zeigen‘ begründet⁹⁷: „Es gibt einen sehr wichtigen Unterschied zwischen der Fähigkeit zu zeigen (pokazyvat’) und zu erzählen (rasskazyvat’).“ (27, 294) Die Literatur zeigt vermittelt von Bildern, Typen – obrazy. Diese können nur durch das Wort, die Sprache, hervorgerufen werden. Deren Materialität soll dabei möglichst in den Hintergrund treten, und alle rein sprachlichen Assoziationen sollen vermieden werden, um die nichtsprachlichen in den Vordergrund treten zu lassen. Einziges Kriterium, das auf die spürbare Materialität der Sprache selbst gerichtet ist, ist die Forderung nach deren Wohlklang, der für sich genommen wichtig ist, aber auch die Vermeidung unbeabsichtigter Assoziationen bewirkt. Das Dilemma für den Schriftsteller besteht darin, daß er das

Zeigen nur durch Sprache erreichen kann, wozu deren Beherrschung notwendig ist, ein *masterstvo*, das aber erlernbar ist, vor allem bei den Klassikern. Daher fordert Gor'kij vom Schriftsteller eine sorgfältige Auswahl des sprachlichen Materials, Verzicht auf alle zufälligen und gewollten Kniffe (*fokusy*) und größte Knappheit, d.h. Verzicht auf alles, was vom klaren Bild ablenken könnte, und möglichst Eindeutigkeit des Wortsinns⁹⁸. Eindeutigkeit und Genauigkeit von Bildern und Typen setzt aber einen gemeinsamen, stark normierten Kode voraus, der dies ermöglicht, sowohl bei den Produzenten als auch bei den Rezipienten. Eben diesen sah Gor'kij in der entwickelten gehobenen Literatursprache des ausgehenden 19. Jahrhunderts, deren Reinheit er mit aller Kraft verteidigte und deren Veränderung (besser gesagt: Evolution) er nur in einem ihr eigenen gesetzmäßigen Rahmen zulassen wollte. Das bedeutete: Konsequentes Fortsetzen der Bereicherung der Literatursprache durch Elemente der allgemeinen ‚Volksprache‘ durch die Schriftsteller, also zunächst durch die Sprache der Literatur; nur in Ausnahmefällen Bereicherung der Sprache der Literatur durch nach den Gesetzen der Sprache von den Schriftstellern gebildete Neologismen, wobei ein zu starkes Eindringen von Jargon, Argot, Fremdwörtern, Fachsprachen und Idio- und Dialekten vermieden werden sollte. Da Gor'kij die Sprache der Literatur als Voraussetzung für die Literatursprache betrachtete, decken sich seine Forderungen weitgehend mit den oben für diese genannten. Seine Bemühungen auf diesem Gebiet wurden, obwohl schon früher nicht zu übersehen, besonders in der Diskussion über die Sprache sehr intensiv. Durch seinen Standpunkt in dieser Diskussion half Gor'kij mit, eine Entwicklung in der Sprache, vor allem in der Sprache der schönen Literatur einzuleiten, die heute auch von sowjetischer Seite nicht als positiv angesehen wird, ohne daß allerdings eine Mitwirkung Gor'kij's dabei angenommen oder erwähnt wird⁹⁹.

4. Die Diskussion über die Sprache

In einer wichtigen sowjetischen Bibliographie ist unter dem Titel, der über diesem Kapitel steht, gesondert Literatur aufgeführt. Das zeigt die Bedeutung, die man dieser Diskussion auch im nachhinein noch beimißt. L.P. Krysin schreibt über den Anlaß für die Diskussion und über die Rolle Gor'kij's im heute bedeutendsten Nachschlagewerk, der ‚Kratkaja Literaturnaja Ėnciklopedija‘: „Die Einwirkung des *derb* volkssprachlichen Dialektelements war derart stark, daß zu Beginn der dreißiger Jahre eine Gefahr der Verunreinigung der Literatursprache

(literaturnoj reči) entsteht, eine Bedrohung, auf die M. Gor'kij hinwies. Er führte den Kampf gegen Schwülstigkeit (cvetistost'), gegen absichtliche Verschönerung (ukrašatel'stvo) der Sprache durch lokale, derb volkssprachliche und einfach erdachte Wörter, indem er die Schriftsteller zur Klarheit der Sprache aufrief.¹⁰⁰ Die Rolle Gor'kij's in diesem Streit objektiv darzustellen, ist m.E. weder der sowjetischen Forschung gelungen noch den teilweise sehr polemisch argumentierenden westlichen Untersuchungen, in denen zumeist eine Gegenposition vertreten wird. Das liegt grob gesehen daran, daß man dort, wo ein wirkliches Problem entstanden war, nur *eine* Lösung, die Gor'kij's, für die richtige hielt bzw. genau diese für die falsche hielt, ohne die Vor- und Nachteile anderer Lösungen genau abzuwägen. Im folgenden soll versucht werden, den sowjetischen Verhältnissen insoweit gerecht zu werden, daß nicht bereits der Grundsatz einer demokratischen, gesellschaftlich engagierten Kunst und Literatur für alle in Frage gestellt wird, d.h. einer Literatur, die primär den Arbeiter- und Bauernmassen dienen soll, jenen, die von ihr bislang ausgeschlossen waren. Selbst bei Annahme dieser Prämissen blieb für Art und Gestaltung von Kunst und Literatur ein großer Spielraum. Die Entwicklung von 1917-1932¹⁰¹ hatte einen zunehmenden Einfluß der Partei und des Staates auf Kunst und Literatur gebracht. Dennoch war die Frage, welche literarischen Erzeugnisse in welcher Sprachform am ehesten einem wie auch immer gearteten künstlerischen Bedürfnis der sich emanzipierender Arbeiter- und Bauernmassen entgegenkommen und daher Förderung und Unterstützung verdienen, noch nicht entschieden. Eine staatliche Kulturpolitik, die sich für das Prinzip des Professionalismus in der Kunst entschieden hatte, mußte sich wohl oder übel entschließen, was sie fördern sollte und wie weit oder eng die Grenzen dafür abzustecken waren. Daß diese Grenzen dann im Bereich der Sprache der Literatur ziemlich eng gesteckt wurden, war mit durch Gor'kij's Position in der Diskussion über die Sprache begründet.

Die eigentliche Diskussion über die Sprache, in der es um die Sprache der Literatur geht, fällt in die Jahre 1933/34. Bereits früher hatte sich Gor'kij für sprachliche und stilistische Fragen interessiert und eingesetzt – aber ungefähr seit 1928 ist sein verstärktes Eintreten für literarische Meisterschaft, Beherrschung der Sprache, Aneignung der klassischen russischen Literatursprache usw. so auffällig, daß es fast programmatischen Charakter hat. Zur Diskussion über die Sprache kann man im weiteren Sinn schon Gor'kij's Aufsätze von 1928 ‚O pol'ze gramotnosti‘ und ‚Ešče o gramotnosti‘ rechnen, die noch in Sorrent geschrieben wurden. Schon immer hatte Gor'kij sich um schreibende Arbeiter und Autodidakten aus dem Volk gekümmert. Jetzt sah er die Zeit gekommen, die schreibenden Arbeiter und Bauern, die Arbeiter- und Bauernkorrespondenten, die selbsternannten Schriftsteller, die z.T. halbgebildeten, aber auch die gebildeten Vertreter des neuen Rußland auf ihre Verantwortung gegenüber dem Publikum

hinzuweisen, auf ihre Rolle als Erzieher der Massen, auf die sie oft nach seinen Vorstellungen nur ungenügend vorbereitet waren oder wozu sie sich selbst ernannt hatten, ohne etwas davon zu verstehen. Was umfaßte in seiner Vorstellung der Begriff ‚gramotnost‘, die er nun forderte? Gor’kij’s Verständnis dieses Begriffs geht über die „technische Fertigkeit des Lesens und Schreibens“ weit hinaus. Dazu gehört nach seiner Meinung für einen Schriftsteller auch Allgemeinwissen, d.h. die Kenntnis der Fakten. Er bringt eine Reihe von Beispielen aus der von A. Serafimovič redigierten Zeitschrift ‚Oktjabr‘, aus denen hervorgeht, wie schlecht es um die Kenntnis der Fakten bei den jungen Schriftstellern bestellt ist. Für ihn bezeugt dies: „Die jungen Schriftsteller wissen wenig. Offensichtlich eignen sie sich deshalb schlecht die Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen den Dingen, Lauten, Farben, Erscheinungen der Natur an.“ (24, 321) Daraus folgen falsche Darstellungen, ebenso wie Verstöße gegen die russische Sprache, die auch bei ‚reifen‘ Schriftstellern anzutreffen sind, wie Gor’kij am Beispiel M. Šaginjan’s und B. Pilnjak’s zeigt (24, 322). Auch die Zeitschrift ‚LEF‘, die nach seiner Meinung die Überflüssigkeit der Literatur propagiert, greift Gor’kij an und spricht sich überhaupt gegen eine zu starke literarische Gruppenbildung aus¹⁰². Sein Hauptvorwurf in dem Aufsatz ‚O pol’ze gramotnosti‘ richtet sich jedoch gegen die Verfechter einer proletarischen Klassenkunst, denen er seine Konzeption der allgemeinmenschlichen Kunst entgegenhält (24, 323 u. 324), wie bereits oben dargelegt wurde. Statt der Unterweisung in politischem Elementarwissen (politgramota) verlangt Gor’kij von der Kritik Unterweisung in literarischer Technik (24, 325), die man, wie auch die Sprache, im Gegensatz zu der von den Theoretikern des ‚LEF‘ vertretenen Meinung bei den Klassikern lernen müsse, ohne Furcht vor ideologischer Ansteckung.

Ebenfalls 1928 veröffentlichte Gor’kij in den ‚Izvestija‘ einen Beitrag ‚Über die beginnenden Schriftsteller‘, in dem er vor allem deren technisches Unvermögen kritisierte. Er rief dazu auf, „Kurse literarischer Technik“ zu organisieren: „Auf den Kursen sollten Vorlesungen über die russische Literatursprache gelesen werden im Zusammenhang mit der sogenannten ‚Volks‘-Sprache und Vorlesungen über die Geschichte der russischen Literatur im Zusammenhang mit der Geschichte der westlichen Literatur. Keinerlei ‚Theorien des Schaffens‘ und ähnliche Weisheiten sind notwendig, sondern man muß eine klare Vorstellung von der Arbeit geben, was man am besten nicht durch Philosophie, sondern durch Fakten erreicht.“ (24, 422)

Sowohl im Bereich der Literatur und damit verbunden auch im Bereich ihrer Sprache legte Gor’kij mehr Wert auf ein evolutionäres als auf ein revolutionäres Verändern. Von daher waren ihm sowohl der avantgardistische LEF und alles Proletkul’tistische als auch die vulgärsoziologische Schule, obwohl es hier gewisse Berührungspunkte gab, was die Forderungen an das ‚handwerkliche‘

Können betraf, verdächtig, d.h. zu einseitig und nach seinen Maßstäben mit zu vielen Fehlern behaftet. Im Sinne einer Erziehung in der kulturellen Kontinuität schrieb er auch sein Büchlein ‚Den Arbeiterbauernkorrespondenten und den Kriegskorrespondenten darüber, wie ich schreiben lernte‘, das 1928 erschien und auszugsweise in der ‚Pravda‘ und den ‚Izvestija‘ veröffentlicht wurde. Auch hier betont er, daß er sowohl vom Leben als auch aus Büchern schreiben lernte, und zwar sowohl von der russischen als auch von der westlichen Literatur, so daß deren Kenntnis „für den Schriftsteller unerläßlich ist“ (24, 487). Ebenso gibt er die oben bereits mehrfach erwähnten Ratschläge zum Studium der Volkssprache, zum Lernen bei den Klassikern und stellt überhaupt das Lernen in den Vordergrund (24, 495). Besser noch als seine Ratschläge sei allerdings die Lektüre von A.G. Gornfel’s Buch ‚Muki slova‘, das er des öfteren empfiehlt¹⁰³. In diesem Sinne ist auch Gor’kij’s Aufsatz in den ‚Izvestija‘ vom 25.7.1929 ‚Die Arbeiterklasse sollte ihre eigenen Meister der Kultur erziehen‘ zu verstehen, wo er gegen seiner Meinung nach kulturzerstörerische Tendenzen in Sibirien¹⁰⁴ auftritt und gegen Klassikerfeindlichkeit zu Felde zieht. Nach Gor’kij reizt den Arbeiterleser an den Klassikern „nicht die Ideologie, sondern die Fabel, die äußere Anziehungskraft des Buches, der Überfluß an Inhalt, Beobachtungen und Kenntnissen in ihm, seine literarische (slovesnoe) gestalterische Meisterschaft, das heißt genau das, was es bei der Mehrzahl der jungen Schriftsteller noch nicht gibt und noch nicht geben kann, infolge ihrer geringen Vertrautheit mit der Technik der literarischen Arbeit.“ (25, 43 f.) Kenntnis der Meisterschaft und damit der sprachlichen und literarischen Technik – darauf reduziert Gor’kij in dieser Zeit häufig die Frage nach der Beziehung zur Literatur der Klassiker, deren ‚Erforschung‘ ihm daher für jeden jungen Schriftsteller unerläßlich scheint.

Im Januar 1930 erschien die erste Nummer von ‚Literaturnaja učeba‘, einer von Gor’kij ins Leben gerufenen Zeitschrift, die eben diesen Zielen dienen sollte, wie es in einem programmatischen Artikel (zuerst in ‚Izvestija‘ 1930, Nr. 4 in Auszügen veröffentlicht) der ersten Nummer hieß: „Unsere Aufgabe ist es, die beginnenden Schriftsteller das literarische ABC (gramota), das Handwerk des Schriftstellers, die Technik der Sache, die Arbeit mit dem Wort und die Arbeit am Wort zu lehren.“ (25, 102) In dieser Zeitschrift erschienen in der Folge 17 Briefe Gor’kij’s an die beginnenden Literaten. Sie wurden hier bereits des öfteren zitiert. Gor’kij gibt darin jungen Schriftstellern Ratschläge zu den ihm zugeschickten Erzählungen, nimmt aber auch zu allgemeinen Fragen Stellung. Sein häufigster Vorwurf ist wiederum, daß die jungen Schriftsteller zu wenig lernen (25, 143). Die Möglichkeit der ideologischen Ansteckung durch die bürgerliche Kunst schließt er fast aus und warnt vor Schriftstellern, die „das Kind mit dem Bade ausschütten wollen“ und einer „organisierten Herabsetzung der Kultur“ das Wort reden (25, 171). In einem anderen Artikel aus dieser Zeit lobt er zwar die junge sowjetische

Literatur wegen ihrer „Breite der Erfassung der Wirklichkeit“, wirft ihr aber gleichzeitig vor, daß es ihr an „gestalterischen Mitteln“ (25, 250) ermangele. Die sowjetischen Romane, die er lobt, sind ausnahmslos Werke von ‚popučiki‘¹⁰⁵, da diese seinen Vorstellungen offensichtlich besser entgegenkommen als die Verfechter einer proletarischen oder Klassenkunst.

Eine Reihe von weiteren Aufsätzen Gor’kij’s aus den Jahren 1931/32 ist in dem Bemühen geschrieben, die Lehre beim klassischen Erbe zu propagieren, d.h., sich vor allem dort um die Erlernung der literarischen Technik und Aneignung der Sprache der Literatur zu bemühen. Dazu gehören seine Aufsätze ‚O literature i o pročem‘, verschiedene Gespräche (Besedy) mit Stoßarbeitern, die sich literarischem Schaffen widmeten, ebenso wie sein ‚Besedy o remesle‘ und sein einleitender Aufsatz zur Serie ‚Biblioteka poëta‘.

Einen direkten Anstoß zu der eigentlichen Diskussion über die Sprache, auf die alle diese Veröffentlichungen Gor’kij’s schon hinführten, gab seine Einmischung in den Streit über den Roman von V.P. Il’enkov ‚Veduščaja os‘ im Jahre 1932, zumal bereits hier als einer seiner Gegner A. Serafimovič hervortritt, mit dem er es später hauptsächlich zu tun hat. Worum ging es? Der Schriftsteller und Redakteur von Provinzzeitungen Il’enkov war vor allem mit seiner Erzählung ‚Anocha‘ hervorgetreten. Diese hatte er dem alten ‚proletarischen‘ Schriftsteller A. Serafimovič geschickt, worauf es zu einem persönlichen Treffen und weiteren guten Kontakten der beiden kam. Beide arbeiteten an der Zeitschrift ‚Oktjabr‘ mit, deren Herausgeber Serafimovič war. Auch seinen Roman ‚Veduščaja os‘ schickte Il’enkov an Serafimovič, der sich schon vor dessen Erscheinen sehr lobend darüber äußerte¹⁰⁶ und der nach Erscheinen des Romans in den Nr. 10-12 (1931) von ‚Oktjabr‘ eine sehr positive Kritik in der ‚Pravda‘ vom 21.2.1932 veröffentlichte. Der Tenor der Besprechung Serafimovič’s, die den Titel ‚Eine lebendige Fabrik (Eindrücke)‘ trug, ist fast überschwänglich, und Serafimovič stellt die Lebendigkeit der Schilderung, ihre Authentizität, „Nichtausgedachtheit“¹⁰⁷ heraus. Er betont, daß das lokale Kolorit spürbar sei, „aber das Lokale, das Individuelle ist von einer breiten künstlerischen Verallgemeinerung durchdrungen. ... Dadurch ist der Roman gut: In ihm ist nichts ausgedacht. In ihm wurden lebendige Menschen, wirkliche und in ihren Verflechtungen, in ihren komplizierten, oft widersprüchlichen Beziehungen verallgemeinerte Menschen genommen, und er verstand es, der Mehrheit dieser Menschen individuelle, nur ihnen eigene Züge zu geben.“¹⁰⁸ Auch geringe Mängel verschweigt Serafimovič nicht, empfiehlt aber den Roman als „breites Gemälde“ und als Vorbild: „Die jungen Schriftsteller werden an ihm lernen, wie man große Gemälde schaffen soll.“¹⁰⁹ Die Bewertungsmaßstäbe, die Serafimovič anlegt, entsprechen eigent-

lich denen Gor'kij's, vor allem dessen Forderungen nach Typisierung, d.h. Verallgemeinerung des Individuellen, das dennoch als verallgemeinertes Individuelles gezeigt werden soll. Trotzdem schrieb Gor'kij eine sehr scharfe Kritik, in der er sich auch gegen das übermäßige Lob für diesen Roman aussprach „durch eine Gruppe von Literaten, angeführt von A.S. Serafimovič.“ (26, 295) Gor'kij's Kritik wurde in den ‚Izvestija‘ vom 26.4.1932 unter dem Titel ‚Aus Anlaß einer Polemik‘ veröffentlicht. Er ging zunächst auf einen Streit in Frankreich ein, bei dem seiner Meinung nach ein ähnliches Problem in gleicher, falscher Weise behandelt worden sei. Für ihn reduziert sich das Problem darauf, daß diese Schriftsteller offensichtlich für sich das Recht in Anspruch nähmen, „schlecht zu arbeiten“ (26, 291). Das ist auch sein Hauptvorwurf gegen Il'enkov, dem er durchaus Talent bescheinigt und auch zugesteht, daß das Material für den Roman gut sei, nur habe er es nicht gut verarbeitet und es damit kompromittiert. Der Hauptvorwurf bezieht sich also auf die technische bzw. sprachliche Gestaltung des Romans. Folgende Punkte hebt Gor'kij dabei hervor:

1. Il'enkov verfügt über zu wenig Wissen.

Hier versucht Gor'kij, den Nachweis zu erbringen, daß einiges von dem, was Il'enkov erzählt, objektiv falsch sei. Z.B. sei es nicht Aufgabe der Archäologen, Mammuts auszugraben, wovon Il'enkov an einer Stelle berichtete; oder nicht Zauberer, wie Il'enkov schrieb, hätten nach Rezepten der Alchimie Gold gewonnen, sondern Alchimisten, die historisch erst viel später auftauchten, hätten das versucht. Neben diesen wohl berechtigten sachlichen Richtigstellungen gibt es aber auch Einwände Gor'kij's gegen sprachliche Formen, die die Fakten seiner Ansicht nach nicht genau darstellen, so z.B. die Wendung: „Der Sand, der durch die Jahrtausende und das Wasser herantgetragen wurde“. Durch die Verwendung der Konjunktion ‚und‘ sieht er hier eine künstliche Trennung von Zeit und Wasser, „als würde das Wasser ... außerhalb der Zeit und unabhängig von ihr handeln“ (26, 292). Gor'kij nennt das ‚billige Erudition‘, wo ein Literaturwissenschaftler ein Zeugma mit dem Gebrauch des Verbs einmal in metaphorischer, einmal in direkter Bedeutung sehen würde, das in diesem Falle bewußt gebraucht sein könnte, um die beiden Momente (Zeit und Wasser, die natürlich nicht unabhängig voneinander wirken) zu betonen und auf beide besonders aufmerksam zu machen. Bezeichnend ist auch, daß Gor'kij dies gar nicht zum Bereich des Stils, sondern zu dem der Fakten und ihrer Kenntnis zählt.

2. Folgende Besonderheiten des Stils Il'enkovs sind zu kritisieren

a) Er gebraucht zuviel ‚selbsterfundene‘ onomatopoetische Wörter wie: „vzbryknul, trušilis', vstoporščil, grjaknul, buruzdil“ usw., die, auch wenn sie der Autor selbst hat sprechen hören, für Gor'kij „schädliches Unkraut“ sind. Daher „besteht die Gefahr, daß seine Samen reichliche Schößlinge hervorbringen, unsere reiche, saftige, kräftige Literatursprache verderben ... Der Literat sollte fähig sein, für die Arbeit der Gestaltung mit dem Wort die lebendigsten, treffendsten, einfachsten und klarsten Wörter auszuwählen.“ (26, 293)

b) Er verwendet unpassende Wortverbindungen wie: „chlynul akkord', vsnuzdat' arkanom mysli', lico perečerknuto chmur'ju', sosmuryžennye sapogami prochody“ usw., die „weder dem Verstand noch dem Herzen“ etwas sagen (26, 293).

c) Er gebraucht effekthaschende Vergleiche, die unrealistisch sind und lächerlich wirken (26, 293).

3. Die von Il'enkov geschilderten Fakten, Ereignisse und Charaktere überzeugen nicht, lassen beim Leser Zweifel an ihrer Echtheit aufkommen.

Obwohl Gor'kij die von Il'enkov dargestellte Wirklichkeit und das ganze Milieu nur aus Büchern kennt, kommen ihm Zweifel an deren Echtheit und Richtigkeit, Zweifel, die ihm bei Hamsun, Balzac, Zola u.a. äußerst selten kommen¹¹⁰.

Der Pauschalvorwurf, den Gor'kij Il'enkov, Serafimovič und deren Anhängern macht, ist der eines vereinfachten Realismus, des Naturalismus. Die von Serafimovič gelobte Typisierung und Verallgemeinerung im Detail vermag er nicht zu sehen. Er sieht nur die Schilderung ‚reiner‘ Fakten und schlägt vor, falls die Verfahren des Realismus stören, andere zu suchen, da das Faktum noch nicht die ganze Wahrheit sei (vgl. o. Anm. 59): „Das Faktum ist noch nicht die ganze Wahrheit, es ist nur der Rohstoff, aus dem man die wirkliche Wahrheit der Kunst herauserschmelzen, herausziehen muß. Man soll das Huhn nicht zusammen mit den Federn braten, die Verbeugung vor dem Faktum aber führt gerade dazu, daß bei Euch das Zufällige und Unwesentliche mit dem Eigentlichen und Typischen vermischt wird.“ (26, 296) Gor'kij sieht im Werk Il'enkovs und dem Lob dafür eine eindeutige Bestrebung zu einer „organisierten Erniedrigung der Kultur“. Er erkennt in den z.T. naturalistischen Schilderungen und der ‚naturalistischen‘ Sprache Il'enkovs eine gekünstelte Vereinfachung, der er die echte Einfachheit

gegenüberstellt, die allerdings große Vorkenntnisse und technische Fertigkeiten erfordert. Der Rat, den Gor'kij daher dem proletarischen Schriftsteller gibt, lautet: „Genosse, Sie sind verpflichtet zu lernen, und zu lernen, Bücher ausgezeichnet zu schreiben, das ist Ihre Pflicht vor Ihrer Klasse“ (26, 296).

Die hier von Gor'kij eingenommene Haltung findet ihre konsequente Fortsetzung in den Aufsätzen ‚O literaturnoj tehnike‘ (Literaturnaja učeba 1932, Nr. 5) und ‚O proze‘ (Literaturnaja učeba 1933, Nr. 1). Mit dem Aufsatz ‚O proze‘ wird bereits die Auseinandersetzung mit und um Panferov eingeleitet, die den Angelpunkt der Diskussion über die Sprache bildet. Muratova sieht diesen Aufsatz in engem Zusammenhang mit dem programmatischen Aufsatz ‚O socialističeskom realizme‘ und mit ‚Op'esach‘, was ziemlich eindeutig ist, laut ihrer Auskunft aber von einigen Kritikern in der damaligen Diskussion übersehen wurde¹¹¹.

Gor'kij erhebt in ‚O proze‘ folgende Vorwürfe und kritisiert eine Reihe von Schriftstellern:

1. Die Kritik vernachlässigt die Sprache „als grundlegendes Material der Literatur“ (26, 388).
2. Dem Leser wird zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Seine Klassenzugehörigkeit verliert an Bedeutung, und er ist daher berechtigt „zu fordern, daß der Schriftsteller mit ihm in den einfachen Wörtern der überaus reichen und elastischen Sprache spricht, die im Europa des 19. Jahrhunderts vielleicht die gewaltigste Literatur schuf.“ (26, 393)
3. Kritik an der Sprache einzelner Schriftsteller:
 - a) *A. Belyj*. Belyjs ‚Maski‘ ist für Gor'kij ein Musterbeispiel dafür, daß ein Schriftsteller sich nicht um seine Leser kümmert. Belyj hatte im Vorwort selbst erklärt, er würde sich „nicht einen fertigen Satz von Wörtern kaufen“, sondern seine eigenen, „seien sie auch unschön, anfertigen“ (26, 393). Nicht allein das Vorhaben, sondern schon die von Belyj verwendete Metapher ist für Gor'kij Anlaß zur Kritik. Ferner findet er bei Belyj all jene ‚Verstöße‘ gegen die Sprache der Literatur, die es unbedingt zu meiden gilt: rhythmisierte Prosa, viele willkürliche Wortneuschöpfungen, Dialektismen, Vulgarismen, die Belyj bewußt als ‚seine unschönen Wörter‘ bezeichnet, die, wie alle anderen Verfahren, für Gor'kij aber vor allem ein „Bemühen, seine Individualität zu unterstreichen, sich um jeden Preis anders zu zeigen als die Arbeitskollegen“, bezeugen. Daher ist der Text der ‚Maski‘ nach Gor'kij's Ansicht von Belyj geschrieben worden, „um zu zeigen, wie geschickt er die russische Sprache verderben kann“. (26, 396)

- b) *K.S. Petrov-Vodkin*. Für Gor'kij ist dessen ‚Prostranstvo Evklida‘ einmal zu phantastisch, d.h., es verletzt den von ihm aufgestellten Grundsatz für Schriftsteller: „Lüge, aber so, daß ich Dir glaube“, zum anderen dient es der Entstellung der Sprache. „Ich spreche mich gegen die Verunreinigung unserer Sprache durch ein Sammelsurium von erdachten Wörtern aus und bin für ein klares Bild (obraz)“ (26, 401), lautet Gor'kij's Fazit der Kritik an Petrov-Vodkin und Belyj.
- c) *F. Gladkov*. Der Roman ‚Energija‘ ist unklar geschrieben und fördert die Verderbnis der russischen Sprache. Außerdem wirft Gor'kij Gladkov ein vereinfachtes Realismusverständnis vor, was vornehmlich im zu naturalistischen Sprachgebrauch zum Ausdruck kommt. Dabei weist er auf das schlechte Beispiel hin, das Gladkov als älterer Schriftsteller für die jüngeren gibt, die von ihm lernen wollten¹¹².
- d) *F. Panferov*. Neben einem spärlichen Lob für den Anfang der ‚Bruski‘ hat Gor'kij auch hier vornehmlich Einwände gegen ihre sprachliche Gestaltung: Verstoß gegen die Euphonie, d.h. zu viele Zischlaute in einem Satz, Gebrauch zu vieler Wörter, wo man es hätte mit weniger sagen können, willkürliche und zu viele Wortneuschöpfungen, zu viele Dialektismen (Provinzialismen) und auch Fremdwörter. Manchmal erhält die Kritik Gor'kij's sehr puristische Züge und ist auch sachlich nicht ganz richtig. So fordert er, statt des Fremdwortes ‚kondenzacija‘ das russische ‚sgušćenie‘ zu gebrauchen und kritisiert an dem Buch von
- e) *B. Pil'njak* ‚O kěj‘ die Schreibung des aus dem Englischen übernommenen Wortes ‚lonč‘, „wobei Frühstück englisch ‚lenč‘ ausgesprochen wird und nicht ‚lonč‘.“ (26, 404). Weder die Angabe der englischen Aussprache, auch wenn sie sich im Russischen offensichtlich so eingebürgert hat¹¹³, stimmt hier, noch ist die Übersetzung ‚Frühstück‘ ganz treffend. Gor'kij wirft Pil'njak vor, er sei schlampig und ein Gaukler.

Gor'kij kritisiert noch eine Reihe weiterer Autoren, um den Schülern, d.h. den beginnenden Schriftstellern, die Mängel ihrer ‚Lehrer‘ zu zeigen, weil das die Kritik vernachlässige. Auch in seinem Artikel ‚O p'esach‘ moniert Gor'kij vornehmlich die sprachliche Gestaltung der Theaterstücke, und zwar besonders die wenig differenzierte sprachliche Charakterisierung der einzelnen Personen. Dazu müsse man die Umgangssprache erforschen. Stücke schreiben lernen soll man jedoch bei den alten unübertroffenen Meistern dieser Form, „vor allem bei Shakespeare“ (26, 426). Auch die ersten Abschnitte seines programmatischen Aufsatzes ‚O socialističeskom realizme‘, der in Nr. 1 von ‚Literatumaja učeba‘ 1933 erschien, sind der Technik der literarischen Arbeit, d.h. der Sprache

gewidmet und enthalten die Forderung nach Kenntnis der Literatursprache und ihrer Reinhaltung sowie nach Kenntnis der Geschichte und der sozialen Erscheinungen der Gegenwart.

In einem Brief vom 17.8.1933 schrieb Serafimovič an Il'enkov, er habe von jemandem erfahren, Gor'kij's Verhältnis zu literarischen Angelegenheiten habe sich abgekühlt, er hätte sich zurückgezogen. „Das ist offensichtlich die Kompensation für den Artikel von S.“¹¹⁴ Auf welchen Artikel sich der Informant Serafimovičs bezieht, ließ sich nicht ermitteln. Seine Vermutung, Gor'kij habe sich zurückgezogen, sollte sich nicht bestätigen. Bereits am 5.2.1934 schreibt Serafimovič an V.I. Petrov: „Es ist eine Polemik mit Gor'kij entstanden“¹¹⁵.

Wie kam es dazu? L.M. Vol'pe schreibt: „Der Brief Gor'kij's markierte den Anfang der Diskussion über die Sprache – einer der bedeutendsten Diskussionen in der Geschichte der sowjetischen Literatur.“¹¹⁶ Wie gezeigt wurde, lag die Ursache für den Zusammenprall der verschiedenen Meinungen schon weiter zurück. Großenteils stellt die sowjetische Forschung es heute so dar, als handele es sich um Verirrungen der dennoch anerkannten Schriftsteller Il'enkov, Panferov und Serafimovič, die später alle der Meinung Gor'kij's folgten.

Die eigentliche Diskussion wurde eröffnet durch Panferovs Diskussionsbeitrag auf einer vom GICHL veranstalteten Diskussion über seinen Roman ‚Bruski‘. Über diese Diskussion berichtete die Zeitung ‚Večernjaja Moskva‘ am 19.1.1934, was Gor'kij zu einem kurzen Aufsatz in der ‚Literaturnaja gazeta‘ vom 28.1. (Nr. 9) veranlaßte, der den Titel trug ‚Po povodu odnoj diskussii‘. Die ‚Bruski‘ hatte er ja bereits ein Jahr vorher in ‚O proze‘ kritisiert (s.o.). Panferov war seit 1931 Chefredakteur der Gor'kij oft nicht genehmen Zeitschrift ‚Oktjabr‘. Er hatte sich in der Diskussion darüber beschwert, daß zwar viel über die Sprache diskutiert würde, „aber niemand spricht über die Sprache der Revolution;“ (27, 138), bzw. alle würden die Sprache Bunins, Tolstojs und anderer Klassiker beurteilen, „aber sie bemerken nicht die neue Sprache, die durch die Revolution geschaffen wurde.“ Gor'kij hingegen wirft Panferov vor, keine Beispiele der neuen Sprache gebracht zu haben außer „der Verteidigung seines Rechtes, das unschöne Wort ‚sku-kožilsja‘ zu gebrauchen“ (27, 138). Den Gebrauch dieses Wortes hatte Gor'kij bereits in ‚O proze‘ kritisiert, und Panferovs Entgegnung, es würde von Millionen gebraucht, ist für ihn keine hinreichende Begründung. Er hält sich für verpflichtet, „gegen die Verunreinigung der russischen Literatursprache durch mißlungene ‚lokale Ausdrücke‘ und überhaupt gegen leere Worte (slovesnaja šelucha) zu kämpfen“. Allerdings sind die formalen Einwände, die er gegen die Bildung des von Millionen gebrauchten Wortes vorbringt, nicht sehr überzeugend. Bei den ‚richtig‘ gebildeten Wörtern s-ežil-sja, s-morščil-sja, s-korčil-sja sieht man nach

seiner Meinung „Personen und Posen“, bei skukožit'sja hingegen sieht er nichts, da es „offensichtlich künstlich und nicht sinnvoll geschaffen wurde, es klingt so, als wären in ihm drei Wörter vereint: skuka, koži, ožil.“ (27, 138 f.) Diesen subjektiven Eindruck Gor'kij könnte man allerdings genausogut von dem von ihm als ‚richtig‘ gebildeten Wort genannten s-ež-žil-sja haben, so daß das von Gor'kij exemplarisch breit erläuterte Beispiel nicht unbedingt für seinen Standpunkt spricht. Dennoch sind viele der konkreten Vorwürfe Gor'kij sicher berechtigt, so ein Hinweis auf von Panferov als ‚neu‘ eingeführte Wörter, die längst im Gebrauch sind, wie er zeigt. Problematischer sind Gor'kij Einwände gegen Vulgarismen vom Typ ‚daj pjat‘, das übrigens auch heute noch durchaus im Gebrauch ist, so daß hier ‚puristische‘ Tendenzen bei Gor'kij sichtbar werden. Ferner greift Gor'kij die phonetische Reproduktion der gesprochenen russischen Sprache durch Panferov mit dem Argument an, daß je nach Dialektgegend eine andere Reproduktion und damit Schreibung erforderlich sei, um die tatsächlich gesprochene Sprache naturalistisch abzubilden, die dann aber nicht von allen in allen Gegenden verstanden würde. Es folgt Gor'kij Einschätzung des ‚umgangssprachlichen Chaos‘, aus dem der Schriftsteller das beste auszuwählen habe. Panferov hingegen hatte behauptet, daß er als Schriftsteller eine ganze Menge von im Volk gebrauchten Wörtern in die Literatur ‚schleppen‘ wolle, um es dann der Literatur und dem Leser zu überlassen, wieviel man davon annehmen wolle: „Ich stelle die Frage so, daß, wenn von 100 Wörtern fünf gute übrigbleiben und 95 werden schlecht sein, auch das gut ist.“ Gor'kij sieht darin „die Aufmunterung zur Fabrikation von literarischem Ausschuß“ (27, 141).

Auf diesen ‚scharfen‘ Aufsatz antwortete Serafimovič am 6.2.1934 in der ‚Literaturnaja gazeta‘ mit einem Beitrag unter dem Titel ‚O pisateljach oblizannych i neoblizannych‘ mit der Anmerkung „Aus dem Auftritt des Gen. Serafimovič bei der Diskussion über die ‚Bruski‘ Panferovs im GICHL“. Dieser Aufsatz fehlt leider in der Ausgabe der Werke Serafimovičs. Serafimovič selbst hatte in ‚Železnyj potok‘ 1924 Dialekt- und Vulgärsprache eingebracht, wenn auch die Behauptung Kluges, er habe sie „überhaupt erstmals literaturfähig“ gemacht, übertrieben ist¹¹⁷. Serafimovič vertritt unter Zuhilfenahme eines bildhaften Vergleichs (eine windzerzauste Fichte, deren Wurzeln sich in alle Richtungen strecken – gegenüber einem glattbehauenen Baum) die Auffassung, Panferovs Stärke sei seine „bäuerliche Kraft“, seine Unbehauenheit; würde man diese glätten, verlöre er etwas von seiner gesunden Kraft und Ursprünglichkeit. Er stellt somit Ursprünglichkeit und Ungestüm gegenüber Geglättetheit, Anpassung und Anerkennung, den Ausdruck einer besonderen Individualität gegenüber einer anerkannten genormten ‚Klassik‘ oder Hochkultur. Damit waren

die Fronten deutlich. Gor'kij sah darin, und das war sein Hauptargument in seinem ‚Offenen Brief an A.S. Serafimovič‘, der am 14.2. in der ‚Literaturnaja gazeta‘ erschien, „das offene Bemühen einer Herabminderung der Qualität der Literatur“. (27, 150) Gor'kij belegt dies durch eine Reihe von Zitaten aus Werken weniger bekannter Schriftsteller, die großenteils wirklich unverständliche Dialektwörter und Neuschöpfungen gebrauchten, andererseits sieht er aber auch in einer von Serafimovič bewußt gebrauchten Stilfigur schon eine sprachliche Entstellung¹¹⁸. All diese Beispiele sind für Gor'kij Ausdruck „eines sprachlichen und lexikalischen Halbanalphabetentums“, das seinerseits „immer Anzeichen einer niedrigen Kultur ist und immer mit ideologischem Halbanalphabetentum einhergeht.“ (27, 151) Ein Haupteinwand, den er von der Kritik unberücksichtigt findet, ist die schwere Zugänglichkeit zu der Sprache der Schriftsteller sowie deren Unübersetzbarkeit in fremde Sprachen, was besonders wichtig sei, da „das Proletariat der Union der Sowjets das Recht erkämpft habe und verteidige, die Welt zu bolschewisieren“, und dabei sollte die Literatur „ihren Platz, ihre Bedeutung in dieser großen Sache begreifen.“ (27, 152) Um das zu unterstreichen, erinnert Gor'kij an das Verhältnis Lenins zur Sprache.

Am 28.2. folgte diesem ein weiterer, gleichzeitig in ‚Pravda‘ und ‚Izvestija‘ gedruckter Aufsatz mit dem Titel ‚O bojkosti‘, der seinen Titel der Beschwerde eines Schriftstellers verdankt, er sei im offenen Brief Gor'kij an Serafimovič zu Unrecht als ‚gewandt‘ (bojkij) bezeichnet worden. Gor'kij macht einen Unterschied zwischen ‚bojkij‘ und ‚boevoj‘ (kämpferisch), wie die Literatur sein solle: „Wie die ganze Arbeit unserer Partei ist unsere Literatur eine kämpferische, revolutionäre Angelegenheit Ihre Aufgabe ist der Kampf gegen die Vergangenheit in der Gegenwart und die Bestätigung der sozialistischen Errungenschaften der Gegenwart als Stufen auf dem Weg zur Höhe der sozialistischen Zukunft. Sind diese Aufgaben mittels Weitschweifigkeit (mnogoslovie), leerer Worte (pustoslovie) und einer Ansammlung verunstalteter Wörter aus dem kleinbürgerlichen Lexikon der Provinz erfüllbar? Ich bitte zu begreifen: Ich spreche nicht über den Sinn (smysl) der Bücher, das ist die Sache der Kritiker – ich spreche über die Notwendigkeit eines technisch sachkundigen Verhältnisses zur Arbeit, über die Notwendigkeit, gegen die Verunreinigung der Sprache durch den Kehrlicht mißgestaltet erfundener Wörter zu kämpfen, über die Notwendigkeit, die Genauigkeit und Klarheit sprachlicher Darstellungen (slovesnye izobraženija) zu erlernen.“ (27, 154 f.) Im weiteren führt Gor'kij an, gegen welche Erscheinungen, die allesamt den lexikalischen Bereich betreffen, man angehen müsse:

1. Gegen die Aufnahme von Fremdwörtern, die nur dann zulässig ist, wenn

„die Fremdwörter der aneignenden Sprache phonetisch ähnlich sind“. (s.o.)

2. Gegen die Aufnahme von Wörtern aus der Gaunersprache (blatnoj jazyk). Hier nennt Gor'kij aber auch ‚šamat‘ für ‚est‘, das in den zwanziger Jahren in der Literatur häufiger gebraucht wurde¹¹⁹.
3. Gegen die Bildung neuer Onomatopoetika wie z.B. ‚zvenikat‘, da es genug alte, z.B. ‚brjakat‘, ‚zvjakat‘, ‚brenčit‘ gibt. Empfehlung Gor'kij's an die Schriftsteller: Bei ‚echtem‘ Volksschaffen, den častuški der Arbeiter und Bauern lernen.
4. Gegen die Schaffung neuer ‚künstlicher‘ Wörter. Falls man sich dabei aber auf bürgerliche Vorbilder (Chlebnikov, Belyj) beruft, solle man wenigstens bei diesen etwas lernen.

Dann nimmt Gor'kij gezielt den Dramatiker Višnevskij und dessen ‚Optimistische Tragödie‘ aufs Korn. Dieser ist im Sinne Gor'kij's ‚bojkij‘, weil er die Aufmerksamkeit der Menschen erregen will, um persönlichen Ruhm zu erringen. Gor'kij stellt ihn in eine Reihe mit den ‚počvenniki‘, die es ablehnen, bei den Klassikern zu lernen, selbst aber andere Schriftsteller lehren wollen. Den Sinn der ‚Optimistischen Tragödie‘ hat Gor'kij offensichtlich nicht verstanden. Für ihn ist es eine reine Tragödie, „denn es sterben doch nicht die Feinde“ (27, 159). Die Frage, die Višnevskij im Stenogramm, das er dem Text des Stückes beilegte, stellte: Kann eine „gute, aber absolut alte Form, die gesetzmäßig auf einem alten Boden erwachsen ist, dem adäquat sein, was wir jetzt auf dem Gebiet der sozialen Wandlungen haben?“, beantwortete Gor'kij natürlich positiv: „Denn in dieser ‚alten Form‘ gibt es einen unbestreitbaren Vorzug – ihre genaue, reine Sprache, ihre technische Fertigkeit (gramotnost)“ (27, 159). Das, was Višnevskij immerhin noch als Problem angedeutet hatte, löst Gor'kij auf seine Weise und läßt dabei zumindest ein undialektisches Verständnis der Form/Inhalt-Problematik erkennen. Višnevskij arbeitete später sein Stück im Sinne der Kritik Gor'kij's um, was die sowjetische Forschung für eine Bestätigung der Richtigkeit von dessen Standpunkt hält¹²⁰.

Die Antwort Serafimovič's auf Gor'kij's offenen Brief, die er ihm bereits vor ihrer Veröffentlichung in der ‚Literaturnaja gazeta‘ am 1.3.1934 zuschickte, war eine grundsätzliche Auseinandersetzung mit den Ansichten Gor'kij's, warf ihm vor allem sein ‚Zurück zu den Klassikern‘ vor und wies seine Vorwürfe alle zurück: „Man muß nicht um jeden Preis zurückziehen zur schönen, aber vergangenen, langsam verschwindenden Sprache, zu schönen klassischen Formen – der heutige Tag erfordert das Seine.“¹²¹ Die Kräfte, die die Positionen Panferovs und Serafimovič's unterstützten, waren jedoch gering, während Gor'kij, der ohnehin hohe Autorität war, immer mehr Unterstützung von offizieller Seite, von

vielen Schriftstellern, aber auch aus dem ‚Volk‘ erhielt. Laut Auskunft von Muratova hatte sogar L.M. Kaganovič in seiner Rede auf dem XVII. Parteitag der VKP(b) im Januar 1934 die Frage aufgeworfen und von der ‚Notwendigkeit des Kampfes für die Reinheit und Klarheit der Sprache‘¹²² gesprochen. Zeitungen und Zeitschriften stellten sich ganz hinter Gor’kij. So die offizielle zentrale Presse, die seine Aufsätze druckte und oft noch in einer Anmerkung oder einem eigenen Beitrag der Redaktion ihre völlige Übereinstimmung mit seiner Meinung erklärte. Die ‚Literaturnaja gazeta‘ hatte in der Nr. 25, in der Serafimovičs Antwort erschienen war, in einem Nachwort erklärt, daß sie mit Serafimovič nicht übereinstimme und hatte dies in der Nr. 32 vom 16.3. in einem redaktionellen Aufsatz mit dem Titel ‚Ešče raz o mužič’ej sile‘ nochmals bekräftigt. In ‚Literaturnyj kritik‘ vom März 1934 (Nr. 3) erschien ein Aufsatz der Redaktion mit dem Titel ‚Ob ošibkach kritiki i ee zadačach‘. Auch hier wurde Gor’kij in allem Recht gegeben. „Aleksej Maksimovič Gor’kij hat mit seinen Aufsätzen unserer ganzen Literatur, allen Schriftstellern und Kritikern eine großartige Lektion erteilt“ heißt es dort¹²³. Dennoch warnte man hier vor einem Überziehen, einer „Verarmung der Sprache unter der Flagge des Kampfes für eine ‚reine‘ Sprache“¹²⁴. In der Nr. 27 der ‚Literaturnaja gazeta‘ vom 6.3.1934 ergriff dann A. Tolstoj für Gor’kij Partei mit einem Aufsatz ‚Nužna li mužickaja sila?‘, in dem er die sowjetische Literatur aus der Zeit des Bürgerkrieges, der Kollektivierung der Landwirtschaft und des Beginns des Aufbaus der klassenlosen Gesellschaft schon für überholt erklärte¹²⁵. Das brachte Il’enkov auf den Plan und führte zu einer weiteren Entgegnung Tolstojs. Wie weit einige Schriftsteller im Bestreben gingen, die Meinung Gor’kij zu unterstützen, zeigt ein Vorwurf des Redaktionskollegiums der Zeitschrift ‚Literaturnyj kritik‘, die ja auch ganz hinter Gor’kij stand, an Šolochov, der davon gesprochen hatte, man habe Panferov jetzt „entlarvt“¹²⁶.

In der ‚Pravda‘ vom 18.3.1934 erschien Gor’kij’s Artikel ‚O Jazyke‘. Die Redaktion machte dazu eine längere Mitteilung, d.h., sie unterstützte Gor’kij’s Position und warf Panferov, wie schon Gor’kij das getan hatte, vor, er betreibe „eine Herabsenkung der Qualität des Kunstwerkes“. Der Artikel Gor’kij’s wurde als Fortsetzung von ‚O bojkosti‘ angekündigt, und die Redaktion verband das mit dem Aufruf: „Die ganze Front der sowjetischen Literatur ... muß sich eifrig an die Lösung der Probleme der Meisterschaft, des Problems der Beherrschung einer treffenden, ausdrucksstarken und reichen Sprache machen.“ (zit. nach M. Gor’kij, *Sobr. soč.* 27, 554 f.) In ‚O Jazyke‘ geht Gor’kij das Problem der Sprache historisch an. In der Urzeit, der Zeit der Sprachentstehung, gab es gemäß seiner Theorie der Entstehung neuer Wörter in direkter Abhängigkeit von der Erwei-

terung der Arbeitsverfahren keinen Platz für „sinnlose“ Wörter. Diese sollte es auch heute nicht geben. Sie sind, da ohne Sinn, parasitär und werden von Parasiten erzeugt: „Jeder Parasitismus wird durch Parasiten hervorgebracht“ (27, 166). Es folgt eine Beschreibung der nicht immer geistreichen und oft sehr derben Sprachspiele der Wolgakaufleute, die Gor'kij aus seiner Jugend kannte. Diese waren durch deren ‚Nichtstun‘ ermöglicht und galten nur dem Zeitvertreib. Dennoch gewannen sie offensichtlich einen Einfluß auf die Umgangssprache, was Gor'kij verdammt. Ebenso spricht er sich gegen die Ansprüche regionaler Idiolekte auf Anerkennung als eigene Sprache aus. „Die Aufgabe der Organisation der Sprache, ihre Reinigung vom parasitären Plunder“ sieht er als „eine der wichtigsten Aufgaben unserer sowjetischen Literatur“ an (27, 168). Es fehlt auch nicht der Hinweis auf die Klassiker, „die aus dem (umgangs)sprachlichen Chaos die genauesten, treffendsten und gewichtigsten Wörter auswählten und jene ‚große, wunderschöne Sprache‘¹²⁷ schufen ...“.

Wieder greift Gor'kij Panferov direkt an, der im Vorwort zum Sammelband ‚Naše pokolenie‘ gegen die sklavische Ergebenheit gegenüber der klassischen Vergangenheit zu Felde gezogen war und sich darüber beschwert hatte, daß man wegen einiger nicht ganz gelungener Sätze ganze Bücher verdammen würde. Die konkreten Beispiele umgangssprachlicher Wendungen und Wörter, die es nach Gor'kij unbedingt zu vermeiden gilt, wie z.B. ‚mura‘, ‚buza‘, ‚šamat‘, ‚daj pjat‘, ‚na jat‘ usw., sind größtenteils noch heute in Gebrauch und zeigen die Grenzen von Gor'kij's normativen Forderungen bzw. widerlegen teilweise seine Behauptungen¹²⁸. Für ihn ist „der Kampf für die Reinheit, die Genauigkeit des Sinns, die Schärfe der Sprache ein Kampf für das Werkzeug der Kultur“. Dieses Werkzeug gilt es zu schärfen und nicht stumpf zu machen (27, 170).

Die hier von Gor'kij nochmals in aller Deutlichkeit vertretene normative Sprachauffassung wirkt sich in der Sowjetunion noch heute aus, hatte aber in der Zeit von den späten dreißiger bis in die fünfziger Jahre für die Literatur z.T. verheerende Folgen. Alle Möglichkeiten des Sprachspiels, der differenzierten Einstellung zur Wirklichkeit aufgrund des Umgangs mit Sprache, ihren semantischen Möglichkeiten (Polysemie bzw. Polymorphismus) werden ausgeschlossen, um genaue eindeutige Eindrücke zu vermitteln, um, und das ist das durchaus positive Ziel, das Gor'kij vor Augen hat, das Mittel Sprache auch in der Literatur möglichst effektiv, d.h. für alle gleichermaßen verständlich und eindeutig und damit auch verbindlich einzusetzen.

Es wurde bereits gezeigt, welche Unterstützung Gor'kij bei seinen Bemühungen von ‚offizieller‘ Seite zuteil wurde. So veröffentlichte man seine ‚Beseda s molodymi‘ am 22.4.1934 in der ‚Pravda‘ und den ‚Izvestija‘, und sie erschien

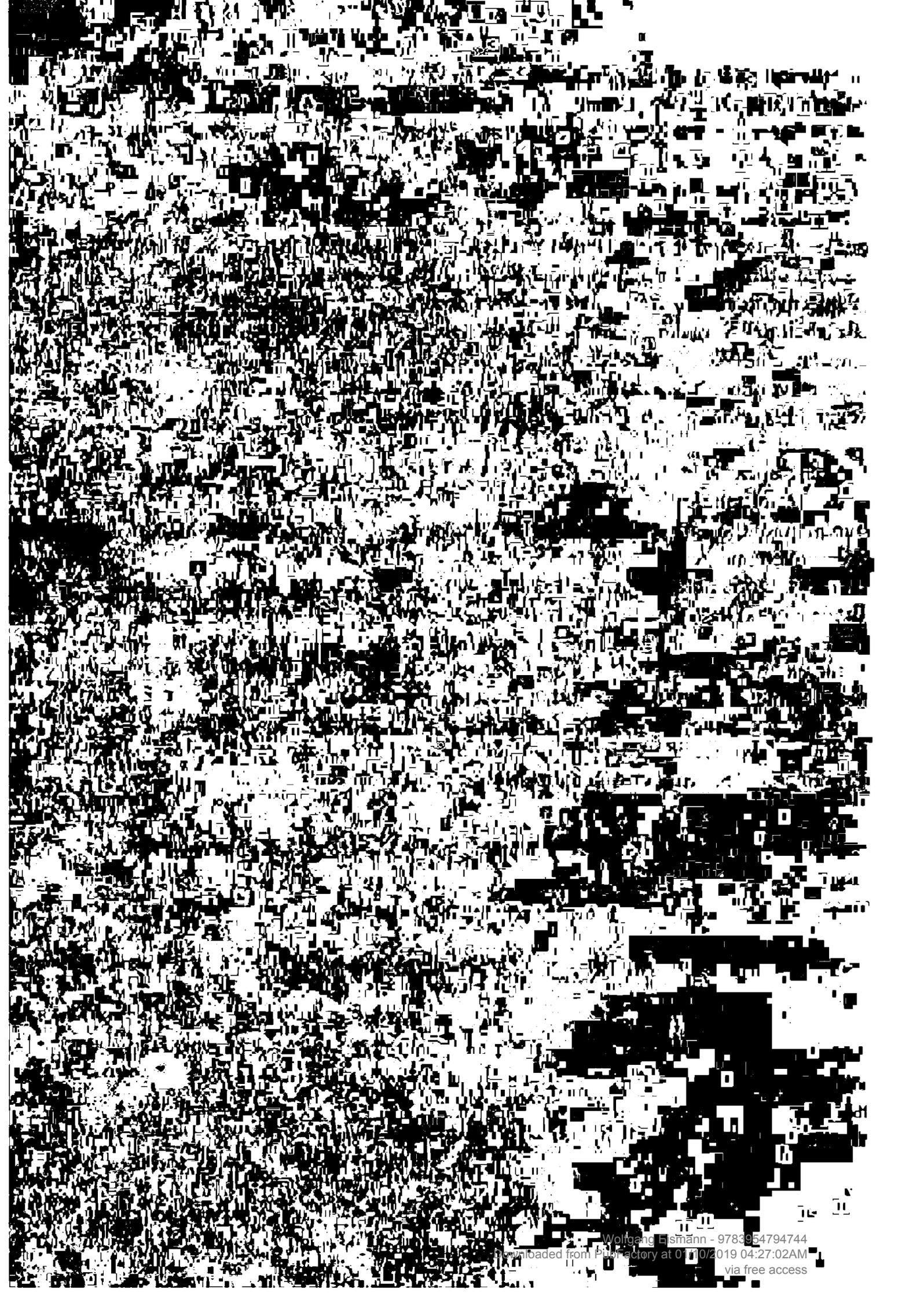
auch in der ‚Literaturnaja gazeta‘ und natürlich in Gor’kij’s Zeitschrift ‚Literaturnaja učeba‘. Darin wiederholt er seine Auffassungen und ruft nochmals dazu auf, vor allem bei den Klassikern des 19. Jahrhunderts zu lernen. Es fehlte auch nicht an Unterstützung aus dem ‚Volk‘. So erhielt er von der ‚Krest’janskaja gazeta‘ eine Reihe von bestätigenden Briefen, wiederum für ihn Anlaß, in der Zeitschrift ‚Kolchoznik‘ (Nr. 1, September 1934) mit den Argumenten der nach Kultur lechzenden Kolchozniki, Dorflehrer und Bauern seine eigene Position zu untermauern. Seine Argumente und Forderungen im Hinblick auf die Reinigung der russischen Umgangssprache von der sogenannten ‚materščina‘ sind jedoch bis heute ohne Erfolg geblieben und zeigen einmal mehr die Grenzen normativer Sprachpolitik.

Von den Aufsätzen der Gegenseite erfährt man heute durch die sowjetische Forschung relativ wenig, meistens nur das, was Anlaß zur Kritik gab. Oft änderten die ‚Gegner‘ ihre Meinung aber auch selbst, so daß in späteren Ausgaben ihrer Werke einiges fehlt, was hier von Interesse wäre. Panferov hatte 1934 in der Nr. 9 der Zeitschrift ‚Oktjabr‘ mit dem Aufsatz ‚O mudroj prostote‘ schon einen Rückzieher gemacht und Gor’kij als Lehrer der weisen Einfachheit bezeichnet, gleichzeitig aber nochmals gegen ihn Stellung bezogen. Er hatte die Diskussion über die Sprache zurückgewiesen und als Geschwätz bezeichnet, das die Praktiker weniger beschäftigen würde. Für die Praktiker, zu denen er sich zählte, sei die Sprache eine Angelegenheit, die sie in der Praxis lösten. Er trat für mehr sprachliche Elemente vom Lande in der Literatur ein, und zwar nicht aus ‚častuški‘ und Sprichwörtern, sondern aus der gesprochenen Umgangssprache. Wieder rügte er die Menschen, die „sklavisch der klassischen Vergangenheit ergeben sind“¹²⁹. Gor’kij entgegnete darauf in Teil III seiner Aufsatzreihe ‚Literaturnye zabavy‘, wiederum gleichzeitig in ‚Pravda‘, ‚Izvestija‘ und auch ‚Literaturnaja gazeta‘ am 24.1.1935 erschienen. Er bezeichnete die Argumente Panferovs seinerseits als Geschwätz und versuchte, Panferov sprachliche Ungenauigkeiten nachzuweisen, um damit zu dokumentieren, daß es im Sinne einer größtmöglichen Genauigkeit und Einfachheit und damit Allgemeinverständlichkeit besser sei, bei den Klassikern zu lernen.

Auch bei seiner Rede auf dem zweiten Plenum der Leitung des sowjetischen Schriftstellerverbandes vom 7.3.1935 fordert Gor’kij die Kritik auf, sich verstärkt um die Sprache der Literatur zu kümmern.

Auf dem Schriftstellerkongreß von 1934 klangen in den Reden Panferovs, Gor’kij’s, Ždanovs und anderer die Probleme der Diskussion über die Sprache an, wenn auch die direkte Polemik in den Hintergrund rückte. Fast alle Werke der frühen Sowjetliteratur, die den Kriterien Gor’kij’s nicht genügten, wurden sprach-

lich überarbeitet, und auch die entstehenden Werke wurden z.T. revidiert¹³⁰. Noch während der Diskussion über die Sprache, als in verschiedenen Zeitschriften schon Sammlungen von Beiträgen erschienen mit Titeln wie ‚Was mir die Aufsätze A.M. Gor’kij gegeben haben‘¹³¹, warnte Vs. Višnevskij vor der ‚Festlegung einer normierten Sprache‘, weil das lächerlich sei und ‚gleichsam ein Versuch, den Prozeß des Lebens anzuhalten‘¹³². Einen vermittelnden Standpunkt, der dem Gor’kij nahe war, dessen normative Tendenzen jedoch nicht verabsolutieren wollte, nahm später B. Larin ein. Er wies darauf hin, daß zwar die ‚Panferovščina‘ verurteilt, das Problem aber nicht gelöst und das Prinzip der ‚Reinheit der Sprache‘ weiterhin strittig sei. Selbst eine ‚einheitliche Literatursprache, eine Weltsprache der kommunistischen Gesellschaft‘, deren Entwicklung er voraussah, ‚wird über eine umgangssprachliche Spielart der Sprache, sogar über eine ganze Reihe umgangssprachlicher Typen verfügen‘¹³³. Der Sprache der künstlerischen Literatur käme die Funktion der Vermittlung zwischen Umgangssprache (sorgfältige Auswahl wie bei Gor’kij) und Literatursprache zu. Diese vermittelnde Position setzte sich jedoch in der literarischen Praxis nicht durch, und die sowjetische Literatur hatte bis in die fünfziger Jahre unter normativen und puristischen Tendenzen zu leiden. Das war sicher nicht im Sinne Gor’kij. Doch hatte seine Auffassung von dem Proletariat als gesetzmäßigem Erben einer ‚klassischen‘ Kultur, die es sich eher anzueignen als schöpferisch zu überwinden galt, ein gut Teil mit dazu beigetragen. So ergab sich eine widersprüchliche ‚Lösung‘ der Frage nach der besonderen Literatur des Proletariats und deren Sprache. Ein teilweise undialektisches Verständnis vom Prozeß der Kultur trug mit zur Zementierung überholter klassischer Normen bei, während gleichzeitig ein evolutionäres Verständnis eben dieses Prozesses alle revolutionären Eruptionen blockierte und kanalisierte.



IV. ÄSTHETISCHE SPRACHFUNKTION UND ÄSTHETISCHE EINSTELLUNG

Autonomie als entscheidendes Kriterium einer besonderen Sprache der Literatur

In der jüngeren Literaturwissenschaft, vor allem in dem Bereich, der sich linguistische Poetik nennt, hat es in der Nachfolge des russischen Formalismus und des Prager Strukturalismus immer wieder Versuche gegeben, entweder eine besondere poetische Sprache oder, wie von Vinogradov und anderen später noch weiter entwickelt, eine Sprache der schönen Literatur (*jazyk chudožestvennoj literatury*) zu konstatieren und zu beschreiben. In einer von den Pragern kommenden Betrachtungsweise, die eher funktional ausgerichtet ist, spricht man von einer poetischen oder ästhetischen Funktion der Sprache. Allerdings gab es bereits vor und neben dem russischen Formalismus eine Reihe von Theorien, von Vico, Humboldt, Croce, Vossler bis zu Potebnja und vielen anderen in Rußland, die die Poetizität zu einer Eigenschaft der Sprache selbst erklärten, während der russische Formalismus sie vielmehr als ein Resultat der besonderen Organisation der natürlichen Sprache betrachtete¹.

Entgegen einer immer wieder geäußerten Auffassung stammt die begründete Unterscheidung von praktischer und poetischer Sprache nicht von Potebnja, sondern sie geht wahrscheinlich auf Jakubinskij zurück. Weder Potebnja noch Veselovskij haben sich „auf die methodische Unterscheidung zwischen poetischem und alltäglich-kommunikativem Sprachgebrauch einerseits und zwischen diesen beiden und dem intellektuell-philosophischen Sprachdenken andererseits“ konzentriert². Beide setzten allerdings eine ursprüngliche Poetizität der Sprache voraus. Veselovskij ging von einem ursprünglichen Synkretismus aus, in dem Dichtung, Wissenschaft, Religion usw. untrennbar waren, von der Metaphorizität eines jeden Wortes, das, wie ursprünglich Sprache überhaupt, der bildlichen Aneignung der Erscheinungen der Welt diene, wobei für Veselovskij die poetische Sprache (auch die zeitgenössische) und die Sprache des Mythos zu ein und derselben Evolutionsreihe gehören: aus der ursprünglichen Identifizierung von Mensch und Natur im Animismus (Anthropopathismus, Anthropomorphismus) entwickeln sich die elementaren poetischen Verfahren des Parallelismus, des Vergleichs und der Epitheta, die verschiedene Stadien der bewußten Gegenüberstellung von Mensch und Natur darstellen und auf den grundlegenden psychischen Prozeß jeder Poesie zurückgehen, den psychologischen Parallelismus. Im bewußten Gegensatz zu Steinthal, der unter Prosa die wissenschaftliche

Prosa und die Redekunst verstand und die Sprache des Verkehrs von seinen Untersuchungen ausschloß, war Veselovskij für eine Subsumption der Umgangssprache oder der Sprache des Verkehrs (*obydennaja, delovaja reč'*) unter die Prosa, jedoch nur, weil das gewöhnlich so erfolge. Als Stil haben sich für ihn Poesie und Prosa gleichzeitig entwickelt, allerdings ist die Sprache der Poesie immer archaischer als die der Prosa, und ihre Entwicklung verläuft nicht gleichartig. In der Sprache der Prosa im weiten Sinne wird das Wort zum Träger des Begriffs und ruft nur Assoziationen der Begriffe hervor, aber keine Bilder, bedingt eine Verarmung realer bildlicher und psychischer Assoziationen, die beim ‚normalen‘ Menschen nur in Momenten des Affekts hervorgerufen werden und zu neuen Sehweisen und Verallgemeinerungen führen, in der Poesie jedoch ein organisches Moment der Sprache bilden³. Auch Potebnja, der die Bildlichkeit der Sprache mit ihrer Poetizität gleichsetzt, die durch die ständige Schaffung neuer Wörter als elementare Eigenschaft der Sprache auch bei stärkerer Entwicklung der Prosa nicht verlorengelht (ersah eine historische Entwicklung vom mythischen über das poetische zum wissenschaftlichen Denken), unterschied durchgehend zwischen Poesie und Prosa, wobei die letztere für ihn in der Nachfolge von Humboldt und Steinthal die Sprache der Wissenschaft war. Allenfalls erwähnte er die „sog. ‚allgemeine‘ Sprache“, die nur eine technische Sprache sein könne, jedoch ohne Poesie nicht existieren könne, da sie ständig aus dieser hervorgehe⁴.

Auch in der funktionalen Betrachtungsweise spielt die Unterscheidung von normal, praktisch, kommunikativ vs. poetisch, ästhetisch, die als unterschiedliche Verwendungsmodi der Sprache bezeichnet werden, eine große Rolle. Ohne jeweils auf die Unterscheidung zwischen Poesie und künstlerischer Prosa abzuheben und im einzelnen auf deren unterscheidbare Spezifika einzugehen, soll hier generell einem Hauptproblem sowohl der linguistischen Poetik als auch der Richtung in der Literatur- und Sprachwissenschaft nachgegangen werden, die die These von einer besonderen Sprache der schönen Literatur vertritt: Inwieweit ist Poetizität, Ästhetizität eine Frage der Organisation der Sprache, also selbst bestimmten sprachlichen Strukturen inhärent – und inwieweit ist sie lediglich ein besonderer Einstellungsmodus des Betrachters bzw. Rezipienten? Gerade in der Auseinandersetzung mit der bürgerlichen Kunst mußte sich eine Theorie, die sich an den Bedürfnissen und Interessen der Massen, des Proletariats oder der Bauern orientierte, fragen, ob es bestimmte ästhetische Verfahren gibt, die auch für eine Kunst der Massen nutzbar zu machen sind, oder ob das Ästhetische und damit auch die Kunst lediglich eine Einstellung zu bestimmten Gegenständen und Erzeugnissen ist, die zu erhalten oder zu kultivieren sich für die Massen nicht lohnt. Im Gegensatz zu Tolstoj und in gewissem Maße auch zu Bogdanov und Gor'kij stand

für die meisten der im folgenden behandelten Theoretiker die grundsätzliche Frage nach Kunst und Literatur nicht zur Debatte. Es handelte sich um ein gegebenes Faktum, dessen Seins- und Wirkungsweise es zu erfassen galt. Wenn sich die Frage nach den bisher von diesem Bereich menschlicher Existenz ausgeschlossenen Massen stellte, dann nur in dem Sinne, daß es galt, ihnen den Zugang hierzu zu erschließen. Die Behauptung, daß es „keinen Wesensunterschied zwischen Dichtung und Nichtdichtung“⁵ gibt, geht von einer sprachimmanenten Auffassung einer poetischen oder ästhetischen Sprachfunktion aus. Unbestreitbar scheint aber auch, „daß der kategorielle Modus der ästhetischen Wahrnehmung Eigenheiten der Sprache, besonders semantischer Art, sichtbar werden läßt, die zu zeigen ihr im praktischen Gebrauch verwehrt ist“⁶. Wenn es bei der ästhetischen Wahrnehmung allerdings nur um die Sprache geht, muß man weiter fragen, ob diese Eigenheiten auch auf andere Art, z.B. durch etymologische, sprachwissenschaftliche und ähnliche Untersuchungen sichtbar werden können. Mit anderen Worten, gibt es spezifische Eigenheiten der Sprache, die nur in der ästhetischen Wahrnehmung sichtbar werden? Diese Frage soll hier vorab mit nein beantwortet werden, da ich mich der Auffassung einer besonderen ästhetischen Wahrnehmungs- und Erkenntnisebene (s.u.) nicht anschließen kann. Daß jedoch eine gewöhnlich als ästhetisch bezeichnete Einstellung besondere Eigenschaften der Sprache sichtbar werden läßt, die auch durch andere spezifische Betrachtungsweisen sichtbar gemacht werden können, soll damit ebenso wenig bestritten werden wie eine mögliche ästhetische Wertrelation.

Die ästhetische Funktion der Sprache wird meistens als Ausrichtung des sprachlichen Zeichens auf sich selbst, Einstellung auf die Mitteilung als solche, Entautomatisierung der Wahrnehmung des sprachlichen Zeichens usw. gekennzeichnet. Diese Funktion kann in allen Texten vorhanden sein und auch zum Tragen kommen und reicht allein nicht aus, um bei ausgeprägtem Vorhandensein in einem Text diesen zu einem ästhetischen zu machen. Dubois u.a. haben sich bemüht, verschiedene Arten der Wirkung der ästhetischen Funktion in Abhängigkeit von ihrem Auftreten in verschiedenen Texttypen zu klassifizieren. Sie nennen die Reaktionen auf die ästhetischen Eigenschaften, die sie als Signale sehen, Ethos, definiert als „affektive(r) Zustand, der beim Empfänger durch eine besondere Nachricht ausgelöst wird“⁷. Die ansteigende Linie von einem nukleären über ein autonomes zu einem synnomen Ethos versucht, die Diskrepanz zwischen ästhetischer Funktion und ästhetischer Einstellung zu überwinden, indem die Perspektive des autonomen Werkganzen a priori gegeben ist und damit die Einstellung durch das autonome Werkganze determiniert wird. Bestimmt wird jedoch bereits das autonome Ethos auch von „psychologischen und soziologi-

schen Gegebenheiten“⁸. Was in gewissen historischen Kontexten vielleicht nachweisbar sein mag, verliert seine Gültigkeit, wenn potentiell jeder als nicht-ästhetisch intendierte Text ästhetisch rezipiert werden kann. Muß man nicht unterscheiden zwischen der ästhetischen Funktion der Sprache und einer ästhetischen Einstellung gegenüber Texten? Haben wir es hier mit zwei verschiedenen Kategorien zu tun oder mit zwei verschiedenen sich dialektisch bedingenden Modi des Ästhetischen? Natürlich gilt für alle Zeichen, daß sie letztendlich ihre jeweiligen Bedeutungen und Funktionen nur in Abhängigkeit von einer bestimmten Kommunikationsgemeinschaft erhalten, daß also sowohl die ästhetische Sprachfunktion als auch die ästhetische Einstellung gegenüber Texten gesellschaftlich determiniert sind. Die Frage, ob das Verhalten zu den Zeichen ausschlaggebend für deren ästhetische Funktion war oder die besondere Organisation der Zeichen das Verhalten zu diesen ursprünglich als ästhetisches bestimmt hat, ist so müßig wie die Frage nach dem Verhältnis von der Henne und dem Ei. In fast allen Kulturen jedoch, und besonders in den europäischen, läßt sich eine Unterscheidung treffen in das den Dingen inhärente Ästhetische (also in unserm Fall vor allem die ästhetische oder poetische Sprachfunktion), das im folgenden als Ästhetisches I bezeichnet werden soll, und das durch die Einstellung, die Autonomie und Ganzheit der Kunstwerke bedingte Ästhetische, das von nun an als Ästhetisches II bezeichnet wird.

Einer der ersten, der das Spannungsverhältnis zwischen Ästhetischem I und Ästhetischem II gesehen und geschildert hat, war J. Mukařovský. Nach seiner Auffassung kam in der Kunst dem Ästhetischen II die entscheidende Rolle zu, eine Auffassung, die später vertieft werden soll. Zunächst jedoch zu Mukařovskýs Definition des Ästhetischen und der ästhetischen Funktion der Sprache.

1. Ästhetische Funktion und Autonomie der Kunst:

J. Mukařovský

In ihrer frühen Phase basiert die Ästhetik Mukařovskýs⁹ eindeutig auf einer idealistischen Tradition im Sinne des Kantischen interesselosen Wohlgefallens, d.h., ästhetisch ist die Betrachtungsweise, die die Dinge um ihrer selbst willen zum Betrachtungsgegenstand macht und sie dabei aus allen praktischen Bezügen herauslöst. Diese Kantische Tradition ist auch in seinen späteren Schriften

dominierend, in denen er stärker die gesellschaftliche Determiniertheit der ästhetischen Funktion herausarbeitet. In einer seiner wichtigsten Schriften heißt es:

„1. Das Ästhetische ist weder eine reale Eigenschaft der Dinge noch eindeutig an bestimmte Eigenschaften der Dinge gebunden. 2. Die ästhetische Funktion von Dingen ist nicht völlig in der Macht des Individuums, wenn auch aus rein subjektiver Sicht etwas ohne Rücksicht auf seine Gestaltung eine ästhetische Funktion erhalten (oder verlieren) kann. 3. Die Stabilisierung der ästhetischen Funktion ist Sache eines Kollektivs, und die ästhetische Funktion ist Bestandteil des Verhältnisses zwischen dem menschlichen Kollektiv und der Welt. Daher ist die bestimmte Ausbreitung der ästhetischen Funktion in der Welt der Dinge an eine bestimmte gesellschaftliche Ganzheit geknüpft. Die Art und Weise, wie sich diese gesellschaftliche Ganzheit zur ästhetischen Funktion verhält, bestimmt letztlich auch die objektive Gestaltung der Dinge mit dem Ziel einer ästhetischen Wirkung und das subjektive ästhetische Verhältnis zu den Dingen“¹⁰. Wenn auch letztlich von der Gesellschaft bestimmt, dient die ästhetische Funktion doch der Isolierung von der gesellschaftlichen Wirklichkeit, „und von der unmittelbaren aktiven Beziehung zu den Formen und Tendenzen des gesellschaftlichen Zusammenlebens“ schließt sie die Kunst aus, in der sie dominiert, wie Mukařovský unter ausdrücklicher Berufung auf „die bekannte Formel Kants: ‚das interesselose Wohlgefallen‘¹¹ feststellt. Nicht von ungefähr beruft sich auch Mukařovskýs Schüler K. Chvatik auf diese Formel und bezeichnet die ästhetische Funktion als „Negation der praktischen Funktionalität“¹². Ansätze zu einer positiven Bestimmung der ästhetischen Funktion finden sich in der fast tautologischen Bestimmung, „Ziel der ästhetischen Funktion ist es, ästhetisches Wohlgefallen zu erzeugen“¹³, doch ist diese hauptsächlich negativ bestimmt als transparente und inhaltsleere Funktion, als besondere Organisationsweise außerästhetischer Funktionen. Ebenso ist der ästhetische Wert im Kunstwerk nichts anderes als eine Ansammlung von außerästhetischen Werten, „eine summarische Bezeichnung für die dynamische Ganzheit ihrer gegenseitigen Beziehungen“¹⁴. Konsequenter stellt Kalivoda¹⁵ heraus, daß für das Wesen des Ästhetischen in der späteren Definition Mukařovskýs die ästhetische Funktion den Ausschlag gibt. Wenn mit der ästhetischen Funktion als einer transparenten, inhaltsleeren Organisierung außerästhetischer Bedeutungen die Ästhetik „zu einer wissenschaftlichen Theorie der ästhetischen Verfremdung der Wirklichkeit“¹⁶ wird, geht eine Kritik wie die des Redaktionskollektivs Alternative¹⁷, die „ästhetisch“ mit „schön“ gleichsetzt, am Kern der Ästhetik Mukařovskýs vorbei. Somit läßt sich auch ein ästhetischer Wert schwerlich inhaltlich bestimmen, und den Maßstab für alle „ästhetischen Ideale“ „an sich“ sieht Kalivoda¹⁸ nicht in der Ästhetik, sondern in

der Soziologie. Die ästhetische Norm selbst ist vor allem in den frühen Arbeiten Mukařovskýs noch nicht ganz ihres metaphysischen Charakters entkleidet, wenn er z.B. vom ästhetischen Wohlgefallen als Ziel der ästhetischen Funktion spricht (s.o.). Als mögliche Bestimmung der ästhetischen Norm schlägt Kalivoda den jeweiligen Typus oder Modus der ästhetischen Verfremdung vor¹⁹.

Bestimmt wird die ästhetische Funktion durch die gesellschaftliche Ganzheit bzw. das kollektive Bewußtsein einer Gruppe, Klasse oder Gesellschaft, d.h., die ästhetischen Verfremdungen können nur auf deren Bewußtseinshintergrund entstehen. Dem Relativismus der Bestimmung der ästhetischen Funktion und damit auch der Kunst durch eine derartige sich historisch wandelnde Determinierung versuchte Chvatik durch die zweifelhafte Konstruktion einer anthropologischen Konstante²⁰, die jedoch nur vage umschrieben wird, zu entgehen. In dieser sieht er den überzeitlichen Wert der ästhetischen Funktion und der Kunst.

Kalivoda definiert den ästhetischen Wert als eine Eigenschaft, „die der noetischen Qualität der ästhetischen Verfremdung außerästhetischer Werte direkt proportional ist“²¹. Dieser Wert liegt objektiv darin, daß er an den materialen Aufbau des Kunstwerks gebunden ist. Ist also letztlich das Ziel der ästhetischen Verfremdung doch ein noetisches und Kunst damit eine besondere Form der Erkenntnis? Das scheint auch durch das Resultat der Isolierung bestätigt zu werden: „Das Ergebnis der ästhetischen Organisierung der außerästhetischen Bedeutung ist *eine neue außerästhetische Bedeutung*“²². Einen überhistorischen Wert sieht Mukařovský potentiell im Artefakt²³. Dieser Wert besteht einmal in der Polyfunktionalität und damit verbunden in dem Grad der Verschlüsselung bzw. Verfremdung im Rahmen einer bestimmten Zeit und Gesellschaft: „Man kann also sagen, daß der unabhängige ästhetische Wert eines Kunstgebildes umso höher und dauerhafter ist, je schwerer sich das Werk einer wörtlichen Interpretation aus der Sicht des allgemein angenommenen Wertsystems einer bestimmten Zeit und eines bestimmten Milieus unterwirft“²⁴. Nach dieser Definition hätte wohl auf lange Sicht in der Bundesrepublik Deutschland ‚Zettels Traum‘ den höchsten unabhängigen ästhetischen Wert. Wirkliche ästhetische Organisierung von aus-serästhetischer Bedeutung müßte also immer mehr als *eine neue außerästhetische Bedeutung* ergeben, obwohl Mukařovský mit dem Begriff der ‚semantischen Geste‘²⁵ andererseits wohl auf ein einheitlich intendiertes Bedeutungsganzes des Kunstwerks hinauswollte.

Die ästhetische Funktion ist grundsätzlich jedem Bereich menschlicher Tätigkeit potentiell inhärent. Es wäre also das Ästhetische I eine Potentialität, die zu ihrem vollen Wirken, ihrer Dominanz, der Voraussetzung der Kunst, des Kunstwerks bedarf. Durch den Autonomiebegriff und die Auffassung des Kunst-

werks als eines autonomen Zeichens, das die dialektische Verneinung eines mitteilenden Zeichens bildet, gelingt es Mukařovský, eine Unterscheidung von Ästhetischem I und Ästhetischem II, wie wir sie oben angeführt haben, zu vermeiden. Der Autonomie- und Ganzheitsbegriff entspricht bei Mukařovský also in etwa unserem Ästhetischem II. Autonomie ist für Mukařovský die grundlegende Voraussetzung der Vorherrschaft der ästhetischen Funktion im Kunstwerk, und sie bedingt auch, daß das ästhetische Zeichen ein unbestimmtes Denotat hat, sich auf eine unbestimmte Realität bezieht: „den Gesamtkontext der gesellschaftlichen Phänomene“²⁶. Dennoch konstatiert auch Mukařovský neben der notwendigen Voraussetzung der Autonomie vor allem in den sogenannten Stoff-Künsten eine Tendenz des Kunstwerks, sich als mitteilendes Zeichen auf eine bestimmte Realität zu beziehen, wobei dieser Beziehung jedoch kein existentieller Wert zukommt. Auch wenn diese Realität fiktiv ist, gewinnt ihre Beziehung zur wirklichen Realität im Kunstwerk doch strukturelle Bedeutung. Gerade die so verstandene mitteilende und autonome Funktion bewirken „eine der grundlegenden dialektischen Antinomien der Entwicklung dieser Künste“²⁷.

Wie kommt die ästhetische Funktion in der Sprache zum Tragen und wie ist ihre Vorherrschaft in der Dichtersprache zu erklären? Für Mukařovský ist die *langue* als System ästhetisch indifferent. Das Ästhetische bzw. die ästhetische Funktion zeigt sich also nur in der Rede und zwar

- a) als ungebundene ästhetische Funktion (nichtnormiertes Ästhetisches) in der aktuellen Aussage (als einzigartig und unwiederholbar) und in der individuellen Rede (hier zwar systematisiert, aber mit einer einzigartigen Persönlichkeit verbunden).
- b) als normiertes Ästhetisches (Allgemeines der Ausdrucksweisen) in der überindividuellen Rede.

Da für Mukařovský der Untersuchungsbereich der Linguistik die *langue* (in der Saussurescher Tradition) ist, fällt das sprachliche Ästhetische, das sich nur in der *parole* zeigt, nicht in den Bereich der Linguistik („sofern sie sich nicht die Frage nach dem Anteil von Aussage und Rede an der Motivierung der evolutionären Veränderungen des grammatischen Systems stellt“²⁸).

Ist die ästhetische Funktion der Sprache in anderen Bereichen begleitend, stützend, verdeutlichend oder auch störend, so zielt sie in der Dichtersprache auf Vorherrschaft hin. Das ist primär bedingt durch Mukařovskýs Auffassung vom Kunstwerk als einzigartig und unteilbar bzw. als autonom. Wenn aber die ästhetische Funktion die dialektische Verneinung aller übrigen Funktionen ist und ihr ein äußeres Ziel fehlt, ist sie „weniger als irgendeine andere fähig, die mit ihr parallel laufenden Funktionen völlig zu verdunkeln und zu übertönen“²⁹. Diese

Funktionen oder Komponenten gewinnen ästhetische Wirksamkeit durch Aktualisierung. Gleichzeitige Aktualisierung aller Komponenten ist undenkbar, da das die Aufhebung der Aktualisierung bedeuten würde. Die Vorherrschaft der ästhetischen Funktion in der Dichtung hat jedoch weder etwas mit der Anzahl noch mit der Besonderheit der jeweils aktualisierten Komponenten zu tun: „Das dichterische Werk bildet nämlich eine komplizierte, aber einheitliche ästhetische Struktur, zu deren Bestandteilen alle seine Komponenten, aktualisierte wie nichtaktualisierte, und deren wechselseitige Beziehungen werden. Dadurch unterscheidet sich das dichterische Werk von jeder beliebigen mitteilenden Äußerung, in der stets nur die aktualisierten Elemente ästhetisch relevant sind. Die Vorherrschaft der ästhetischen Funktion in der Dichtersprache beruht also im Unterschied zur Mitteilungssprache auf der ästhetischen Relevanz der Äußerung als einer Ganzheit“³⁰. Jede linguistische Poetik, die Mukařovský für sich vereinnahmt oder auf ihm aufbaut, müßte sich zunächst mit der Auffassung des Kunstwerks als unteilbarer Ganzheit, als einzigartiger unwiederholbarer Erscheinung und damit als ‚autonom‘ auseinandersetzen. Daher steht auch die sicher mögliche Herausarbeitung von dominanten Funktionen literarischer Kunstwerke (nachweisbar durch die ästhetisch aktualisierten Funktionen) im Widerspruch zum Ganzheits- und Autonomiebegriff Mukařovskýs. Autonomie und Ganzheit des Kunstwerks sind abhängig von bzw. konstituieren sich in der ‚Haltung‘ oder Einstellung des Rezipienten gegenüber dem Werk³¹. Die von der Rezipienteneinstellung abhängige Wahrnehmung des Kunstwerks „als künstlerisches Gebilde“ bedingt rückwirkend, daß auch „eine dominierende außerästhetische Funktion als ästhetisches Faktum, als Faktor des künstlerischen Werkaufbaus erscheint“³². Auf die dialektische Antinomie in der Entwicklung der Künste zwischen autonomen und mitteilenden Zeichen weist auch Mukařovský immer wieder mit Beispielen aus der Geschichte der Kunst hin. Hier geht es um sein Verständnis des autonomen Zeichens. Der Autonomiebegriff des künstlerischen Zeichens bedingt dessen Realitäts-, d.h. Referenzbezug. Dieser soll der Gesamtkontext der gesellschaftlichen Phänomene (s.o.) sein, bzw. vom dichterischen Werk heißt es, daß es mit dem gesamten Komplex der Lebenserfahrungen des Subjekts in Beziehung tritt. Kloepfer vereinfacht hier Mukařovský, wenn er daraus vom Zeichenganzen verschiedene Funktionen (semantische – Aussage; pragmatische – Appell usw.) ableitet³³ bzw. nicht klar trennt zwischen der Realität, auf die sich das autonome Zeichen bezieht, und der, auf die sich das Kunstwerk als mitteilendes, kommunikatives Zeichen richtet. So läßt sich mit Kalivoda vereinfachend das Werkganze als ästhetische Organisation einer außerästhetischen Bedeutung mit dem Ergebnis einer neuen außerästhetischen

Bedeutung interpretieren – sicher nicht ganz im Sinne Kalivodas und noch weniger im Sinne Mukařovskýs³⁴. Die Auffassung Mukařovskýs, die unbestimmte Realität, auf die das Kunstwerk hinweist, sei „der Gesamtkontext der sogenannten sozialen Erscheinungen: z.B. Philosophie, Politik, Religion, Wirtschaft usw.“, ist begründet durch die Verabsolutierung der Polyfunktionalität des künstlerischen Zeichens, die aus seiner Autonomie resultiert. Da die jeweilige Polyfunktionalität letztlich gesellschaftlich determiniert ist, läßt sich nach Mukařovský gerade aus der Kunst am besten eine gesamtgesellschaftliche Charakteristik ablesen, bzw. die Kunst charakterisiert und repräsentiert am besten eine bestimmte „Epoche“³⁵.

Ist also der in der kommunikativen Funktion des künstlerischen Zeichens feststellbare Bezug zu einer konkreten Realität, die, auch wenn sie fiktiv ist, in einem direkten Bezug zur außerkünstlerischen Realität steht, direkt gesellschaftlich determiniert und die als Folge der Autonomiefunktion ablesbare gesamtgesellschaftliche Determination sekundär? Eine derartige Unterscheidung scheint überflüssig. Das ‚Ästhetische‘ an sich gibt es nicht. Als leere Funktion ist die ästhetische immer gebunden an die außerästhetische. Aus der Bestimmung der ästhetisch betonten außerästhetischen Funktionen sowie deren Verhältnis zu den nicht betonten Funktionen lassen sich für einen gegebenen gesellschaftlichen Kontext dessen Interessen ablesen – mehr nicht. Wenn es nach Kalivoda Aufgabe der Ästhetik ist, ästhetische Ideale durch objektive soziologische Analyse zu erklären, muß sich auch eine Ästhetik, die sich als „Instrument der Humanisierung“ begreift³⁶, selbst derart erklären lassen.

Die ästhetische Funktion der Sprache kann man in Äußerungen und Texten aller Art finden. Einen eindrucksvollen Überblick über die vielfältigen Möglichkeiten der Hervorhebung außerästhetischer Funktionen durch die ästhetische Funktion hat zuletzt Kloepfer gegeben. Daraus könnte man folgern, daß auch als ‚Kunstwerke‘ intendierte Texte in das Gebiet einer allgemeinen Textwissenschaft gehören. Diese sollte gegebenenfalls eine intendierte Autonomie derartiger Texte berücksichtigen, sich aber nicht scheuen, diese Texte nicht als autonome Zeichen zu sehen, wenn sich deren verschiedene semiotische Funktionen konkret und objektiv nachweisen lassen. In dieser Hinsicht hat Kloepfer einen Schritt über Mukařovský hinaus getan, ohne sich dessen allerdings ganz bewußt zu sein.

Auch bei Mukařovský wird nicht ganz klar, wie das Verhältnis von Ästhetischem I und Ästhetischem II zu fassen ist. Einmal ist das Ästhetische II der aus der Autonomie und Ganzheit resultierende ästhetische Wert (s.o. Anm. 30), zum anderen richtet sich bereits bei der ästhetischen Funktion in der Sprache „die Aufmerksamkeit auf das Zeichen selbst, das in sich die Wirklichkeit als Ganzes

widerspiegelt“³⁷. Was wir als Ästhetisches I bezeichnet haben, wäre also mit dem Ästhetischen II identisch und eine Unterscheidung folglich überflüssig? Es ist schwerlich vorstellbar, wie sich im konkreten sprachlichen Zeichen die Wirklichkeit als Ganzes widerspiegelt. Hierzu bedarf es eines mehr oder minder komplexen Zeichens, und eine Einstellung, die „das Subjekt gegenüber der Wirklichkeit einnimmt“, die im ästhetischen Zeichen objektiviert wird, ist nicht an ästhetischen Einzelphänomenen, die in jedem beliebigen Text die Aufmerksamkeit auf die Einzelzeichen selbst lenken können, auszumachen, sondern nur in einem autonomen ganzheitlichen Zeichen, wie es das Kunstwerk darstellt³⁸. Insofern besteht ein Unterschied zwischen einem Einzelphänomen, das Aufmerksamkeit auf sich selbst lenkt, um seiner selbst willen betrachtet wird, und einem komplexen Phänomen, das den Gesamtkontext der gesellschaftlichen Erscheinungen zum Denotat hat. Denn dieses komplexe Phänomen ist keine Summe der ästhetischen Einzelphänomene und leitet auch seine Autonomie nicht aus einer derartigen mechanischen Summe ab.

2. Die Einstellung als besondere Form der Sinnkonstanz

Bei einem Teil der russischen Formalisten bestand allerdings die Gefahr, das Ästhetische auf das Ästhetische I zu beschränken. In ihrem summarischen Bericht über „Die Slavische Philologie in Rußland während der Jahre des Krieges und der Revolution“ reduzieren Jakobson und Bogatyrev die Poetik auf die funktionale poetische Sprache³⁹ und damit auf den ‚selbständigen Wert‘ der sprachlichen Vorstellungen, zu denen sie „phonetische, morphologische, syntaktische und semasiologische“ rechnen⁴⁰. Bereits damals gab es jedoch unterschiedliche Auffassungen zwischen Moskauer Formalisten, die die Poesie auf die Sprache in ihrer ästhetischen Funktion beschränkten, und den Petrogradern, die poetische Motive nicht allein auf die Entwicklung sprachlichen Materials begrenzt sehen wollten⁴¹. Ähnlich pauschal und unberechtigt wie die Kritik der Formalisten an Potebnja, dem die Verabsolutierung der Formel ‚Bildlichkeit = Poetizität‘ vorgeworfen wurde, könnte man den Formalisten die Formel unterstellen ‚poetisches Verfahren = Poetizität‘, bzw. je mehr ein Text mit poetischen Verfahren gesättigt ist, desto poetischer ist er. Eine derart vereinfachende Kritik würde das Ästhetische

auf das Ästhetische I reduzieren. Wenn aber die poetische Sprache so gebaut ist, daß man sie spürt, oder mit dem Ziel, sie zu spüren, dann müssen ihr mehr oder minder bewußte Konstruktionsprinzipien und Verfahren zugrunde liegen, die in der normalen oder praktischen Sprache nicht oder nur begrenzt zum Tragen kommen. Gleichzeitig setzt das voraus, daß die poetische Sprache und die poetischen Verfahren immer dieses Hintergrundes bedürfen, da sie nur auf ihm als besondere wahrnehmbar sind. Eine große Rolle spielen dabei sicher die poetische Tradition und die poetische Tendenz, d.h. die vom Text erstellte Erwartungsnorm, die mitunter eine bedeutende Vorkenntnis des Rezipienten erfordern. Zentraler Hintergrund ist die normale praktische Sprache. Diese stellt in jedem Fall eine Abstraktion dar, die sich als Norm in Grammatiken, Wörterbüchern, praktischen Stilistiken, im gesamten Sprachunterricht in der Muttersprache wie auch in den anderen Schulfächern durchzusetzen versucht und die damit auch real existent ist. Die Sammlung und Klassifizierung aller poetischen Verfahren, die die Automatisierung der praktischen Sprache durchbrechen und so die Aufmerksamkeit auf die sprachlichen Zeichen selbst lenken, liefert einen Katalog des Ästhetischen I in der Sprache, vermag aber nicht das Ästhetische II zu erklären⁴². Auch das Jakobsonsche Äquivalenzprinzip als allgemeines Prinzip poetischer Texte ist in Abhängigkeit von den poetischen Verfahren zu sehen und unterliegt im Hinblick auf das Ästhetische II derselben Kritik. Genau wie nicht gilt, je mehr poetische Verfahren, desto ästhetischer ein Text, gilt nicht, je stärker das Äquivalenzprinzip zum Tragen kommt, desto ästhetischer der Text. Für die Konstituierung des Ästhetischen II bedarf es wahrscheinlich doch eines besonderen Sinnhorizontes⁴³, der nicht ausschließlich durch die poetischen Verfahren konstituiert wird. Durch die fast ausschließliche Beschäftigung der poetischen Linguistik mit den als nicht normal begriffenen poetischen Verfahren, deren positiver Funktion in der Dichtung hat man übersehen, daß Entautomatisierung, Erschwerung der Wahrnehmung, Aufhalten beim sprachlichen Zeichen selbst in der normalen Sprache durchaus ein Störfaktor sein kann, den es zu überwinden gilt. Hörmann spricht von der „Leistung der Sinnkonstanz“ als einem Mechanismus, der es uns ermöglicht, in der normalen Sprache Abweichungen (vor allem im Bereich der semantischen Anomalien) zu verstehen⁴⁴. Der „Sog der Erwartung der Sinnvollheit“⁴⁵ führt dazu, daß auch semantische Anomalien verstanden werden. Daher ist nach Hörmann das Auffassen einer Äußerung als sinnvoll nicht ein Resultat der Analyse dieser Äußerung, „sondern geht einer solchen Analyse weg-weisend... voraus“⁴⁶. Die Verzögerung oder Erschwerung führt mithin nicht zu einem Verweilen bei dem Zeichen um seiner selbst willen, sondern zur Suche nach einem Kontext, der das Zeichen akzeptabel macht: „Der akzeptable Zustand

ist gefunden, wenn die gehörte Äußerung so auf eine Welt bezogen werden kann, daß sie in ihr sinnvoll ist“⁴⁷. Die Entscheidungsinstanz über die Akzeptabilität ist nicht eine linguistische Kompetenz, sondern „unsere subjektive Ansicht von der Welt“⁴⁸. Wenn wir in Abwandlung eines von Hörmann angeführten Beispiels in der Umgangssprache davon reden können, daß die Relativitätstheorie grün ist, so läßt sich aus einer vorher gewußten Situation der Sinn dieser Äußerung ausmachen, der darin besteht, daß das betreffende Buch einen grünen Einband hat. Ohne Schwierigkeiten wird in der Bundesrepublik Deutschland in der heutigen Situation auch die Äußerung verstanden, jemand habe grüne Ideen, die ohne die Kenntnis der Umweltschutzbewegung und der sogenannten grünen Parteien als nicht sinnvoll erscheint. In der Kritik an Bühler, der die Prager Auffassung vertrat und zwischen Sprechhandlung und Sprachwerk (Sprache in praktischer und in poetischer Funktion) unterschied⁴⁹, kommt Hörmann der hier vertretenen Kritik am Ästhetischen I sehr nahe. Hörmann bezweifelt, ob ein selbständiges und selbstversorgtes Sprachwerk, wie es in seiner reinen Form das sprachliche Kunstwerk darstellt, überhaupt möglich ist, denn „die Erlösung des Sprachwerks aus den Umständen der konkreten Sprechsituation (ist) letztlich nur asymptotisch zu erreichen“⁵⁰. Sind hiermit wiederum die gegenläufigen Tendenzen von autonomen und mitteilenden Zeichen angesprochen? Wirken diese auch im Mikrobereich? Es gibt sicher keine im einzelnen Wort oder der kurzen Äußerung enthaltenen strukturellen Merkmale, die uns anweisen, das Prinzip der Sinnkonstanz außer Kraft zu setzen, d.h., statt die Äußerung auf eine sinnvolle Realität zu beziehen, diese als unbestimmt bezogen auf den Gesamtkontext der sozialen Phänomene zu verstehen. Erst durch die Voraussetzung des Ästhetischen II wird das Prinzip der Sinnkonstanz zum großen Teil außer Kraft gesetzt, d.h., der der Analyse der kleineren Einheiten vorgeordnete Sinnhorizont ist nichts anderes als eben das Ästhetische II, das die Autonomie und damit auch die von Bühler geforderte Erlösung des Sprachwerks aus den Umständen der konkreten Sprechsituation beinhaltet. Eine nicht selbstgenügsame und reine Ästhetik, die die Verfahren des Ästhetischen I als Vehikel der Ethik und Gnoseologie betrachtet, versucht, gerade durch die Verfremdung automatisierte Wahrnehmungen und Sinnbezüge zu erschweren und dadurch neuen Sinn zu konstituieren, Unbewußtes oder Nichtgewußtes ins Bewußtsein zu heben⁵¹. Das geschieht dadurch, daß scheinbar Unvereinbares in Beziehung gesetzt wird, an dem sich Similaritäten und Widersprüche entdecken lassen, so daß es großer Anstrengungen bedarf, um Sinnkonstanz zu realisieren. Gegebenenfalls dient eine derartige Verfremdung nicht dazu, latent vorhandene Weltsicht und Kognition zu bestätigen, sondern zu verändern, d.h., die vorhandenen Grenzen der Akzeptabilität zu verschieben oder

zu erweitern. Auch das setzt allerdings beim Rezipienten einen bestimmten Erfahrungshorizont und gleichzeitig die Bereitschaft voraus, diesen zu hinterfragen. Ein verfremdeter Erfahrungshorizont, der nicht der des Rezipienten ist, ist für diesen irrelevant. Jemand, der das Theater nicht kennt, wird mit Tolstojs Schilderung desselben in ‚Krieg und Frieden‘ nichts anfangen können, ebenso wird jemand, der nicht bereit ist, gewisse Einstellungen zu hinterfragen, verfremdete Darstellungen zurückweisen, wenn sie mit diesen nicht in Einklang stehen. Würde jedoch Kunst nur aus diesem Verfahren bestehen, wobei ich die Trennung Šklovskijs in Verfremdung der Dinge auf der einen Seite, Komplizierung der Form auf der anderen als zwei Seiten eines Verfahrens sehe⁵², hätte es eine Kunst für die Massen oder das Volk relativ einfach. Sie bräuchte lediglich auf deren ‚anderen‘ Erfahrungshorizont abzuheben bzw. die allgemeinen Erkenntnisse zu erweitern. Im Rahmen dieser Bemühungen würde sich dann auch die Frage nach dem kulturellen Erbe neu stellen.

Ein großer Teil der verfremdeten Dinge, die hinterfragt werden, sind Gegenstände der Kultur, wie z.B. das eben erwähnte Theater. In diesen Bereich fallen fast alle Erscheinungen der sogenannten inneren künstlerischen oder literarischen Evolution. Deren Bewertung nach einem gnoseologisch-ethischen Maßstab wäre die Folge einer derart orientierten Ästhetik. Gor'kij ist in etwa diesen Weg gegangen. Auch wenn hin und wieder von besonderen Erkenntnissen gesprochen wird, die durch die Spezifik der künstlerischen oder literarischen Verfahren möglich seien, gibt es dafür keine überzeugenden Beweise⁵³. Es gibt keine besondere künstlerische Phantasie, die von der alltäglichen oder der wissenschaftlichen grundsätzlich unterschieden wäre. Damit soll nicht in Frage gestellt werden, daß der Gegenstand der Phantasie ein jeweils anderer sein kann. Geht es jedoch um Erkenntnis, so ist die grundlegende Erkenntnis in der Kunst nicht anders als in der Wissenschaft – allenfalls ihre Darstellung. Daher finden sich in der Geschichte der Kunst und der Ästhetik auch Bemühungen, ihr einen eigenen Gegenstandsbereich beim Rezipienten zuzuweisen, der sich zwischen Realität und theoretischer Erkenntnis befindet, aber von beiden unterschieden ist⁵⁴.

Das Ästhetische I als formales leeres Prinzip ist ambivalent und kann in der Reklame, der Umgangssprache, im Journalismus und in der Dichtung sowie überall sonst, wo Aufmerksamkeit gebunden werden soll, eingesetzt werden. Daher hat sich auch keine der herkömmlichen Theorien des Ästhetischen und der Kunst bzw. über die Rolle des Ästhetischen in der Kunst auf das Ästhetische I beschränkt, sondern immer auf das Ästhetische II zurückgegriffen, dessen Charakteristika Autonomie und Ganzheitlichkeit sind, wobei hier von einigen Ten-

denzen innerhalb des russischen Formalismus einmal abgesehen werden soll. In gnoseologisch ausgerichteten Ästhetiken ist das Kunstwerk ein autonomes Zeichen, das eine einheitliche Bedeutung hat. Im sprachlichen Kunstwerk ist, bedingt durch die Autonomie und Ganzheit, immer mehr enthalten als in der Summe seiner Teile. Auch dies spricht gegen eine Reduktion auf das Ästhetische I für eine Erklärung von Kunstwerken. Für eine Gleichsetzung von Sprache und Kunst spricht, daß auch die normale Sprache kein Markoff-Prozeß ist, in dem nur die jeweils folgenden Ereignisse von den vorangegangenen abhängen⁵⁵. Durch den zusätzlichen Begriff der Autonomie wird dieses allgemeinsprachliche Gesetz verdoppelt, was am besten in Lotmans Bezeichnung von den sekundären modellbildenden Strukturen zum Ausdruck kommt. Auffallend ist jedoch, daß, um diesem Aspekt der neuen einheitlichen Bedeutung gerecht zu werden, zum Beweis meistens sehr kurze Texte herangezogen werden⁵⁶. Welches sind die Voraussetzungen, um eine einheitliche neue Bedeutung zu verstehen? Das Verstehen hängt auch hier, und das in noch stärkerem Maße als in der normalen Sprache, von gewissen Behaltensleistungen ab. In der Sprachpsychologie hat man sich vornehmlich mit dem Behalten und Verstehen von Wortlisten und einzelnen Sätzen befaßt. Dabei wurde deutlich, daß es eine begrenzte Speicherkapazität des Kurzzeitgedächtnisses gibt, die bei ca. sieben Wörtern und Begriffen liegt⁵⁷. Bei einem anders gearteten Sinnhorizont, der sich aus der Dialektik von Einstellung des Rezipienten und sprachlichem Kunstwerk ergibt, sind die Behaltens- und Verstehensleistungen sicher größer. Welche eine bedeutende Rolle die Einstellung spielt, die gelernt wird und keine anthropologische Konstante zu sein scheint⁵⁸, zeigt das primäre und ausschließlich wirkende Prinzip der ‚normalen‘ Sinnkonstanz bei kleinen Kindern. Empirische vorwissenschaftliche Experimente mit Kleinkindern zeigen, daß gewisse elementare Parallelismen wie Reim, Assonanz usw., die später Behaltens- und Verstehenshilfen werden und auch sekundäre Bedeutungen konstituieren können, nicht wiederholt werden. In der überwiegenden Mehrzahl der Fälle wird der Sinn einer Aussage wiederholt unter Weglassen der ‚auffälligen‘ Parallelismen, ihrer völligen Nichtbeachtung. In einer späteren Phase zwischen vier und sechs Jahren werden dann rhythmische Elemente, Assonanz, Reim usw. tatsächlich zu Behaltens- und Verstehenshilfen, allerdings nicht, wenn sie von syntaktischen Anomalien wie z.B. der Inversion begleitet werden. Hier wird oft unter Opferung des Parallelismus der schwieriger zu wiederholende Sinn in normaler Wortstellung reproduziert, was in auffälliger Weise mit der Einschätzung der Verskunst durch Tolstoj korrespondiert (s.o.)⁵⁹. Untersuchungen zum Spracherwerb scheinen zu bestätigen, daß um das Alter von 5-6 Jahren herum die Entwicklung des reflexiven Sprachverständnisses, der

metasprachlichen Fähigkeiten beginnt. Der Erwerb ‚poetischer‘ und metasprachlicher Fähigkeiten findet sicherlich nicht zufällig parallel statt; auch dies ist ein Beweis der grundsätzlichen Nähe von metasprachlicher und poetischer Sprachfunktion. Sowohl die Einstellung zu einem Text als autonom als auch die ja dann erst mögliche Konstituierung von sekundären Bedeutungen will also besonders gelernt sein.

Eine weitere Schwierigkeit, die in dem Postulat von der Konstruktion einer neuen einheitlichen außerästhetischen Bedeutung enthalten ist, besteht in der Beschreibung dieser Bedeutung. Abgesehen von der generellen Schwierigkeit, Bedeutung zu beschreiben (jede Beschreibung einer Bedeutung ist eine neue Bedeutung), läßt sich doch die Bedeutung kurzer Texte, eben das sekundäre Modell, einigermaßen auf den Begriff bringen, übersetzen. Dies zu tun bemüht sich vor allem die Literaturwissenschaft, sofern sie nicht ausschließlich allgemeine Literaturtheorie zum Gegenstand hat. Die Schwierigkeit aber, die einheitliche Bedeutung von Tolstoj's ‚Krieg und Frieden‘ zu erfassen, ist unendlich groß; bzw. zu ermitteln, welche außerästhetische Bedeutung in diesem Werk realisiert ist, scheint unmöglich. Sie ist nicht gleichzusetzen mit einer eventuell auszumachenden ‚Idee‘, die das Werkganze durchzieht. Auch die tautologische Erklärung Tolstoj's, das Werkganze sei die Bedeutung, hilft nicht weiter und macht die Möglichkeit jeden Interpretierens und wissenschaftlichen Analysierens von vornherein zunichte. Auf jeden Fall steckt die neue Bedeutung nicht in den einzelnen von Tolstoj verwendeten Verfahren. Erst die Dialektik von Ganzheitsaspekt, Autonomie und Verfahren bewirkt diese schwer faßbare Bedeutung, und letztlich sind es die Einstellung und das Ästhetische II, die die Teile und das Ganze als Organisation neuer außerästhetischer Bedeutung determinieren. Das betrifft ‚Krieg und Frieden‘ als autonomes Zeichen und berührt nicht seine mögliche und tatsächliche Rezeption als mitteilendes Zeichen, die in diesem Werk ein entscheidender strukturbestimmender Faktor ist. Bevor dem entscheidenden Gewicht des Ästhetischen II in verschiedenen Auffassungen einer poetischen Sprache oder einer besonderen Sprache der künstlerischen Literatur unsere Aufmerksamkeit gelten soll, wollen wir uns der Klärung des Ästhetischen I oder der poetischen Sprachfunktion unter einem anderen Aspekt zuwenden.

3. Autonymie und poetische Funktion. S.R.Vartazarjans Konzeption der poetischen Autonymie

In fast allen Definitionen der poetischen Funktion der Sprache, die wir selber im vorhergehenden mit dem Ästhetischen I bezeichnet haben, findet eine Gleichsetzung von poetischer und ästhetischer Funktion statt. R. Jakobson spricht relativ konsequent von der poetischen Funktion der Sprache, J. Mukařovský und die Prager eher von der ästhetischen Funktion der Sprache. J.S. Petöfi unterscheidet in einer graphischen Darstellung poetisch und ästhetisch als Sekundärstrukturen nur durch eine gestrichelte Linie, was wohl deren Gleichsetzung oder wenigstens Nähe bedeuten soll⁶⁰. W. Busse setzt ästhetische und poetische Funktion gleich, ebenso wie R. Kloepfer⁶¹. Natürlich gibt es auch andere Definitionen, in denen z.B. Expressivität mit Ästhetizität in der Sprache gleichgesetzt wird⁶², von denen wir hier jedoch absehen wollen. Diese Gleichsetzung bzw. die Bezeichnung ästhetische Funktion ist begründet durch die Definition der poetischen Funktion als Einstellung auf die Mitteilung als solche, Hinwendung auf das Zeichen selbst usw., die der in Kantischer Tradition stehenden Definition des Ästhetischen als interesselosem Wohlgefallen entgegenkommt. Zudem ist gemeinhin die Poetik ein Teilgebiet der Ästhetik, und daher scheint es legitim, die poetischen Verfahren, da sie Verfahren einer Teilmenge der Ästhetik sind, als ästhetische Verfahren zu bezeichnen. Wenn gleichzeitig eingeräumt wird, daß die poetische/ästhetische Funktion auch außerhalb der Poesie anzutreffen ist und letztere noch eines zusätzlichen Kriteriums bedarf, entgeht man dem Dilemma, daß rein statistisch mancher ‚Spiegel‘-Text ästhetischer ist als mancher Text der Poesie. Die verallgemeinernde Definition der poetischen/ästhetischen Funktion der Sprache ist jedoch problematisch. Eine Bestimmung, die besagt, daß die Aufmerksamkeit auf das Zeichen selbst gelenkt wird, ist zu allgemein. Die Aufmerksamkeit wird nicht immer auf das Zeichen schlechthin als Einheit von Ausdruck, Vorstellung und Denotat gelenkt, sondern durchaus auf verschiedene Seiten dieser Einheit bzw. Beziehungen ihrer Teile. Dubois u.a. haben auf diesen Umstand hingewiesen, und sie sind es auch, die diese Funktion ‚nur‘ rhetorisch nennen wollen, da auch sie diese als „notwendige Voraussetzung für ein Ethos“ ansehen, die allerdings „allein nicht ausreicht“⁶³. All den Beziehungen, auf die unsere Aufmerksamkeit durch die poetische Funktion⁶⁴ gelenkt wird, ist jedoch gemeinsam, was bereits G.O. Vinokur 1923 folgendermaßen umriß: „Die poetische Funktion erzählt uns durch das Wort, was das Wort selbst ist, wohingegen

wir durch die Vermittlung der übrigen Funktionen des Wortes immer nur *andere* Gegenstände erkennen, die durch ihr Sein vom Wort unterschieden sind: Die übrigen Funktionen erzählen uns durch das Wort von etwas anderem“⁶⁵. Aber es gibt noch eine andere Funktion, die unsere Aufmerksamkeit auf das Wort selbst lenkt und uns erzählt, was das Wort selbst ist, die jedoch nicht poetisch ist. In der m.W. bislang differenziertesten Merkmalsbeschreibung der menschlichen Sprache ist diese Funktion zugleich die einzige, die menschliche Sprache absolut und nicht nur graduell von tierischen Kommunikationssystemen unterscheidet. Es ist dies das im System der design features von C.F. Hockett und S.A. Altmann als Reflexivität (reflectiveness oder reflexiveness) bezeichnete Kriterium⁶⁶. Dieses Kriterium entspricht der metasprachlichen Funktion der Sprache bei R. Jakobson. Alle Versuche, metasprachliche und poetische Funktion zu trennen, verschweigen bzw. übergehen die Gemeinsamkeiten, die zwischen diesen beiden Funktionen offensichtlich bestehen⁶⁷, die beide die Erfahrbarkeit der Zeichen ermöglichen und beide die fundamentale Dichotomie von Zeichen und Objekten vertiefen⁶⁸, beide Bezugnahmen auf die Sprache selbst sind, obwohl sich in der Art der Bezugnahme sicher Unterschiede feststellen lassen. R. Jakobson registriert verschiedene Möglichkeiten der Bezugnahme der Sprache auf sich selbst, die durch die metasprachliche Funktion realisiert werden, wobei nicht alle Bezugnahmen auf den Kode sind, wie das oft vereinfachend behauptet wird⁶⁹. Uns soll hier nur der eigentliche metasprachliche Gebrauch interessieren, der als Verweis der Mitteilung auf den Kode charakterisiert wird und in dem die Zeichen als Autonome fungieren. Auf den autonomen Gebrauch als konstitutiv für die sprachlichen Zeichen verweist bereits G. Špet, und unlängst hat S.R. Vartazarjan versucht, gerade ausgehend von der Autonymizität den poetischen Sprachgebrauch zu erklären, ihn als dem autonomen Sprachgebrauch ähnlich zu schildern⁷⁰. Vartazarjan sieht konsequent, daß die metasprachlichen Mittel nicht außerhalb der menschlichen Sprache existieren, sondern einen ihrer Bestandteile bilden, ihr Hauptcharakteristikum ausmachen. Er bezeichnet die metasprachlichen Mittel, die das Wissen des Menschen über seine Sprache fixieren, als „Modell der Semiosis, das in einer gegebenen Sprache fixiert ist“⁷¹. Da die Sprache ein funktional bestimmtes Untersystem enthält, Vartazarjan nennt es eine natürliche Metasprache, Sprache aber mit der Arbeit des Bewußtseins zusammenhängt, kann man in diesem metasprachlichen Untersystem das Maß dafür sehen, „wie weit der Mensch sein eigenes Bewußtsein erfaßt hat“, denn die Metasprache ermöglicht die Hinwendung des Bewußtseins zu sich selbst, zumindest auf jeden Fall „zu den äußeren Formen des Ausdrucks des Bewußtseins“⁷². Das sprachliche Selbstbewußtsein ist jedoch nicht in der Lage, den ganzen Umfang des Zeichenverhaltens

abzudecken. Daher spricht Vartazarjan von der *sprachlichen Intuition* des Subjekts, die sein gesamtes Zeichenverhalten bewußt und unbewußt steuert. Dieser über- und vorgeordnet ist die Zeichenintuition, da es ein Moment geben muß, das den Menschen befähigt, die Zeichenfunktion einer Erscheinung als solche zu erkennen. Dieses Moment muß auch in der menschlichen Sprache enthalten sein, damit der Mensch deren Elemente als ihr zugehörig erkennen kann. Die implizit vorhandene Zeichenintuition kommt explizit in den Urteilen der Metasprache zum Ausdruck. Diese teilt Vartazarjan ein in Urteile, die die zeichenhafte Natur einer Erscheinung feststellen, und in solche, die ihre zeichenhafte Funktion spezifizieren. Die Zeichenintuition wäre somit die „*innere Form und Möglichkeit der Metasprache*“⁷³. Ein Zeichen ist definiert durch seinen Gebrauch („Ein Zeichen ist das, wozu der Mensch sich wie zu einem Zeichen verhält“), was einmal die Existenz des Zeichens als Element einer Sprache und zum anderen die „Existenz der Reflexion dieses Faktums“⁷⁴ impliziert. Von hier aus versucht Vartazarjan auch, das Bedeutungsproblem zu lösen. Das verbindende Glied zwischen der objektiven Welt der Denotate und der der Bedeutungen ist das Subjekt. Wie nun die Formen der inneren geistigen Tätigkeit ein Resultat der Subjektivierung der äußeren praktischen Tätigkeit sind, so geht auch in der Semiosis die Beherrschung und der Gebrauch dem Wissen über die Bedeutung des Zeichens voraus. Die Reflexion über die Sprache, die sprachliche Praxis, in der die Sprache selbst zum Gegenstand unserer Überlegungen wird, ermöglicht es uns, aus dem verschiedenartigen Gebrauch der sprachlichen Zeichen, der nach Wittgenstein ihre jeweilige Bedeutung ist, doch verallgemeinernde Schlüsse zu ziehen, so daß die Entwicklung der menschlichen Sprache in immer größerem Maße eine „Übertragung der Fakten aus dem Bereich der Beherrschung der Sprache in das Gebiet des Wissens von der Sprache“⁷⁵ wird. Für die höchste Stufe dieses Prozesses hält Vartazarjan die Entwicklung von Linguistik, Semiotik und Sprachphilosophie. Auch die Reflexion vermag bei der Bestimmung der Bedeutung nur, die Bedeutung des Zeichens in ein neues Zeichen zu übersetzen, und Vartazarjan weiß sich mit diesem Sachverhalt, den er mit Umkodierbarkeit (*perekodiruemost'*) bezeichnet, Ch. Peirce nahe. Er sieht bei einer Bindung der Bedeutung an ihre Übersetzung keine Möglichkeit, sich außerhalb der Grenzen der Sprache zur extralinguistischen Realität zu begeben. Vermag uns eine metasprachliche Analyse nicht mehr zu geben als Zeichen von Zeichen? Beinhaltet eine Zusammenfassung und Übersetzung von Zeichen in Zeichen höherer Ordnung nicht doch eine Erkenntnis? Wenn Gruppieren, Klassifizieren und Strukturieren Erkenntnis bedeutet, dient auch die Zeichenreflexion der Erkenntnis. Da das sprachliche Zeichen immer auch einen Bezug des Subjekts zur

außersprachlichen Realität vermittelt, ist mit Aussagen über die Bedeutung sprachlicher Zeichen auch etwas über die Relation des Subjekts zur Wirklichkeit ausgesagt, deren Wahrnehmung und Erkenntnis weitgehend nicht durch die Sprache bestimmt, wohl aber strukturiert werden kann⁷⁶. Unsere sprachlich bewußte Welt bestimmt wohl in einem gegebenen Moment die Grenzen unserer Welt. Doch sowohl unsere Sprache als auch die Welt, die Wirklichkeit, sind potentiell unendliche offene Systeme, die keine vollständige Beschreibung erlauben.

Für Vartazarjan stellt das autonome Zeichen eine gewisse äußere Grenze dar, jenseits derer rein semiotische Überlegungen nicht mehr möglich sind. Während einerseits die unterste Grenze des sprachlichen Modells unserer Erkenntnis die Welt der Dinge ist, führt die Frage nach einer oberen Grenze des Erlangens von Bedeutung und Sinn von der Semantik zu verschiedenen abstrakten Stufen der Syntax und gelangt schließlich zur Grenze der Autonomie, „wo das Zeichen nichts ausdrücken wird, außer sich selbst“⁷⁷. Das autonome Zeichen ist sowohl Zeichen als auch Ding. Als Ding ist es mit sich identisch, als Zeichen von sich selbst ist es von sich unterschieden. Als Zeichen-Ding (znak-vešč') von zweifacher Natur verfügt das autonome Zeichen auch auf der rein zeichenhaften Seite implizit über beide Seiten des Zeichens. Da es gleichsam im Schnittpunkt zwischen Metasprache und Objektsprache liegt, ist es signifiant, soweit es der ersteren zugehört, und signifié, soweit es der letzteren zugehört, obwohl sich eine derartige Trennung realiter nicht durchführen läßt. Das autonome Zeichen stellt also die äußerste Abstraktion der Semiotik dar⁷⁸. Ohne auf die Autonomizität formaler Sprachen eingehen zu wollen, die immer eine Entfernung von der Objektebene beinhaltet, sollen kurz einige Besonderheiten der sprachlichen Autonomie in Anlehnung an Vartazarjan aufgezeigt werden. Die Autonomie des sprachlichen Zeichens ist nicht Resultat eines besonderen Gebrauchs, sondern wird als Eigenschaft des Zeichens selbst gedacht. Jedes Zeichen hat nicht nur Bedeutung, d.h. eine Beziehung zu einem Gegenstand der Realität und seiner Vorstellung im Bewußtsein, „sondern es verfügt auch über die Eigenschaft, das Subjekt auf sich (das Zeichen) zu beziehen“⁷⁹. Diese implizite Autonomie eines jeden sprachlichen Zeichens kommt zum Ausdruck in seinem autonomen Gebrauch. Voraussetzung für den autonomen Gebrauch des sprachlichen Zeichens ist seine formale Bestimmtheit, seine Form. Diese Form kann einmal dazu dienen, daß das Subjekt des Zeichenverhaltens sich zur „Form des Zeichens wie zu einem Gegenstand“ verhält, „der durch das gegebene Zeichen bezeichnet wird“. Andererseits kann in bestimmten Fällen die Form eines Zeichens „die einzige Information über das Zeichen, sein Sinn sein“⁸⁰. Hieraus leitet Vartazarjan die Grundlage für zwei Modi

des Gebrauchs des sprachlichen Zeichens ab, den autonomen und den indirekten⁸¹. Der autonome Gebrauch macht die reflexive Beziehung des Zeichens zu seiner Form deutlich und ermöglicht gleichzeitig die Feststellung, „daß die Form des Zeichens ein Teil des semantischen Inhalts des Zeichens ist, und zwar des Inhalts sowohl der Bezeichnung als auch des Ausdrucks. Auf einer bestimmten Ebene wird die Form des Zeichens sowohl bezeichnet als auch ausgedrückt, sie ist sowohl Denotat als auch Sinn (Konzept, W.E.) des gegebenen Zeichens. Dabei sind diese beiden Funktionen nicht unterschieden – die Form vereinigt die Beziehungen der Bezeichnung und des Ausdrucks in eine, die Beziehung der Repräsentation“⁸².

Die Einordnung der Zeichen und der Kunstwerke als Repräsentanten, d.h. in eine Klasse von Erscheinungen, die über einen außerhalb ihrer selbst liegenden Inhalt verfügen, nimmt Vartazarjan in Anlehnung an Ch. Peirce vor. Er unterscheidet drei Arten oder Grade der Repräsentation, d.h. der Beziehung zwischen dem Zeichen und seinem Denotat:

1. Den Hinweis (ukazanie); d.h., gleichzeitiger Hinweis auf den Gegenstand und Hervorbringung des ihn bezeichnenden Zeichens (ostensive Bestimmung) ermöglichen die Realisierung dieser sonst nur abstrakten Beziehung⁸³.
2. Die Vertretung (predstavlenie), bei der das Zeichen nicht nur auf den Gegenstand hinweist, sondern eine bestimmte Information über ihn enthält. Im Gegensatz zur ostensiven Bestimmung des reinen hinweisenden Zeichens erfolgt die Bestimmung des Sinns des vertretenden Zeichens durch Mittel der Sprache.
3. Die Ersetzung (zameščenie), bei der das Zeichen den Gegenstand ersetzt, weil wir nicht mit den Gegenständen, sondern mit Vorstellungen von ihnen (Bedeutungen der Zeichen) operieren⁸⁴.

Hinweis und Ersetzung sind extreme Formen des Zeichengebrauchs, und das ‚Normale‘ stellen die gewöhnlichen Mitteilungen dar, in denen die Vertretung dominiert. Doch können alle Typen der Repräsentation in einem Akt des Zeichengebrauchs vereint sein. Das autonome Zeichen enthält alle drei Arten vollständig: Es weist auf sich hin, es vertritt sich und ersetzt sich⁸⁵. Das Zeichen in indirektem Gebrauch kommt hingegen in vielen Fällen dem Hinweis gleich. Ausgehend von der Definition der poetischen Funktion der Sprache, wie sie bereits Vinokur (s.o., Anm. 65) und später vor allem R. Jakobson beschrieben hat, als Einstellung auf die Mitteilung als solche kommt Vartazarjan zu dem naheliegenden Schluß, daß diese Einstellung auf die Mitteilung „nichts anderes ist als eine vielleicht etwas weiter begriffene Autonomie“⁸⁶. Wenn sich die poetische

Funktion mit der Autonymizität gleichsetzen ließe und sich aus ihr alleine die Ästhetizität eines Textes konstituieren würde, wäre dann die Dichtung nichts weiter als eine Art angewandter Semiotik oder Sprachphilosophie? In etwa legt Vartazarjan diesen Gedanken nahe, zumal er auch von poetischer Autonomie spricht. Ergibt sich aus der besonderen Art der poetischen Autonomie dennoch ein anderer Gegenstandsbereich der Dichtung? Dazu soll kurz der Unterschied zwischen der Autonomie in der Sprache und der Autonomie in der poetischen Rede im Verständnis Vartazarjans umrissen werden. Vartazarjan vereinfacht das Problem, weil er unterscheidet zwischen der Autonomie der Zeichen formaler Systeme und der Autonomie der poetischen Rede. Die exakte Sprachwissenschaft stellt ein formalisiertes System dar, bedient sich einer formalisierten Sprache. Doch setzt auch die umgangssprachliche Autonomie ein System voraus, ist aber der poetischen in vielem näher als die der exakten abstrakten Sprachwissenschaft und sollte daher bei einem Vergleich berücksichtigt werden. Im gewöhnlichen Gebrauch des sprachlichen Zeichens ist die Autonomie implizit enthalten. Die poetische Rede, die als Gegenstand der Repräsentation sich selbst hat (außer ihrer Repräsentation einer Erscheinung der Wirklichkeit, also ihrer kommunikativen Funktion, über die sie auch verfügt), verwirklicht ihre Selbstbezeichnung nicht so direkt, wie das in formalisierten Sprachen geschieht. In formalisierten Systemen ist die Autonomie eine Folge der Abstraktion der Identifikation⁸⁷. Analog ist sie in der poetischen Rede ein Resultat der Abstraktion der Vergleichen (upodoblenie). Diese Abstraktion der Vergleichen entspricht in etwa dem, was J. Lotman als „Prinzip der Gleich- und Gegenüberstellung von Elementen“ bezeichnet und als „universelles strukturbildendes Prinzip in der Poesie und der Wortkunst insgesamt“⁸⁸ herausgestellt hat. Durch Rhythmus, Laut, Schreibung usw. werden Zeichen miteinander korreliert, d.h., insbesondere alle Verfahren des Parallelismus bilden ein System einer derartigen Vergleichen. Der Unterschied zwischen der Abstraktion der Vergleichen und der der Identifikation besteht darin, daß man bei der ersten bereits nicht mehr das Recht hat, „von zwei Zeichen wie von einem zu sprechen, sondern mit der Vorstellung von der Identität der Zeichen auch die Vorstellung von ihrem Unterschied“ vereint⁸⁹. Das ist in etwa das Jakobsonische Äquivalenzprinzip, wobei jedoch gleichzeitig die Nichtäquivalenz der Äquivalente betont wird. Die Vergleichen der Zeichen im poetischen Text, ihre gegenseitige ikonische Bezeichnung ermöglicht es, daß sie als Zeichen angesehen werden, „die einem Typ, einer Klasse konkreter Zeichen angehören und in ihrer Eigenschaft als solche eine Art Zeichenkonstrukt repräsentieren, das die Eigenschaften enthält, die den korrelierenden Zeichen gemeinsam sind“⁹⁰. Dieses abstrakte Zeichen nennt Vartazarjan mit J. Lotman Archetyp⁹¹, so daß im

poetischen Text wie bei Lotman neben dem System der natürlichen Sprache noch das System der Archetypen anwesend ist, das in den Vergleichen der Zeichen zum Ausdruck kommt. Dieses System wird ad hoc durch den Text erstellt und bildet somit einen Bereich, der als sekundäres modellbildendes System über die Reflexion, Erkenntnis oder Anschauung des ersten Systems hinausgeht und auch in der umgangssprachlichen Autonomie nicht erreicht werden kann. Vartazarjan unterscheidet autonome Zeichen in bestimmten Zeichensystemen, deren Autonymizität immer eine Abstraktion vom Inhalt der Zeichen bedeutet, und Autonomie in poetischen Texten, in denen dieser Inhalt vorhanden ist und durch den besonderen reflexiven Gebrauch unterstrichen bzw. bereichert wird. Auch eine solche Aussage läßt sich für den autonomen Gebrauch der Zeichen der Umgangssprache nur bedingt aufrechterhalten, da reine Autonomie nicht vorkommt, sondern nur in Aussagen über das autonome Zeichen. Man vergleiche den indirekten und autonomen Gebrauch des Wortes ‚Witwe‘ in den folgenden Aussagen: ‚Witwe‘ bedeutet Frau, deren Mann gestorben ist; ‚Witwe‘ ist ein Wort der deutschen Sprache; ‚Witwe‘ schreibt sich mit fünf Buchstaben. Ohne alle möglichen weiteren Kontexte und Adressaten dieser Aussagen in Betracht zu ziehen, kann man sagen, daß auch das Zeichen-Ding in bestimmten Fällen gerade einen Inhalt zugesprochen bekommen kann, der die durch die Autonomie implizierte Abstraktion vom Inhalt aufhebt. Es ist nicht nur in der Kunst so, daß das Formale zum Inhalt wird, denn wir haben mit Vartazarjan gesehen, daß der reflexive Gebrauch des Zeichens die Beziehung zu seiner Form aufdeckt bzw. daß die Autonomie darauf hinweist, daß die Form des Zeichens Komponente seines Sinns, Teil des semantischen Inhalts des Zeichens ist (s.o.). Er unterscheidet wiederum die Form im autonomen Zeichen als dessen einzigen Inhalt, als Moment der Vermittlung und Festlegung sowohl der Zeichenhaftigkeit als auch der Bestimmtheit des gegebenen Zeichens von der Form in der poetischen Autonomie, wo diese nicht nur ein Moment der Vermittlung zwischen Bewußtsein und gegenständlichem Inhalt des Zeichens ist. Die poetische Autonomie führt auch dazu, daß auf die Form des Zeichens hingewiesen wird, daß sie repräsentiert wird. Dadurch wird eine Intensivierung der Form erreicht, und Vartazarjan spricht von einem spezifischen Modus der Verwendung, den er in Analogie zum indirekten Gebrauch einfacher konventioneller Zeichen (s.o. Anm. 81) poetischen indirekten Gebrauch nennt. Wie im indirekten Gebrauch der einfachen konventionellen Zeichen ihr Sinn ihr Denotat wird, wird im poetischen indirekten Gebrauch die Form des Zeichens sein Denotat.

Wenn wir absehen von der Autonomie der Zeichen formaler Systeme und nur den *Gebrauch* der autonomen Zeichen in der Umgangssprache mit der Autonomie

in der poetischen Rede vergleichen, lassen sich trotz grundsätzlicher Unterschiede noch mehr Gemeinsamkeiten, als von Vartazarjan erfaßt, feststellen. Als Autonym kann ein Zeichen der Umgangssprache fungieren, wenn es in irgendeiner Weise auf das System, den Kode, bezogen wird. Das Autonym ist in jeder Äußerung zwar Repräsentant eines abstrakten Zeichens, einer Klasse von Zeichen, aber gleichzeitig auch konkretes Zeichen, dem durch den notwendigen Kontext der Äußerung, in der es steht, mehr zukommt als nur Repräsentant des abstrakten Zeichens zu sein. Es ist zwar Zeichen-Ding, durch den Kontext der Äußerung aber auch Zeichen, an dem je nachdem seine Bedeutung oder Elemente seines Ausdrucks hervorgehoben werden. Die reine Autonymie, die implizit in jedem Zeichen der Sprache enthalten ist und nur die Feststellung enthält, daß das Zeichen X ein Zeichen der gegebenen Sprache ist, ist in der Umgangssprache relativ selten, und in der Regel werden durch den Kontext verschiedene Seiten des Zeichens am Zeichen-Ding hervorgehoben, präzisiert, modifiziert.

Ebenso verhält es sich mit der Einstellung auf die Mitteilung im poetischen Text. Wenn man mit R. Jakobson von der Selbstwertigkeit und Selbstmächtigkeit der Sprache spricht, die durch die poetische Funktion zum Ausdruck kommt, so vergißt man, daß auch die poetische Funktion durchaus verschiedene Aspekte dieser Selbstmächtigkeit zum Ausdruck bringen kann. Hierunter können fallen: Aufmerksamkeit für das Verhältnis signifiant – signifié mit besonderer Betonung des signifiant wie bei Assonanz und Alliteration, mit besonderer Betonung des Sinns, der inneren Form des Zeichens⁹² wie im Polyptoton, der Derivation u.a.; ferner die semantischen Anomalien, die sekundäre Bedeutungen eines Zeichens konstituieren und repräsentieren können.

Zum einen konstatiert Vartazarjan eine ‚Vereinigung‘ der verschiedenen ‚Modi des Gebrauchs der Zeichen‘ in der poetischen Rede, zum anderen können gerade diese verschiedenen Modi als „unterscheidbare Ebenen der konkret-wissenschaftlichen Analyse der poetischen Rede“⁹³ erscheinen. Hier soll betont werden, daß das bei auffälliger Wirkung der poetischen Funktion in allen möglichen Arten von Texten, nicht nur in der wissenschaftlichen Analyse, sondern auch im konkreten Eindruck auf den Rezipienten, in der Einstellung auf bestimmte sprachliche Besonderheiten, die die poetische Funktion bewirkt, der Fall ist. Die Einstellung auf eine vereinigte Totalität des sprachlichen Zeichens kann nicht das Zeichen allein bewirken. Ähnlich wie durch den notwendigen Kontext beim normalsprachlichen autonomen Gebrauch werden auch durch die poetische Funktion jeweils verschiedene Seiten des Zeichens hervorgehoben oder modifiziert. Erst das Ästhetische II bewirkt die Erfassung der Totalität.

Der Unterschied zwischen Autonymie in der Umgangssprache und Autonymie

in der poetischen Rede besteht darin, daß wir es in letzterer nicht mit einer direkten, sondern mit einer vermittelten Autonymie zu tun haben, „da die reflexive Beziehung im poetischen Text *durch eine andere* Form verwirklicht wird“. Folglich haben wir es mit einer Beziehung „der Bezeichnung zwischen verschiedenen Zeichen“ zu tun, die als sinnliche Formen einander ähnlich sind, durch ihre Vergleichung diese Beziehung herstellen, so daß Vartazarjan die in der poetischen Rede verglichenen Zeichen „als ikonische Zeichen und den poetischen Text selbst als Text“ sehen möchte, „der aus ikonischen Zeichen besteht“⁹⁴. Gegenstand der Bezeichnung im poetischen ikonischen Zeichen „ist das sprachliche Verhalten selbst. Die Sprache selbst, ihre Besonderheiten und Gesetzmäßigkeiten werden Gegenstand des Modellierens im poetischen ikonischen Zeichen“⁹⁵. So werden denn auch folgerichtig durch den poetischen Gebrauch der Sprache ihre Zeichen metasprachlich. Literatur und Dichtung wären damit praktizierte Sprachreflexion, bzw., was die Sprachwissenschaft wissenschaftlich betreibt, führt die Dichtung uns sinnlich anschaulich vor? Vartazarjans Deutung der Einstellung auf die Mitteilung als poetische Autonymie legt das nahe. Doch während die Autonymie in der Umgangssprache und auch in der Sprachwissenschaft von abstrakten Verallgemeinerungen ausgeht, diese auf der Grundlage eines gegebenen Systems oder Kodes voraussetzt, geht es der poetischen Autonymie nicht um die Bestätigung der empirisch nachprüfbaren Gemeinsamkeiten der Abstraktion, die das autonome Zeichen darstellt. Vielmehr dient die poetische Autonymie dazu, den Umfang des Zeichens und damit auch des Kodes zu erweitern. Hierin kann man mit Vartazarjan „metasprachliche Spiele“ sehen und auch eine „Erweiterung, Entwicklung des eigentlichen Systems der Sprache, verstanden als System der Ausdrucksmittel des Wissens“⁹⁶. Auch dazu benötigt Vartazarjan das Ästhetische II, denn in allen anderen Texten, in denen die poetische Funktion begleitend, stützend ist, ist sie nur Mittel und nicht Selbstzweck. Doch kann sie die Erweiterung des Systems der Sprache auch erreichen, wenn sie nur Mittel ist, wenn sie sich als Ziel setzt, das System des primären Mittels nicht zum Selbstzweck, sondern als effektives Mittel humaner Organisation einzusetzen (s.u. den Abschnitt über Arvatov).

Eine Theorie, die die „Dichtung als Verfahren der Aufdeckung der sprachlichen Intuition des Subjekts“ betrachtet⁹⁷, wäre sowohl für Tolstoj als auch für Bogdanov und Gor'kij unannehmbar gewesen, da alle primär von der außerästhetischen Bedeutung der Kunstwerke ausgingen. Zur Konstituierung ihrer moralischen, praktisch-organisatorischen oder gnoseologischen Ziele, die das Kunstwerk letztlich bewirken sollte, bedurfte es auch einer besonderen Anordnung und Gestaltung des Materials, doch sollte diese nicht primär der Erkenntnis,

Organisation und Erweiterung gerade des Materials dienen, auch wenn dieses Material wie bei Vartazarjan als Ausdrucksmittel des menschlichen Wissens mit diesem in all seinen Formen untrennbar verbunden war.

4. Das Primat der ästhetischen Einstellung. Der Teil als Repräsentant des Ganzen. Zur Ästhetik und Poetik G.G. Špets

Einen Weg, der in Teilbereichen dem Vorgehen Vartazarjans ähnelt⁹⁸, ansonsten jedoch von diesem grundverschieden ist, zumal er doch eine Ontologie des Ästhetischen zu fassen versucht, ist in den zwanziger Jahren und bereits vorher schon der russische Philosoph und Husserlianer G.G. Špet gegangen. Da seine Konzeptionen in gewissem Grade den russischen Formalismus und den Postformalismus und die Anfänge der sowjetischen Semiotik beeinflusst haben, sollen sie hier kurz dargelegt werden. Zumal auch die Hauptvertreter einer besonderen Sprache der schönen Literatur von ihm nicht unbeeinflusst blieben, lohnt es sich, etwas ausführlicher auf G.G. Špet einzugehen. Das Werk G.G. Špets hat bis heute weder in der Sowjetunion noch außerhalb dieser eine ausführliche Darstellung bzw. Würdigung erfahren. Dabei hatte bereits V. Erlich von „Špets aufsehenerregende(n) Darstellungen und Vorlesungen“ berichtet, die die Moskauer Philologen mit Husserls Theorien bekanntmachten, und Špet sogar einen „großen Einfluß ... auf einige Formalisten“⁹⁹ zugestanden. In seiner Einleitung zu F. Vodičkas ‚Die Struktur der literarischen Entwicklung‘ gesteht J. Striedter immerhin ein, daß Špet „als einer der Begründer der semiotischen Ästhetik in Rußland angesehen werden kann“ und daß er „den Kreis der Formalisten unmittelbar anregte“. In einer Anmerkung verweist Striedter auch darauf, daß „eine genauere Untersuchung über den Zusammenhang zwischen der Ästhetik Špets und dem Formalismus/Strukturalismus ... leider noch aussteht“¹⁰⁰. E. Holenstein erwähnt mehrfach die Bedeutung Špets und seinen Einfluß auf R. Jakobson als Vermittler der Ideen Husserls¹⁰¹. Auch in der Sowjetunion gibt es bislang nur kurze Würdigungen G.G. Špets in einigen Nachschlagewerken und in einer unlängst erschienenen Monographie zur Geschichte der Semiotik in der UdSSR¹⁰². Eine kurze Erwähnung der Positionen Špets im Hinblick auf das hier behandelte Thema findet sich auch in dem 1975 erschienenen Buch von N. Petkovič, der jedoch die Verbindung zu Husserl nicht anspricht¹⁰³.

G.G. Špet (1878-1940) war seit 1918 Professor der Moskauer Universität und seit deren Gründung ordentliches Mitglied der Russischen Akademie der Kunstwissenschaften, deren Vizepräsident er 1923 wurde und bis 1929 blieb¹⁰⁴. Bereits

vor der Verteidigung seiner Dissertation, die dem Problem der Geschichtsphilosophie gewidmet war¹⁰⁵, hatte er eine größere Arbeit, die 1914 in Moskau mit dem Titel ‚Javlenie i smysl. Fenomenologija kak osnovnaja nauka i ee problemy‘ erschien, mit einer deutschen Widmung für Edmund Husserl versehen¹⁰⁶. 1910 und 1912 hatte sich Špet zu Studien in England und Deutschland aufgehalten. Ziel seiner ersten größeren Arbeit war es, den russischen Leser mit den „Ideen der Phänomenologie Husserls“ bekanntzumachen, wie er im Vorwort erklärt. Statt einer Einführung stellte er dem Werk eine Rede voran, die er im Januar 1914 bei der Eröffnung der Moskauer Gesellschaft zur Erforschung wissenschaftlich-philosophischer Fragen unter dem bezeichnenden Titel ‚Die Idee einer Grundwissenschaft‘ gehalten hatte. So berief er sich denn auch vor allem auf Husserls ‚Philosophie als strenge Wissenschaft‘, auf seine ‚Ideen zu einer reinen Phänomenologie‘, aber auch auf die ‚Logischen Untersuchungen‘. Die Aufgabe der einen Grundwissenschaft der Philosophie¹⁰⁷, also der reinen Phänomenologie, sollte es sein, die Grundlage für alle Einzelwissenschaften zu schaffen. Nicht umsonst rühmte Husserl gegenüber Jakobson Špet als einen seiner besten Schüler¹⁰⁸. Die Geschichte der allgemein-philosophischen Konzeption Špets, der u.a. auch eine Geschichte der russischen Philosophie schrieb und in dessen Archiv eine längere Abhandlung zur Hermeneutik aufbewahrt wird¹⁰⁹, soll und kann hier nicht dargestellt werden. Im folgenden geht es vor allem um zwei Bereiche, die im Zusammenhang mit der hier angeschnittenen Fragestellung von Bedeutung sind und in denen der Einfluß Špets auf Teile der Formalisten und ihrer Nachfolger bislang zu geringe Beachtung gefunden hat: Bestimmung des Ästhetischen und Bestimmung der poetischen Formen der Sprache.

Äußeres Merkmal für die große Bedeutung Špets ist nicht nur der gewaltige Andrang zu seinen Vorträgen¹¹⁰, sondern auch seine Einstufung als kompetenter Richter in Fragen der Kunst durch die Literaten und Künstler selbst¹¹¹.

Eindeutiger als in seinen inzwischen oft zitierten ‚ästhetischen Fragmenten II und III‘ hat Špet das Ästhetische selbst definiert in einem später veröffentlichten Vortrag vor der Philosophischen Abteilung der Russischen Akademie der Kunstwissenschaften (der späteren GACHN) vom 16.3.1922¹¹². Wie in seinen übrigen Veröffentlichungen grenzt sich Špet darin zunächst gegen alle psychologischen Erklärungen des Ästhetischen ab und stellt die Kardinalfragen, die die Psychologie seiner Meinung nach für die Ästhetik nicht klären kann: „1. Bestimmung des Ästhetischen selbst, 2. Klassifikation der ästhetischen Gegenstände, Charakteristik ihrer Klassen und Festsetzung des Maßes ihres ästhetischen Wertes, 3. Angabe des Ortes und der Rolle des ästhetischen Bewußtseins im Ganzen des

kulturellen Bewußtseins oder Aufdeckung des ‚Sinns‘ des Ästhetischen als eigenes Ganzes“¹¹³.

Die Ästhetik sollte als eine selbständige prinzipielle Disziplin begründet werden, die von „psychologischen, metaphysischen oder gnoseologischen Voraussetzungen unabhängig“¹¹⁴ ist. Ähnlich wie die Philosophie sollte auch die Ästhetik als positives philosophisches Wissen auf einem reinen idealen Gegenstand als einem unabhängigen Prinzip begründet werden. „Aufgabe einer philosophischen Ästhetik ... sollte das gegenständliche ästhetische Bewußtsein selbst sein, sowohl in seiner Gesamtheit als auch in all seinen Arten, Modifikationen und Verbindungen“¹¹⁵. ‚Philosophisch‘ betrifft in Špets Definition nicht den Gegenstand, sondern die besondere Methode. Für ihn ist die Untersuchung des Ästhetischen als Gegenstand in seinen gegebenen ontischen Formen die „*prima aethetica*“, die als rein formale Lehre die Analyse des möglichen und existierenden Seins der ästhetischen Wirklichkeit ist“¹¹⁶. Kants Zweiteilung von Inhalt (Sinnlichkeit) und Form (organisierendes Denken) möchte Špet überwinden, denn, wie der Sinnlichkeit Form zukommt, kommt auch dem organisierenden Denken Inhalt zu. Es ist zwar unmöglich, sich einen Inhalt ohne jede Form vorzustellen, doch kann man über die reine Form sprechen, die frei von jedem Inhalt ist. Derartige freie Formen kann man an jeden Inhalt anlegen, unabhängig von den immanenten Formen dieses Inhalts. Daher auch die Möglichkeit einer Wissenschaft von den reinen Formen, während eine Wissenschaft vom reinen Inhalt einen unlösbaren Widerspruch enthalten würde. Andererseits aber ist „die Erforschung der reinen Formen nichts anderes als die Explizierung ihres eigenen besonderen originellen *formalen Inhalts*“. Bei der Analyse geht es nicht darum, ein Register der nackten Formen zu liefern, sondern die formalen Eigenschaften und Beziehungen zu beschreiben. Die entsprechende formale Disziplin vom Gegenstand des Ästhetischen wäre dann die „*ästhetische (formale) Ontologie*“, die Špet auch Philosophie der Kunst nennen möchte, da der ästhetische Gegenstand sich vor allem in der Kunst analysieren läßt und die so gewonnenen methodologischen Verfahren dann auf das Ästhetische außerhalb der Kunst übertragen werden können. Aufgabe der Ästhetik wäre es, bei der Untersuchung des gegebenen Inhalts des Ästhetischen zum einen den „*eigentlichen gegenständlichen Inhalt, das ästhetisch Wahrgenommene als solches*“, und den davon unterschiedenen Inhalt der Akte, die „*den entsprechenden ästhetischen Inhalt konstatieren und konstituieren*“, zu berücksichtigen¹¹⁷. Es gibt also für Špet ontologische Kategorien des Ästhetischen, eine eigene ästhetische Wirklichkeit, die unterschieden ist von der des praktischen Lebens, der der erkennbaren Wirklichkeit, der der religiösen Erfahrung usw. Die ästhetisch wahrgenommene

Wirklichkeit, der ästhetische Gegenstand, ist eine Folge der Bewußtseinsgestaltung und bildet gleichzeitig die Basis für den ästhetischen Genuß¹¹⁸. Welcher Art ist nun der ästhetische Gegenstand? Er ist weder ein empirisch-sinnlicher noch ein ideal-gedachter Gegenstand, da er zum einen nicht über die pragmatischen Beziehungen der Dinge der Realität verfügt und zum anderen nicht wie jeder Gegenstand des Denkens dem Prinzip des Widerspruchs, überhaupt dem logischen Prinzip, unterliegt. Daher liegt der ästhetische Gegenstand „zwischen“ dem Gegenstand der Wirklichkeit, dem Ding, und dem ideal gedachten (Gegenstand)“. Zum ästhetischen Gegenstand gelangt unser Bewußtsein sowohl vom wirklichen Gegenstand (dem realen Ding) als auch vom ideal-gedachten Gegenstand aus. Unser Bewußtsein zielt nicht auf Erkenntnis ab, sondern bleibt auf halbem Wege stehen, in einer Idealisierung des Sinnlichen auf der einen Seite (durch Aufhebung des Pragmatischen) und in einer Verdinglichung oder Versinnlichung des ideal-Gedachten (in seiner Ästhetisierung) auf der anderen Seite. Das gegenständliche Sein des so definierten Ästhetischen bezeichnet Špet, der hier selbst auf seine Nähe zu Hegel verweist, als ‚enthobenes Sein‘ (bytie otrešenne), womit er dessen neutralen Charakter verdeutlichen will¹¹⁹. Das Enthobensein als Tendenz der Lösung von der pragmatischen Wirklichkeit durch Idealisierung dieser Wirklichkeit wird bewirkt durch die Phantasie, die uns in eine geschaffene (tvorimaja) Wirklichkeit führt, deren Urteile nur quasi-Erkenntnisurteile sind und damit nicht dem Satz vom zureichenden Grund der Logik unterworfen sind. Der Akt der Phantasie ist Mimesis – nicht im Sinne von Kopie, sondern im Sinne von Schöpfung. Gleichzeitig ist diese: Verkörperung; ohne sie, ohne Ausdruck, wäre der enthobene Gegenstand nicht existent: „Der ästhetische Gegenstand existiert nur im sinnlichen Ausdruck“¹²⁰. Doch weder Enthobensein noch Phantasie machen allein einen Gegenstand zum ästhetischen. Beide wirken in wissenschaftlichen Modellen, Träumen, Einbildungen usw., ohne daß diese ästhetisch sind, so daß Špet gezwungen ist, Gegenstand und Bewußtsein durch Analyse der Kunst zu erklären, obwohl er selbst eingesteht, daß man aus dieser den Begriff des Ästhetischen nicht vollständig ableiten kann. Ausgehend nicht von der ‚natürlichen‘, sondern von der ‚sozialen‘, ‚historischen‘ oder ‚kulturellen‘ Wirklichkeit¹²¹, unterscheidet Špet an den Gegenständen der Kultur zum einen ihre soziale, zum anderen ihre kulturelle Bedeutung. Jeder soziale Gegenstand ist seinem Sein nach immer ein Mittel. Ein derartiger Gegenstand ist eines selbstgenügsamen Daseins beraubt. So verhält es sich auch mit den Gegenständen der Kultur in ihrer sozialen Funktion. „Als Werkzeug oder Mittel sind sie nur ‚Zeichen‘, die kein selbstgenügsames Sein haben, aber auf ein solches hinweisen und dadurch selbständige Bedeutung erlangen. Der von ihnen

aufgezeigte selbstgenügsame Bereich des ‚Sinns‘ ist eben der Bereich des enthobenen kulturellen Seins, darunter auch der Bereich der Kunst“¹²². Als Ausdruck sind die Zeichen Verkörperung echter Geistigkeit, wenn man von diesem abstrahiert, erhält man ein soziales Ding, dessen soziale Bedeutung als Mittel erhalten bleibt, dessen kulturelle aber verfällt. Die Kunst ist für Špet in erster Linie ‚Zeichen‘, ‚Mimesis‘, ‚Transmission‘, ‚Ausdruck‘. Der ästhetische Gegenstand ist als Gegenstand des enthobenen Seins ein kultureller Gegenstand, Zeichen oder Ausdruck. Dieser Gegenstand verfügt zwar über ein enthobenes, aber nicht über ein selbstgenügsames Sein, sondern über ein signifikatives. Eine Frage, die auch Špet nicht endgültig beantworten kann, wäre allerdings, ob jedes signifikative enthobene Sein „eo ipso ein ästhetischer Gegenstand und jedes Moment in der Struktur dieses Seins selbst ein ästhetisches Moment ist?“¹²³

Da den Zeichen der Kunst ein Sinn korrespondiert, sieht Špet im Wort den Prototyp eines derartigen Zeichens¹²⁴. Seine ästhetischen Fragmente sind denn auch in erster Linie Untersuchungen des Wortes und der Struktur des Wortes, obwohl das Wort an sich für ihn kein ästhetischer Gegenstand ist, sondern allenfalls in seiner Struktur „Momente vorhanden sind, die sich ästhetisieren lassen“¹²⁵. Im drittem Band der ästhetischen Fragmente hat Špet dargelegt, daß das Ästhetische eine Einstellung ist. „Die ästhetische Erfahrung ist eine gegenständliche Erfahrung“; dennoch müssen die Gegenstände des wirklichen Seins (der Wirklichkeit) oder auch die ideal-gedachten „in einer gewissen Weise im Bewußtsein transponiert werden, um zu einem ästhetischen Gegenstand zu werden“¹²⁶. Der ästhetische Gegenstand erfordert eine besondere Einstellung, keine sinnliche und keine ideale, sondern eine sui generis – eben die ästhetische. Worin sie besteht, haben wir oben gesehen. „Es gibt keine eigentlich-ästhetischen Gegenstände im Sinne eines faktisch wahrnehmbaren oder denkbaren Seins; daher kann jeder außerästhetische Gegenstand Gegenstand des ästhetischen Bewußtseins sein“¹²⁷. Zu den außerästhetischen Gegenständen rechnet Špet die idealen, d.h. abstrakte Begriffe, die immer eine theoretische Verallgemeinerung darstellen wie z.B. ‚sieben‘, das ‚Fünfeck‘, die ‚Frau an sich‘ usw. Dennoch vermitteln die ästhetischen Formen zwischen Sinnlichem und Idealem, indem sie ersteres idealisieren und letzteres versinnlichen bzw. veranschaulichen¹²⁸. Außer dem Ästhetischen und dem Außerästhetischen (als ästhetisch Indifferentem) unterscheidet Špet noch das Nicht- oder Antiästhetische, wozu er den Pragmatismus, die pragmatische Einstellung und damit jegliche ethisch-moralische Einstellung rechnet.

Das Ästhetische selbst ist also eine Einstellung, ein intentionaler Akt, der sich auf alle Gegenstände außer auf abstrakte Begriffe beziehen kann. Die ästhetische

Einstellung ist unvereinbar mit der praktischen. Das Ästhetische selbst liegt damit nicht in den Gegenständen, sondern im ästhetischen Bewußtsein. Daher wäre auch die eigentliche Ästhetik „die Lehre vom ästhetischen Bewußtsein“, die ihrerseits „der ontologischen Lehre vom ästhetischen Gegenstand (dem Schönen, dem Erhabenen, dem Tragischen usw.) korreliert“¹²⁹. Momente des ästhetischen Bewußtseins in der Definition von Špet haben wir kennengelernt, doch ist die Analyse des Bewußtseins selbst eine Aufgabe der Zukunft für ihn geblieben¹³⁰. Da aber der durch die ästhetische Einstellung konstituierte ästhetische Gegenstand nur im sinnlichen Ausdruck existiert, kann die Struktur des ästhetischen Bewußtseins nur vollständig aufgegliedert und beschrieben werden, wenn die Wege aufgezeigt werden, wie „die immanenten und inneren Formen des Ausdrucks zu diesem unmittelbar gegebenen Ausdruck führen“¹³¹. Hier bleibt ein Widerspruch. Zum einen ist die erste Gegebenheit der Ästhetik für Špet „die äußere Form und ihr Bewußtsein“¹³²; zum anderen müssen die Gegenstände, um zu ästhetischen zu werden, der besonderen ästhetischen Einstellung unterzogen werden. Ist die ästhetische Einstellung das Bewußtsein der äußeren Form der Gegenstände? Špets Ausführungen legen diese Schlußfolgerung nahe. Eine Erfassung und Beschreibung der äußeren Formen der nicht außerästhetischen Gegenstände müßte folglich die Grundlage für eine Klassifizierung ästhetischer Gegenstände liefern. Sie bilden die potentielle Grundlage für das ästhetische Bewußtsein, das Bewußtsein der Formen ist, die dank der besonderen Einstellung in einer besonderen Weise wahrgenommen werden. Die Erfassung und Beschreibung der potentiellen ästhetischen Elemente kann einen Anhaltspunkt für den Gegenstand des ästhetischen Bewußtseins liefern, dieses selbst jedoch nicht beschreiben oder analysieren. Eine derartige Erfassung für das Wort hat Špet vorgenommen¹³³.

Für viele der Anhänger und Adepten Špets sollten sich die potentiell ästhetischen Elemente dann gleich in ästhetische verwandeln. Es gibt für ihn keine per se immanenten Formen der Konstitution des ästhetischen Gegenstands und des ästhetischen Bewußtseins. Špet traf auch eine sorgfältige Unterscheidung zwischen Poetik und Ästhetik und vermied es, die poetische Funktion der Sprache mit der ästhetischen gleichzusetzen. Er spricht allerdings von poetischen Formen der Sprache, und der zweite Teil seiner ‚Ästhetischen Fragmente‘ trägt den Titel ‚Die Struktur des Wortes in usum aetheticae‘. Das Wort ist (s.o.) kein ästhetischer Gegenstand von sich aus. Die Momente jedoch, die sich an ihm ästhetisieren lassen, stellen für Špet „die ästhetische Gegenständlichkeit des Wortes dar“¹³⁴.

Hier soll kurz geklärt werden, was Špet unter den poetischen Formen der Sprache versteht. Zwischen den Morphemen des Wortes, die Špet äußere Formen

nennt, und den ontischen Formen der benannten Dinge, die er reine Formen nennt, liegen als innere Formen sowohl in bezug auf die ersten als auch auf die zweiten die logischen Formen. Daher gibt es oft auch große Übereinstimmungen bzw. sogar Identifizierungen von Logik und Ontologie auf der einen und Logik und Grammatik auf der anderen Seite trotz grundlegender Unterschiede¹³⁵. Die syntaktischen Formen sind im Unterschied zu den Phonemen und Morphemen nicht durch ein äußeres Zeichen gegeben. Außerdem ist dieses überflüssig, und in der realen Sprache werden in der Schrift Betonung, Intonation, Wortfolge, z.T. auch Pausen usw. nicht durch besondere syntaktische Zeichen bezeichnet. Daraus leitet Špet ihre prinzipielle Überflüssigkeit ab, so daß allein die morphologischen Formen für eine sinnvolle Sprache ausreichen würden. Denn die logischen Formen könnten die morphologischen genauso gut, wenn nicht noch effektiver ‚zügeln‘ als die grammatischen. Die Tatsache, daß die syntaktischen Formen keine Verkörperung in einem äußeren Zeichen erfahren und somit implizite ‚mitverstandene‘ reine Formen sind, läßt sie Špet als ontologische Formen *sui generis* bezeichnen¹³⁶. Eine allein nach den Gesetzen der Logik gebaute Sprache würde diese in eine strenge Ordnung bringen, aber jedes poetische Gefühl zerstören. Die syntaktischen Formen der Sprache sind weiter als die logischen, gehen nicht in diesen auf. Die Formen des sprachlichen Aufbaus sind daher für Špet autonom und nicht in der Logik, sondern in der Sprache selbst zu suchen. Denn auch das Wort ist nicht nur Zeichen, wird nicht nur dadurch bestimmt, daß es etwas bedeutet, sondern es ist auch ein Ding, das durch seine ontologischen Gesetze bestimmt wird. Es hat signifikatorische und ontische Bezüge. „Die Syntax erforscht nicht das Wort über etwas anderes, sondern einfach das *Wort*, d.h., die Syntax selbst ist das Wort über das Wort, über das Wort als Wort, über das Wort als *Wortding*. Die Syntax erforscht den Unterschied dieses ‚Dings‘ von jedem anderen Ding ... In dieser ihrer Eigenschaft *ist die Syntax nichts anderes als die Ontologie des Wortes*, – Teil der Semiotik, der ontologischen Lehre von den Zeichen überhaupt“¹³⁷. Die konstruktive Bedeutung der Syntagmen als Formen in ihrem Verhältnis zu den Morphemen schafft eine Art Analogon zu den logischen Formen, ist jedoch mit diesen nicht identisch. Dieses Verhältnis der reinen (syntaktischen) Formen in ihrer konstruktiven Bedeutung als Formen des Ausdrucks zu den rein ontologischen Formen der benannten Dinge und den bezeichneten Bedeutungen muß die logischen Formen selbst modifizieren. Aus dem Verhältnis der ursprünglichen logischen Form zu dieser modifizierten Form ergibt sich ein Differential „zweier logischer Formen, und die Bestimmung seiner Beziehung zur ursprünglichen einfachen Form zeigt das Maß einer neuen konstruktiven Bereicherung der Rede an“¹³⁸. Das Differential zwischen syntaktischen

und logischen Formen und seine Beziehungen sind für Špet ein Bereich innerer Formen, die er im Unterschied zu den inneren logischen Formen innere differentiale Formen der Sprache nennt. Diese entstehen aus dem Spiel der Syntagmen und logischen Formen miteinander, wobei jedoch die logischen Formen als fundierender Grund für dieses Spiel dienen. Die inneren differentialen Formen nennt Špet auch poetische Formen der Sprache. Analog der logischen Logik bildet sich so eine poetische Logik heraus als Lehre von den inneren Formen des poetischen Ausdrucks. Diese Formen haben eine von den logischen unterschiedene Beziehung zum Gegenstand, und Špet spricht von einer dritten Art der Wahrheit, einer poetischen, die neben der transzendentalen (materialen) und der logischen existiert. Die poetische Wahrheit ist für Špet „die Entsprechung von Syntagma und Gegenstand, der, auch wenn er real nicht existiert, ‚phantastisch‘, fiktiv ist, dennoch logisch gestaltet ist“. Durch die Konstruktion dieser Formen, erfüllt das Wort „seine poetische Funktion“, und außer von Syntagma, Noema usw. „sollte man auch von *Poemen* und entsprechend von *Poesen* und überhaupt vom *poetischen Bewußtsein* sprechen. Die Wissenschaft, die diese Probleme umgreift, ist die *Poetik*. Ihr Begriff ist weiter als der der poetischen Logik, weil sie sich auch mit dem Problem der poetischen Phonetik, der poetischen Morphologie, der poetischen Syntax (*inventio*), der poetischen Stilistik (*dispositio*), der poetischen Semasiologie, der poetischen Rhetorik (*elocutio*) usw. befaßt. Die *Poetik* im weiten Sinn ist die *Grammatik der poetischen Sprache und des poetischen Denkens*¹³⁹. Da andererseits die Grammatik des Denkens die Logik ist, sieht Špet das Analogon zur Logik der poetischen Sprache als „Lehre von den Formen des poetischen Ausdrucks des Denkens“ in der Logik „des wissenschaftlichen oder terminologischen Denkens, d.h. der Lehre von den Formen der wissenschaftlichen Darlegung“¹⁴⁰. Die so verstandene *Poetik* ist für Špet jedoch kein Teil oder Kapitel der Ästhetik und kann ästhetische Probleme ebensowenig lösen wie die Syntax oder Logik. Die *Poetik* ist für ihn eine technische Disziplin wie z.B. die Lehre von der Technik des Zeichnens, der Skulptur oder die Theorie der Musik. Praktisch braucht weder der Dichter die *Poetik* noch der Wissenschaftler die Logik. Beide werden durch ein besonderes Interesse zu einer theoretischen Lehre gemacht. „Die *Poetik* sollte die Lehre von den sinnlichen und inneren Formen des (poetischen) Wortes (der Sprache) sein, unabhängig davon, ob sie ästhetisch sind oder nicht“¹⁴¹. Špet möchte der *Poetik* eher einen Platz in der Philosophie der Kunst als ontologischer Disziplin zuweisen. Gleichzeitig bildet aber die poetische Symbolik für ihn „das Fundament der gesamten Ästhetik des Wortes“, und seine Definition des symbolischen poetischen Sinns als identisch mit der poetischen Form der Sprache läßt diese zur grundlegenden Vor-

aussetzung für Kunst und künstlerisches Schaffen werden¹⁴². Wie werden aber die poetischen Formen, die „kein direkter Gegenstand der Ästhetik sind“ und bei denen „die Frage nach ihrer Ästhetizität eine besondere Frage ist“¹⁴³, zu ästhetischen? Zumal wenn gleichzeitig „die ästhetische Wahrnehmung mit keinem Glied der Struktur des Wortes ausschließlich verbunden ist“¹⁴⁴. Erst die ästhetische Einstellung macht sie offensichtlich zu solchen, wobei diese Voraussetzungen schafft, die die poetischen Formen von sich aus nicht konstituieren können.

Gibt es poetische Formen der Sprache oder eine besondere poetische Sprache, die von der pragmatischen Sprache grundsätzlich unterschieden ist? Špet, von dem wir bislang nur die von ihm konstatierten besonderen poetischen Formen der Sprache geschildert haben, hält auch die Fragestellung nach einer besonderen poetischen Sprache für gerechtfertigt. Diese erfährt ihre Bestimmung jedoch nicht ausschließlich aus den poetischen Formen der Sprache, sondern aus einem innerlich „ganzheitlichen System, das sich als solches in jedem gegebenen poetischen Werk zeigt“¹⁴⁵. Dieses Werk ist Produkt eines zielgerichteten Schaffens, eines Bewußtseins sui generis, das nicht von einer pragmatischen Aufgabe geleitet ist. Diese Zielgerichtetheit auf das literarische (slovesnoe) Schaffen macht die Einheit und Ganzheit aus und wird für Špet zum distinktiven Merkmal der Poesie als Kunst im Unterschied zu anderen Arten soziokulturellen Schaffens, die pragmatische Ziele haben. Eine derartige Ableitung der poetischen Sprache aus einem gegebenen Werkganzen, das zudem noch bewußt als poetisch intendiertes geschaffen sein muß, würde dem Verständnis einer poetischen oder ästhetischen Sprache entsprechen, die durch das Ästhetische II bestimmt ist, wobei dieses bereits durch die Einstellung des Textproduzenten konstituiert wird und nicht vom Rezipienten als Einstellung an jeden beliebigen Text herangetragen werden kann (vgl. dazu unten Vinogradovs Begriff des ‚obraz avtora‘). Doch auch in der pragmatischen Sprache sind schöpferische Tendenzen enthalten, die allerdings durch das pragmatische Bewußtsein verdeckt sind und erst durch wissenschaftliche Analyse zum Vorschein kommen. In all ihren Verwendungsbereichen wird die Natur der Sprache „als eines sozio-kulturellen zielgerichteten Schaffens und eines Werkes“¹⁴⁶ deutlich, nur, wird die Sprache in der pragmatischen Sprache mehr als Mittel und nur sekundär zum Zwecke ihrer Selbstentwicklung eingesetzt, so ist es in der poetischen Sprache genau umgekehrt. Špet unterteilt die pragmatische Sprache in wissenschaftliche und rhetorische („auch eine Art von Kunst ... mit inneren Zielen“¹⁴⁷). Die wissenschaftliche Mitteilung bemüht sich darum, ihr Ziel durch die reine Mitteilung zu erreichen. Die praktische rhetorische Sprache (die ‚normale‘ Umgangssprache) ist begleitet von Eindruck und Ex-

pressivität, wobei allerdings ein Vorherrschen letzterer noch nicht zur Schaffung einer poetischen Sprache führt. In der poetischen Sprache gibt es etwas, was Špet als „einen nicht in die anderen sprachlichen Formen auflösbaren Rest“ bezeichnet, „der in seinen formalen Eigenschaften das Problem der Form der poetischen Sprache selbst darstellt ... Diese Formen (der poetischen Sprache, W.E.) sind unvorstellbar ... ohne Beziehungen zu den allgemeinsprachlichen Formen, den äußeren und den inneren ... Und sie bestehen in nichts anderem als in diesen Beziehungen. Die Ausgerichtetheit des künstlerischen Schaffens auf sich selbst und nicht auf pragmatische Ziele besteht gerade darin, daß es beständig als seine innere Form *gerade diese Beziehungen zum Gegenstand hat*. Sie sind das wahre Objekt und die leitende Idee des poetischen Schaffens“¹⁴⁸. Špet gibt keine genaue Antwort darauf, inwieweit „die Existenz besonderer poetischer Formen in der Sprache“ unabhängig von der Voraussetzung einer selbstgenügsamen Einheit, einer organischen Ganzheit, wie sie das Kunstwerk darstellt, ist, oder ob diese Ganzheit sie lediglich aktualisiert oder selbst schafft. Die Umwandlung der Wirklichkeit in ein Ideal im Kunstwerk, die dadurch zu einer enthobenen wird, erfolgt durch Formen der Bildung von Wörter-Tropen; diese Formen sind die poetischen inneren Formen, „die Gesetze der Bildung der poetischen Rede“¹⁴⁹. Diese Gesetze des poetischen Schaffens sind formale Grundlagen, „die objektiv-ideal das Schaffen lenken“¹⁵⁰. Steuerndes Moment ist die Idee der künstlerischen Gestaltung, die die pragmatische Wirklichkeit einer Umwandlung in der Phantasie unterzieht und sie somit zu einer enthobenen Wirklichkeit macht. Voraussetzung für das Wirken der poetischen inneren Formen und gleichzeitig ihr Ziel ist die Idee der künstlerischen Gestaltung, ohne die „eine künstlerische Enthobenheit nicht denkbar ..., sie (die Enthobenheit, W.E.) eine einfache Träumerei oder Halluzination wäre“¹⁵¹. Hier herrscht im Verhältnis von Idee der künstlerischen Gestaltung und poetischen Formen in der Poesie in etwa das vor, was wir im Bereich der Ästhetik mit dem Ästhetischen II und dem Ästhetischen I bezeichnet haben. Und obwohl Špet Phantasie und Enthobenheit als bedingende Elemente sowohl des Ästhetischen als auch der Kunst und Poesie sieht, spricht er sich gegen eine Bestimmung des Künstlerischen und Poetischen durch das Ästhetische aus, wobei er die gegenständliche Bestimmung des ästhetischen Wohlgefallens nur potentiell in den inneren poetischen Formen sieht. Gleichzeitig hält er diese gegenständliche Bestimmung aber für notwendig. Da ein ästhetischer Eindruck auch von anderen Erscheinungen als dem Kunstwerk hervorgerufen werden kann, ist dieses nur potentiell fundierender Grund für jenen. Daher bleibt für die Bestimmung der Poesie allein die poetische innere Form. Ebenso wie das ästhetische Wohlgefallen zur Bestimmung der Poesie und des Poetischen nicht

herangezogen werden kann, bilden auch Expressivität und emotionale Eindrücke kein Kriterium zu seiner Bestimmung. Weder der beabsichtigte Eindruck, um einen praktischen Effekt zu erzielen, noch die Schaffung des Eindrucks um des Eindrucks willen ist für ihn Aufgabe des poetischen Schaffens. Daher ist es auch notwendig, ein oberflächliches Vergnügen (*udovol'stvie*) von echtem ästhetischen Genuß (*naslaždenie*) zu scheiden. Dieses Vergnügen bleibt an der Oberfläche des Gegenstandes, den man wahrnimmt, und zwar gleichermaßen an der des pragmatischen wie an der des poetischen. Hierzu zählt Špet euphonische Elemente der Rede, ebenso wie den Glanz bestimmter Materialien in und außerhalb der Kunst. Dennoch unterscheidet Špet auch in diesem Bereich der reinen äußeren Formen, sowie die Phantasie und damit ihre Enthobenheit ins Spiel kommt, ein besonderes „System *expressiver*, *innerer*' Formen“¹⁵². Diese bestehen aus dem Verhältnis gewisser bedingter, ‚symbolischer‘ Formen der Expression und den Formen der natürlichen oder konventionellen Expression. Sie sind den inneren poetischen Formen vom Typ der Tropen homolog. Špet nennt sie innere figurale Formen (*vnutrennie figural'nye formy*). Sie sind jedoch mit den inneren poetischen Formen nicht identisch, da sie auch außerhalb der Dichtung und der Kunst vorkommen können. Die Unterscheidung von Tropen als innere poetische Formen und Figuren als innere expressive Formen begründet Špet mit der Unterscheidung der alten Rhetoriker, die erstere zur Sprache der Phantasie, letztere zur Sprache der Gefühle und Leidenschaften gehörig zählten¹⁵³. Jede Literatur, die ihren emotionalen Überbau direkt auf der logischen Basis aufbaut, ist für Špet keine Poesie, sondern gehört zum Bereich der Rhetorik, die sich der inneren figuralen Formen, aber nicht der inneren poetischen Formen bedient. Špet sondert aus der allgemeinen, ‚natürlichen‘ Rede vier künstliche Typen heraus:

1. Die wissenschaftliche terminologische Rede, die die emotionale Färbung nach Möglichkeit zu eliminieren sucht.
2. Die technisch-künstliche Rede, deren pragmatische Ziele ihre Technik bestimmen, die aber von der wissenschaftlichen unterschieden ist (Preislisten, Geschäftsbriefe, Verwaltungsanordnungen, Kataloge, Bibliographien usw.). Diese kann in Einzelfällen mehr der Rhetorik (feierliche Bekanntmachungen, Manifeste usw.), in anderen mehr der wissenschaftlichen Rede zuneigen (Bibliographien, Kataloge usw.).
3. Die rhetorische Rede, die in allen Werken vorherrscht, die sich vornehmlich der inneren figuralen Formen bedienen (hierzu rechnet Špet neben z.B. theosophischen, moralischen und sonstigen Traktaten auch den Roman, s.u.).
4. Die poetische Rede „als selbständige Sphäre sprachlichen Schaffens“¹⁵⁴.

Die drei ersten Typen sind Typen der angewandten Kunst, der Technik, und nur die Poesie ist echte freie Kunst. Allerdings kann das Vorhandensein des einen oder anderen Typs der Rede nicht durch das Zählen ihrer Elemente konstatiert werden. Weder verwandeln viele Tropen einen entsprechenden Redetyp in Poesie, noch wird die Poesie durch den Gebrauch technischer und wissenschaftlicher Termini in eine andere Redeform verwandelt. Zu den rhetorischen Formen rechnet Špet auch den Roman und die Novelle, „unabhängig von *der Menge* der in ihnen enthaltenen poetischen Elemente, Tropen“¹⁵⁵. Die Menge literarischer Verfahren macht das rhetorische Werk, vor allem den Roman, rein äußerlich dem poetischen sehr ähnlich. Auf der anderen Seite ähnelt das rhetorische Werk mit seiner Präention auf höhere Erkenntnis sehr stark dem wissenschaftlichen oder philosophischen Werk. Doch allein die leitende Idee des Schaffens bleibt bestimmend für die eine oder andere Form der Darlegung: „Die Idee der strengen Wissenschaftlichkeit zeichnet die wissenschaftliche und philosophische Darlegung aus, die Idee des hohen Künstlerischen (*chudožestvennost'*) die poetische Darlegung“¹⁵⁶. Allein die pathetische Wirkung der Rhetorik ist für diese bestimmend. Ihre inneren Formen bleiben logische Formen; abgesehen von der Möglichkeit der inneren figuralen Formen, die sich nur auf die expressive Äußerlichkeit beziehen, bilden sie keine neuen spezifischen inneren Formen wie die logischen oder die poetischen. Ihr Ziel ist nicht die reine Erkenntnis und damit verbunden ein reiner intellektueller Genuß wie im wissenschaftlichen oder philosophischen Schaffen und auch nicht die reine Kunst und damit verbunden die Möglichkeit des reinen ästhetischen Genusses, sondern immer ist sie letztlich von Moral, Pathetik usw. geleitet. Die Pathetik als Form der Rede ist anders als die der Philosophie und Poesie für Špet keine selbständige Form¹⁵⁷. Die innere poetische Form als Kennzeichnung der poetischen Sprache macht eine grundsätzliche Unterscheidung von Poesie und Prosa (sowohl wissenschaftlich-terminologischer als auch rhetorischer), die sich allein mit der logischen inneren Form zufriedengibt, möglich. Doch wenn sich aus dem Vorhandensein vieler Tropen in einem Text, aus ihrer Summe noch nicht die Poetizität des Textes und damit die Unterscheidungsmöglichkeit von Poesie und Prosa bzw. von der Sprache der Poesie und der Sprache der Prosa ergibt, wie ist diese dann festzustellen? Eine Unterscheidung von Poesie und Prosa hat nach Špet davon auszugehen, daß beide von ihrer komplizierten Gesamtheit her analysiert werden, deren Inhalt eine komplizierte Struktur von Formen ist, unter denen es spezifische Formen gibt, deren Rolle es aufzuzeigen gilt. Die Mißverständnisse und Schwierigkeiten bei der Unterscheidung beider sieht Špet vor allem in der Unfähigkeit begründet, die zweifache Anwendung der Termini ‚*de sensu composito*‘ und ‚*de*

sensu diviso' zu unterscheiden, die er selbst berücksichtigt, wie das aus folgendem längeren Zitat deutlich werden soll:

„1. Die Unterscheidung von Poesie und Prosa, als Unterscheidung in der Sphäre der Sprache, innerhalb dieser Sphäre, kann keine Gegenüberstellung von zwei äußerlich zusammenfügbaren Hälften sein. Diese Unterscheidung ist eine Unterscheidung von zwei strukturellen Ganzen innerhalb eines ihnen gemeinsamen Ganzen. Selbstverständlich können und müssen einzelne ihrer Elemente gemeinsame sein. Die Frage wird durch die Charakteristik des Ganzen gelöst. Die Idee des Ganzen ist gerade das oberste Prinzip der Bewegung der inneren Formen, das die gesamte Struktur im Ganzen und jedes Glied in ihr gemäß diesem Ganzen bestimmt. Dann erhält offensichtlich auch jedes ‚Element‘ seinen formalen Sinn und seine formale Rechtfertigung, sowohl vom Standpunkt der Einheit jenes Gliedes aus, zu dem es gehört, als auch vom Standpunkt des gemeinsamen Ganzen. Alles hier sind Beziehungen, und die Formen selbst sind auch Beziehungen, gleichermaßen sowohl die ursprünglichen bestimmenden Formen (‚die Funktionen‘ des Wortes) als auch die abgeleiteten (‚die differentialen‘ – bis zur äußersten Grenze)“.

So wird die poetische Rede mit ihren abgeleiteten inneren Formen der Prosa-Rede mit ihren ursprünglichen inneren logischen Formen gegenübergestellt und der pathetischen (figuralen) rhetorischen Rede.

„Jede dieser Arten der Rede hat ihre innere Gesetzmäßigkeit, durch die nicht nur die Dialektik des Ganzen bestimmt wird, in seiner Bewegung als Ganzes, sondern damit auch die eines jeden Teiles. Die Frage danach, wozu man jedes gegebene Werk oder seinen Teil im einzelnen in der Trennung vom Allgemeinen, in der Abstraktheit rechnen soll, ist eine Frage, die vom Standpunkt der Analyse des Ganzen als compositum irrelevant und mitunter sogar müßig ist und in jedem Fall außerhalb der Beurteilung der Prinzipien liegt.“

Damit ist auch grundsätzlich die Möglichkeit der Poesie in der Prosa gegeben, und hybride Bildungen hält Špet nicht für ausgeschlossen. Die zweite Voraussetzung für eine erfolgreiche Analyse sieht Špet

„2. ... in der Anerkennung jener ontologischen Besonderheit des Wortes, die ebenfalls jeder kulturellen Bildung eigen ist und die durch bildliche Begriffe (‚obrazy‘) vermittelt wird, wie ‚Mikrokosmos‘ und ‚Makrokosmos‘ oder ‚Monade‘, die das ‚Universum‘ widerspiegelt (miroir vivant) und repräsentiert (représente). Nur bei einer derartigen Vorausset-

zung erhält auch jene im höchsten Maße fruchtbare Untersuchungsmethode ihren Sinn und ihre Rechtfertigung, bei der statt der Analyse des komplizierten unermesslichen Ganzen ein derartiges ‚Glied‘ von ihm analysiert wird, das als echter ‚Repräsentant‘ des Ganzen in seiner endlichen Kleinheit, aber in seiner vollen konkreten Ganzheit alle wesentlichen und strukturellen Motive des unendlich Großen enthält¹⁵⁸. Von diesem Standpunkt aus ist das Wort nicht nur der Repräsentant des ‚Satzes‘, des logisch in sich geschlossenen Traktates, der pathetisch zügellosen Rede des Orators, des abgeschlossenen poetischen Werkes, sondern auch aller sprachlichen Strukturen und der gesamten Sprache in ihrer idealen Ganzheit, in ihrer gemeinsamen Idee als eines soziokulturellen Phänomens“¹⁵⁹.

Von hier aus wird klar, daß Poetizität sich nicht aus einer Summe von poetischen Verfahren bestimmen läßt, daß aber die Teile des poetischen Ganzen die Fähigkeit besitzen müssen, das Ganze zu repräsentieren, bzw. daß die Teile unabhängig vom Ganzen potentiell die Möglichkeiten verschiedener Ganzheiten repräsentieren können. Die in den Teilen begründete Potentialität, Muster eines bestimmten Ganzen zu sein, bedeutet jedoch nicht, daß in jedem konkreten Fall der Teil dem Ganzen gleich ist, wie Špet behauptet. Das „Postulat von der Gleichheit von Teil und Ganzem“ läßt sich sicher auch im Bereich der Sprache vertreten. Wie ein Stück Stoff als Muster des Ganzen dienen kann, verhält es sich nach Špet auch mit „rein morphologischen Bildungen und Beziehungen“¹⁶⁰. Zwar ist nichts im Ganzen, was nicht in den Teilen ist, und nichts in den Teilen, was nicht im Ganzen ist (Hegel!, auf den sich an dieser Stelle auch Špet beruft), jedoch nur insofern, als wir es mit einer konkreten Ganzheit und konkreten Teilen eines konkreten Ganzen zu tun haben. Die adäquate Beschreibung der Monade, des Repräsentanten, setzt die Kenntnis seiner möglichen Funktionen in einer übergeordneten Ganzheit voraus und wird nur ermöglicht durch Wissen um die Ganzheiten. Das Umschlagen von Quantität in neue Qualität wäre andernfalls unmöglich. Recht geben kann man Špet insofern, als auch ein Teil ein konkretes Ganzes ist und daher als ganzes aus Teilen bestehendes System untersucht werden kann – doch bleibt bei Beschränkung auf den Teil als Ganzes und nicht als Teil von Ganzen höherer Ordnung der Aspekt neuer Qualitäten unberücksichtigt.

Wenn auch nur durch ihre jeweiligen Differenzqualitäten innerhalb des gegebenen Ganzen der Sprache bestimmt, unterscheidet Špet also die wissenschaftliche terminologische Rede, die rhetorische (figurale) emotive Rede und die poetische (tropisierte) Rede. Diese sind als solche wahrnehmbar in Abhängigkeit von der leitenden Idee des Schaffens in einem Werk. Diese, möchten wir

hinzufügen, ergibt sich für den Rezipienten nicht allein aus dem materialen Aufbau des Werkes, sondern aus seiner Einstellung zu diesem Werk. Diese Einstellung ermöglicht es, z.B. im poetischen Werk dessen innere poetische Form wahrzunehmen als fundierenden Grund für reinen ästhetischen Genuß, da in der Einstellung auf die und durch die poetischen Formen die Enthebung von der reinen Erkenntnis und von pragmatischen Zielen möglich wird. Die zentrale Bedeutung der Einstellung wird bei Špet nicht ganz deutlich, da sie von der Sphäre des Rezipienten in die des Produzenten verlegt wird, der seine leitende Idee als Einstellung zu seiner Schöpfung, zu seinem Werk, in diesem Werk materialisiert. Objektiv ist sie also in diesem Werk enthalten. Doch genausowenig wie poetische Verfahren (wir erinnern uns daran, daß Špet selbst die Poetik eine technische Disziplin genannt hat, s.o.) einen Text zu Poesie machen, ist der Text per se poetisch, was allein durch verschiedene Modi seiner Rezeption bewiesen werden kann. In der komplizierten Dialektik von Verfahren und Einstellung ist also zunächst die Einstellung das auslösende Moment. Daß diese wiederum abhängig ist von textexternen kulturell kodierten und tradierten Anweisungen, ist eine andere Frage. Wenn bei Špet das künstlerische Schaffen auf sich selbst ausgerichtet ist und damit gewisse Verfahren und Formen realisiert, so trifft umgekehrt nicht automatisch zu, daß diese Verfahren und Formen voraussetzungslos die künstlerische Idee, die Einstellung auf sich selbst evozieren. Die zentrale Frage der Einstellung ist nicht so sehr eine Frage des Verweises oder der Einstellung des sprachlichen Zeichens auf sich selbst (hierher gehört in Špets Definition die Poetik als technische Disziplin, das Ästhetische I in unserer Definition), sondern vielmehr der Einstellung des Betrachters. Hier sollen die Schlußfolgerungen, die Holenstein aus einem Vergleich Jakobsons zieht, deshalb umgekehrt werden. Dieser Vergleich betrifft einen Missionar, der seinen afrikanischen Schäfchen ihre Nacktheit vorgeworfen hatte, worauf diese ihm sein nacktes Gesicht vorhielten. Auf seine Entgegnung, das sei sein Gesicht, erwidern die Eingeborenen, bei ihnen sei überall Gesicht. Mit Holenstein kann man deshalb sagen: „Was die Poesie zur Poesie macht, sind nicht irgendwelche zusätzliche sprachliche Elemente ..., die zu den gewöhnlichen Elementen hinzukämen, sondern eine andere Einstellung, die eine totale Umwertung aller Komponenten der Rede nach sich zieht.“ Doch ist es nicht so, daß „die poetischen Verfahren ... eine Änderung der Einstellung evozieren“¹⁶¹, sondern so, daß die Einstellung die Verfahren als poetische bewußt macht, die für sich genommen rein technische Verfahren sind. Bei Špet haben wir es mit zwei nicht ganz klar voneinander getrennten Bereichen von Subjekt und Objekt zu tun, deren Dialektik letztendlich vom Subjekt bestimmt ist, das durch die leitende Idee der künstlerischen Gestaltung ein Werk zu

einem poetischen macht, wobei nicht immer ganz deutlich wird, inwieweit das Poetische selbst Momente des Ästhetischen enthält oder lediglich fundierender Grund für ästhetisches Bewußtsein sein kann, also potentiell ästhetischer Gegenstand ist. Bei einem großen Teil der russischen Formalisten wurden dann die durch die subjektive Einstellung aktualisierten Verfahren als Träger der objektiven Poetizität herausgesondert und z.T. als konstitutiv für die poetische Einstellung gehandelt. Špet hat dieser Haltung in gewissem Sinne Vorschub geleistet, zumal er selbst im Mikrobereich die möglichen materialen Strukturen des Poetischen und Ästhetischen herauszusondern versuchte. Er hat jedoch ihre Zusammenfügung oder Aneinanderreihung nicht als Möglichkeit gesehen, Poetizität oder Ästhetizität zu erreichen. Damit stand er auf einer traditionellen Position der Kunstphilosophie, die, verallgemeinernd gesagt, vom unumstößlichen Primat des Ästhetischen II ausging. Gleichzeitig war er damit in zweifacher Hinsicht den Kunstströmungen der zwanziger Jahre fern, die die Fragen der Kunst auch bezogen sehen wollten auf die bislang von dieser ausgeschlossenen Massen. Sowohl eine Zuweisung von moralisch/ethischen als auch gnoseologischen Funktionen hielt Špet mit der Idee einer reinen Kunst und Ästhetik für unvereinbar, da diese einen besonderen ihr eigenen Wirklichkeitsbereich zugesprochen bekam, der gerade in der Enthebung sowohl von der praktischen, pragmatischen Wirklichkeit als auch von der theoretischen, der wissenschaftlichen Erkenntnis dienenden bestand. Und eine Aufhebung der Kunst als einem der höchsten Bereiche der Bestätigung der kulturellen Wirklichkeit stand für ihn von vorneherein nicht zur Debatte. Die Bemühungen der Produktionskünstler um Arvatov, die Kunst in Lebenspraxis zu überführen, wären daher für Špet reine Technik zur Meisterung der sozialen Praxis, die vor und außerhalb der Kultur existiert, deren Gegenstände jedoch erst zu Gegenständen der Kultur werden können, einen eigenen kulturellen Sinn erhalten, wenn sie unabhängig von der sozialen Praxis betrachtet werden.

Špets Kunstphilosophie und Ästhetik sind der m.W. in dieser Zeit (bis in die Gegenwart) letzte und konsequente Versuch in der Sowjetunion, der Kunst und der Kultur, verstanden als Ausdruck und Zeichen, einen eigenen Gegenstandsbereich zuzuschreiben, eine dritte Wirklichkeit. Die Frage, um wessen Wirklichkeit es sich dabei handelt, stellt sich für Špet nicht, genauso wie die Frage, welcher Voraussetzungen eine ästhetische Einstellung, ein ästhetisches Bewußtsein bedarf, für ihn irrelevant zu sein scheint in bezug auf die von der entwickelten Kunst und Kultur ausgeschlossenen Volksmassen¹⁶². Seine Auffassung von der Ästhetik „als letzter und überzeugendster Rechtfertigung der Wirklichkeit“¹⁶³, der Kultur als höchster Form der Wirklichkeit hängt mit seiner

Auffassung von der vernünftigen Wirklichkeit zusammen, als deren Realisierung er jeden kulturellen Sinn ansah. Für ihn besteht die Vernünftigkeit der Wirklichkeit darin, „daß sie so ist und nicht anders und daß es dafür einen Grund gibt“. Um sich gegen den gegenüber Hegel und in Rußland gegenüber Belinskij in einer gewissen Periode seines Schaffens begründeten Verdacht, die Konstatierung der Vernünftigkeit der Wirklichkeit beinhalte ihre Rechtfertigung, abzusichern, räumte Špet in einem Nebensatz ein, daß damit keine moralische Wertung verbunden sei. Für Špet ist die Wirklichkeit selbst „Die *Vernunft* desjenigen der möglichen Gedanken (smysl), der verwirklicht wurde“, und jede realisierte Wirklichkeit hat ihre eigene ratio, aus der erklärlich ist, warum sie so und nicht anders ist¹⁶⁴. Diese Wirklichkeit ist unterschieden von der natürlichen Wirklichkeit, insofern sie kulturelle und nicht pragmatische Wirklichkeit ist (s.o.). Wenn aber die Wirklichkeit, so wie sie ist, vernünftig ist, womit nichts über eine Rechtfertigung ausgesagt wird, gleichzeitig aber die Ästhetik ihre Rechtfertigung ist, dient diese potentiell der Rechtfertigung einer jeden Wirklichkeit.

Auch die Vorstellung einer interpretierenden, erklärenden oder hermeneutischen Dialektik, die es möglich macht, durch das Verfahren der Erörterung (expositio) jeden erörterten Begriff in die Wirklichkeit einzubeziehen und damit das System der Wirklichkeit wiederherzustellen und gleichzeitig den eigenen Inhalt des Begriffes im System und mit diesem abgestimmt aufzudecken, ermöglicht zwar die vernünftige Rechtfertigung der Dialektik des Begriffs in der Wirklichkeit, sie ist jedoch nicht in der Lage, in der bestehenden Wirklichkeit Tendenzen zu ihrer Veränderung aufzudecken, zumal in der Ästhetik und Kultur, wenn diese der Rechtfertigung der Wirklichkeit dient.

Die Dialektik von Wirklichkeit und Begriff, die Špet eine „reale Dialektik des realisierten kulturellen Sinns (smysl)“ nennt¹⁶⁵, führt letztlich doch zu einer Anerkennung des kulturell Gegebenen, das Rechtfertigung der wie auch immer gearteten, aber vernünftigen Wirklichkeit ist. Es ist erstaunlich, daß Špet sich mit diesen Positionen in der Sowjetunion noch bis Ende der zwanziger Jahre halten konnte, wenn man bedenkt, welche Diskussionen dort zu dieser Zeit über Kunst und Literatur geführt wurden. Die kulturelle Wirklichkeit, die es zu verändern galt, als etwas Gegebenes hinzunehmen, als höchste Rechtfertigung der Wirklichkeit überhaupt zu sehen, mit der gleichzeitigen Forderung nach Enthobenheit als Vorausbedingung einer freien und echten Kunst als Gegenstand des reinen ästhetischen Bewußtseins – das alles waren Positionen, die in der Diskussion einer Kunst für die Massen, einer Kunst der Massen und auch in der Frage nach der Aneignung oder Ablehnung des sogenannten kulturellen Erbes keine Rolle spielen konnten. Daher ist es verständlich, daß nur ein Teil der Ideen Špets von

den Formalisten rezipiert wurde und er heute zu Recht als Vorläufer der sowjetischen Semiotik reklamiert wird, er ansonsten aber auf die Diskussion über das Verhältnis von Kunst und Massen, über eine besondere Sprache der Kunst für die Massen nur mittelbar über einige dem Formalismus nahestehende Theoretiker Einfluß ausübte.

5. Poetizität als besondere Art der Tradition Poetische Stilistik als Muster für die praktische (G.O. Vinokur)

Der größte Teil der Formalisten faßte das Kunstwerk nicht als eine Summe von Verfahren auf, obwohl einige von ihnen diesen Weg gingen, unter Verfahren aber nicht nur die sprachlichen, sondern z.B. auch die der Sujetfügung verstanden. Das Verdienst der Formalisten liegt in der Aufdeckung und Analyse dieser Verfahren. Nicht die Verfahren bedingen die Autonomie des Kunstwerks, sondern die Einstellung bewirkt seine Abgehobenheit, Ganzheit, Autonomie usw., ebenso wie die Feststellung der einander determinierenden Teile und Strukturen, die von der Ganzheit abhängig sind. Rein theoretisch ist die textextern konstituierte Einstellung die einzige grundlegende Voraussetzung für die Autonomie und Ganzheit mit all ihren Folgen. Doch zeigt die Erfahrung bei grundsätzlicher Dominanz des Faktors der Einstellung, daß wir es in der Regel mit einem wechselseitigen, dialektischen Prozeß zu tun haben. Die Glieder des Ganzen müssen über latente, aktualisierbare Teilqualitäten verfügen, die durch die Einstellung zur Wirkung kommen. Letztere haben wir hier bislang als Ästhetisches II und die entsprechenden Teile, Glieder oder Verfahren als Ästhetisches I bezeichnet. W.-D. Stempel hat in seiner Einleitung zu den Texten der russischen Formalisten auf den Umstand hingewiesen, daß die „dominante Ausrichtung auf den Ausdruck“ doch irgendwo der Koppelung „mit der ästhetischen Wahrnehmung“ bedarf, und zwar auch in den Gedichten, deren textinterne poetische Strukturiertheit noch eher wahrnehmbar ist als die von Prosatexten. Daraus folgert Stempel ganz in unserem Sinn, daß „die ‚Ausrichtung auf den Ausdruck‘ nicht nur als funktional bestimmend (als ‚poetische Funktion‘ der Sprache), sondern als selbst funktional bestimmt begriffen werden“¹⁶⁶ muß. In der Frage der Konstituierung der Einstellung und ihres Objektes beruft sich Stempel auf S. Bernštejn, der davon ausgeht, „daß bereits das *Objekt selbst* durch einen Gesichtspunkt geschaffen

wird“¹⁶⁷, so daß dieser ein Faktor der Objektstruktur wird. Die Entscheidung, ob ein Text ästhetisch oder praktisch ‚verwendet‘ werden soll, hängt von der Einstellung ab, die durch textexterne Signale und Anweisungen konstituiert werden kann. Damit kann es keine Theorie einer besonderen Sprache der Literatur geben, die eine Summe von literarischen bzw. poetischen Verfahren erstellt, lernbar macht und als literarische poetische Technik einer auszubildenden Schicht neuer Literaten, einer bislang von Literatur und Kunst ausgeschlossenen Klasse, zur Verfügung stellt. Dennoch gab und gibt es Versuche, die poetische oder literarisch verwendete Sprache zu beschreiben und zu klassifizieren, indem man nicht von einer durch die Einzelelemente generierten Poetizität und Ästhetizität ausging, sondern versuchte, diese Einzelelemente als abhängig von ihrem Gebrauch in autonomen Kunstwerken und damit als determiniert durch die Ganzheit zu erfassen. Diese Perspektive wurde erweitert durch die Annahme der autonomen Schöpferpersönlichkeit, die ähnlich wie das autonome Werk ein eigenes autonomes System individueller Sprachverwendung bildet, das es zu erforschen gilt. Am weitesten gesteckt wurde der Rahmen in Versuchen, aus einem Querschnitt poetischer oder als Literatur rezipierter Werke die darin verwendete Sprache als Sprache der schönen Literatur zu beschreiben. Hieraus entwickelten sich Wörterbücher von Werken einzelner Schriftsteller, von den gesammelten Werken der Schriftsteller und von bestimmten literarischen Epochen, s.u. Diese Versuche sind verbunden mit den Namen G.O. Vinokur, V.V. Vinogradov und B.A. Larin.

G.O. Vinokur, der den Futuristen und Formalisten in vielem nahestand und jahrelang Mitglied der GACHN war, hat seine in einigem von den Formalisten abweichenden Auffassungen zu einer poetischen Sprache oder zu einer besonderen Sprache der Werke der schönen Literatur vor allem in zwei 1946 und 1947 geschriebenen Aufsätzen zusammengefaßt¹⁶⁸. Für ihn kann poetische Sprache „vor allem die in poetischen Werken verwendete Sprache“ sein. Dabei geht es ihm nicht um eine innere Eigenschaft oder eine besondere Funktion der Sprache „im Vergleich mit ihrer Funktion als Mittel der gewöhnlichen sozialen Kommunikation, sondern nur (um) eine *besondere Tradition des sprachlichen Gebrauchs*, ... einen besonderen Redestil unter anderen ...“¹⁶⁹. Diese Definition deutet Vinokur allerdings als mögliches Verständnis des Begriffs poetische Sprache an. Eine weitere Möglichkeit besteht jedoch darin, die in poetischen Werken verwendete Sprache als „nicht nur durch die äußere Tradition des Wortgebrauchs, sondern auch durch die inneren Eigenschaften“ als poetisch zu betrachten. Diese Poetizität wäre dann eine „besondere expressive Eigenschaft der Sprache“, die allerdings auch nichts anderes ist „als eine besondere Art der Tradition“¹⁷⁰. Die

wichtigste Bedeutung, die Vinokur dem Ausdruck poetische Sprache zukommen lassen möchte, besteht in der Identität von Sprache und Poesie, d.h., die Sprache selbst ist Poesie. Das wirft die Frage nach einer besonderen poetischen Funktion der Sprache auf, die von ihrer Funktion als Kommunikationsmittel unterschieden ist. Diese sieht Vinokur in ihrer Bildlichkeit (*obraznost'*), die nicht in Metaphern besteht, sondern darin, daß zusätzlich zu dem normalen sprachlichen Inhalt, ein weiterer Inhalt konstruiert wird, der als Form den primären Inhalt nutzt. „*Ein Inhalt*, der in lautlicher Form ausgedrückt wird, dient *als Form* eines *anderen* Inhalts, der keinen besonderen lautlichen Ausdruck hat“¹⁷¹. Das entspricht in etwa der These Lotmans vom sprachlichen Kunstwerk als sekundärem modellbildenden System. Vinokur bezeichnet diese neue Form als innere Form, die er scharf von der etymologischen Interpretation der inneren Form Potebnjas abgrenzt und die in etwa dem nahekommt, was Špet unter diesem Begriff versteht. Es gibt in der poetischen Sprache kein Faktum, das nicht auch außerhalb des poetischen Kontextes als allgemeine Erscheinung der Sprache bekannt wäre. Dennoch erhält jedes sprachliche Faktum im poetischen Kontext neue Eigenschaften (parasitäre Strukturen, W.E.), von denen Vinokur zwei nennt: 1. Der in der normalen Sprache bestehende Unterschied zwischen motivierten und unmotivierten Wörtern fällt weg¹⁷². In der poetischen Sprache ist jedes Wort motiviert durch den Kontext oder die Bedeutungsreihe (*smyslovoj rjad*), in der es steht. 2. In der poetischen Sprache werden die Unterschiede zwischen den „Fakten, die zum eigentlichen *System* der Sprache gehören, und den Fakten, die sich als Bestand der außersystemhaften Rede erweisen“¹⁷³, überwunden, so daß „la parole der allgemeinen Sprache sich in der Tendenz in la langue der poetischen Sprache verwandelt“¹⁷⁴. Diese Auffassungen Vinokurs hängen mit einem statischen Begriff der langue zusammen, der sich vor allem im Bereich der Bedeutung nicht aufrechterhalten läßt. Der Unterschied zwischen poetischer und normaler Sprache liegt nicht darin, daß die poetische Sprache ein System aus der parole konstituiert, während die normale Sprache aus dem vorgegebenen System die parole erzeugt. Auch in der normalen Sprache konstituiert die parole die langue. Vinokur steht im Widerspruch zu begründeten Bedeutungstheorien, wenn er behauptet, die Bedeutung des Adjektivs ‚rein‘ hänge z.B. nicht von der erschöpfenden Liste der Substantive ab, die mit diesem Adjektiv gebraucht werden. Die These, daß die Bedeutung eines Wortes sein Gebrauch sei, erklärt auch Bedeutungen der normalen Sprache aus ihren jeweiligen Kontexten, so daß nicht nur in poetischen Texten „jedes Wort ein Glied der einen oder anderen phraseologischen Redewendung“ ist, „die über einen einheitlichen Sinn verfügt“, womit die freien Verbindungen der allgemeinen Sprache zu potentiell unfreien der poetischen werden¹⁷⁵. Auch hier verstärkt die

poetische Funktion (wir würden hier von der Einstellung sprechen, die in diesem Fall das auslösende Moment ist) nur ein allgemeines sprachliches Gesetz¹⁷⁶. Ein eigenes System sekundärer Strukturen und Bedeutungen resultiert nicht nur aus dem einzelnen Werk, sondern ist begründet in der Gesamtheit der Werke einer schöpferischen Individualität, wie sie ein Schriftsteller darstellt. Daher fordert Vinokur auch eine besondere Linguistik der parole des einzelnen Schriftstellers im Unterschied zur allgemeinen Linguistik der langue. Trotz dieser klaren Bestimmung der Bedingungen der Existenz einer besonderen poetischen Sprache spricht Vinokur von der Sprache in ihrer künstlerischen Funktion, von der Sprache als Material der Kunst, „von einem besonderen Modus der Sprache“, von der Aufgabe des Linguisten, „die Beziehungen zwischen den beiden Typen der Bedeutung des Wortes – zwischen der direkten und der poetischen – festzustellen“, und von dem distinktiven Merkmal der poetischen Sprache als System „der fortwährenden Bereitschaft der Sprache, innere Form zu werden“¹⁷⁷. Dem ist entgegenzuhalten, es gibt keine poetische Sprache als System. Die Bereitschaft, innere Form zu werden, ist ein zu allgemeines Moment und jeder sprachlichen Äußerung potentiell inhärent. Die poetische Sprache als System realisiert sich nicht in einzelnen Texten, wie Vinokur meint, sondern einzelne Texte realisieren Systeme poetischer Sprachverwendung, die man erweitern kann auf Schriftsteller oder Epochen, wie das auch Vinokur tut. Wenn man so will, gibt es ein Gesetz, ein Merkmal, das Sprache zu poetischer Sprache macht: Das ist ihre Verwendung in poetischen Texten oder die Rezeption von Texten als poetische. Diese Texte oder eher noch der Modus ihrer Rezeption lassen die innere Form der Sprache zum Tragen kommen, bewirken die Reflexion auf das Wort¹⁷⁸ und konstituieren damit verschiedene Systeme poetischer Sprachverwendung, die über ein gemeinsames strukturelles Merkmal verfügen, aber selbst kein System einer poetischen langue bilden. Allenfalls ist jede parole eines poetischen Textes, der Werke eines Schriftstellers oder auch einer Epoche die betreffende poetische langue.

Die Aufgaben zur Erforschung der Sprache literarischer Werke hat Vinokur 1946 in fünf Punkten zusammengefaßt¹⁷⁹. Für ihn bestand das Problem hauptsächlich in der Erforschung der Gegebenheiten, und somit war die Sprache in poetischer Funktion, die Sprache der schönen Literatur, immer schon etwas Gegebenes, aus den existierenden Werken Herauszuwendendes, während die proletarischen Schriftsteller und Tolstoj und in begrenzterem Maße auch Gor'kij zunächst nach einer Begründung oder Rechtfertigung für die historisch gegebenen und als Kunst rezipierten Werke suchten – freilich von einem kunstexternen Standpunkt aus, indem sie nach der Bedeutung der betreffenden Werke für das Leben fragten. Die Organisation der Sprache um ihrer selbst willen wäre trotz der

grundlegenden Unterschiede ihrer Positionen sicher eine müßige Aufgabe für alle gewesen. Die Organisation der Sprache in Kunstwerken aber, die einen jeweils außerhalb ihrer selbst liegenden Zweck verfolgen sollten, war für sie eine vordringliche Aufgabe, die im Rückgriff auf ideale Normen jedoch keiner von ihnen zufriedenstellend lösen konnte. Das hing auch damit zusammen, daß, abgesehen vom Problem einer besonderen Sprache der schönen Literatur, das Problem einer Allgemeinsprache, einer sprachlichen Norm und damit einer Kultur der Sprache nicht gelöst war. G.O. Vinokur, der in seinen späteren Jahren an einer Aufgabenstellung interessiert war, die der historischen Erfassung der poetischen Sprache bzw. der Sprache der schönen Literatur diene, hatte sich gerade in den zwanziger Jahren um eine Spracherziehung, eine Kultur der Sprache, um eine angewandte Sprachwissenschaft als eine Art linguistischer Technologie gekümmert. In einer Reihe von Aufsätzen in den Zeitschriften ‚LEF‘, ‚Pečat‘ i revoljucija‘ u.a. hat sich Vinokur zu verschiedenen Aspekten dieser Problematik geäußert und diese Aufsätze dann überarbeitet¹⁸⁰ und 1925 als Buch unter dem Titel ‚Kul'tura jazyka‘ herausgegeben.

Für Vinokur kann die gesellschaftliche sprachliche Erziehung einmal auf dem traditionellen Weg des Purismus erfolgen, den er ablehnt, zum anderen auf dem Weg der Wissenschaft, indem man zeigt, was ist Sprache und welchen Inhalt hat sie¹⁸¹. Diesen Weg will Vinokur gehen. Ausgehend von de Saussure und dessen Überschätzung einer *langue* als vorgegebener sozialer Tradition, sieht Vinokur in der Rede immer einen bewußten Akt auf dem Hintergrund der vorgegebenen Norm. Den Unterschied zwischen *langue* und *parole* bezeichnet er als den zwischen Sprache und Stil. Der Stilistik fällt die Aufgabe zu, „Sprache als Werkzeug der kulturellen Kommunikation zu lehren“. Die praktische Stilistik, die er fordert, ist nicht nur Hilfsmittel für Poetik und Rhetorik, sondern „die Lehre vom individuellen Gebrauch des traditionellen sprachlichen Schemas unter den unterschiedlichsten Umständen des sozialen Lebens“¹⁸². Im Sinne Bogdanovs spricht Vinokur von der Sprache als einer Organisation und nennt das Problem der Kultur der Sprache eine „teleologische Rationalisierung des Gebrauchs der Sprache“. Dazu ist ein hoher linguistischer Bewußtseinsgrad der Sprecher erforderlich, der es ermöglicht, daß die praktische Stilistik die Bedeutung einer linguistischen Technologie *sui generis* erfüllt¹⁸³. Diese muß von verschiedenen Systemen der Sprache ausgehen, die von ihrer jeweiligen Funktion abhängen. Hier unterscheidet Vinokur wiederum Umgangssprache von der Sprache der schönen Literatur mit poetischer oder ästhetischer Funktion als eine Sprache, die in einem höheren Maße durchdacht und bewußt ist. Doch ähnlich wie Gor'kij dies in seinen Empfehlungen an die beginnenden Schriftsteller riet, soll sich auch der

Sprachwissenschaftler als Technologe in der Empfehlung Vinokurs zunächst auf die nichtliterarische Zeitungssprache beschränken. Die Zeitungssprache, die sich für ihn von der „Alltagssprache im Prinzip nicht unterscheidet“, erfordert dennoch die „*Einstellung auf die organisierenden Elemente der Sprache*, d.h. eine gewisse *stilistische Aufgabe*“, um „zusammenhängende“, „glatte“ Rede“ zu konstruieren¹⁸⁴. Die Notwendigkeit einer aktiven Sprachpolitik versucht Vinokur an den abgegriffenen und zum Klischee gewordenen Phraseologismen und Losungen aus der Zeit des Bürgerkrieges zu verdeutlichen, wobei ihn „der politische Sinn der Phraseologie ... nicht interessiert“, weshalb denn auch Phrasen wie ‚Proletarier aller Länder, vereinigt euch‘ für ihn schon abgegriffen sind, da sie zum Klischee geworden sind und nur zu Zeiten Kerenskij und in der ersten Phase der Oktoberrevolution eine neue überzeugende Bedeutung hatten. Gerade im Bereich des Stils, zu dem er die Phraseologie rechnet, ist es notwendig, daß man die Form des Wortes, d.h. ihre Motiviertheit selbst spürt, um den Sinn zu spüren. Damit unterschätzt er jedoch die Bedeutung des außersprachlichen Kontextes für politische Losungen. In der Frage des Stils ist eine Beschränkung auf die Alltagssprache für Vinokur nicht ausreichend, und „die Sprachpolitik kann einiges auch bei der *Dichtung* als höchster Form der Sprachkultur lernen“¹⁸⁵. In der Dichtung als „Manifestation einer hochentwickelten Redetechnik“ sieht Vinokur auch einen Ansatz, den man auf eine aktive Sprachpolitik übertragen sollte und der darin besteht, daß „man sich zwingen sollte, sich mit der Sprache um der Sprache selbst willen zu beschäftigen“¹⁸⁶. Denn die vorhandenen sprachlichen Muster und Klischees bergen für ihn die Gefahr, daß die „Primitivität des linguistischen Denkens“ einen „fruchtbaren Boden ... für die Primitivität des logischen Denkens schafft“, wie er in einem längeren Kapitel über ‚Die Sprache unserer Zeitung‘ schreibt¹⁸⁷. Er unterstützt im übrigen die Forderung, einfach zu schreiben. Doch „einfach schreiben kann man nur dann, wenn man den Mechanismus der Literatursprache *vollkommen* beherrscht“, und dazu kann und soll man nach seiner Meinung auch die Masse des Volkes, die Bauern erziehen, damit sie „gemeinsam mit der allgemeinen Kultur“ sich auch „die *kulturvolle russische Literatursprache*“ aneignen¹⁸⁸.

Dem Verhältnis von Dichtung und praktischer Stilistik hat Vinokur ein eigenes Kapitel gewidmet, in dem er seine Auffassung der Poesie, die ganz auf den Positionen Špets aufbaut, von der der Formalisten (Žirmunskij, Šklovskij, Tynjanov) abgrenzt. Für ihn ist das Wort nicht Material der Poesie, sondern selbst Poesie, und der von Žirmunskij und anderen abgelehnte Begriff des ‚obraz‘ wird von ihm rehabilitiert und mit der inneren poetischen Form gleichgesetzt¹⁸⁹. Die innere poetische Form als Bewußtsein der Abweichung oder der Erfüllung des

syntaktischen Kanons bedarf, um eine solche zu werden, des Hindurchgehens „durch das stilistische Bewußtsein“¹⁹⁰. Daher ist die Poesie eine qualifizierte und hohe stilistische Form und gleichsam „Muster und Kanon der Stilistik“¹⁹¹. Hier gelingt Vinokur jedoch keine ganz klare Abgrenzung von Stilistik und Poetik, wenn er die Stilistik als für die Poetik äußerlich bezeichnet, als äußeren Anlaß für die poetische Funktion des Wortes, so daß die Grenzen der Stilistik „als Grenzen der poetischen Sprache, im Unterschied zum poetischen Wort als ganzheitlicher Struktur“ verstanden werden. Ist damit die Stilistik die poetische langue und das poetische Wort, der konkrete poetische Text, die poetische parole? Das wird nicht deutlich, auch wenn Vinokur von poetischer Struktur und Stilistik als zwei Kreisen spricht, die nicht ganz ineinander aufgehen und nur über gewisse Schnittmengen verfügen. Sicher sind die syntaktischen Formen für das stilistische Bewußtsein das Material, wie Vinokur behauptet, doch wenn das Bewußtsein sie zur stilistischen Form verarbeitet, ist diese dann nicht gleichzeitig poetische Form? Bei Vinokur ist „die poetische Sprache ... die ausgegossene und geschliffene stilistische Form, die nicht nur selbst über hohe Qualitäten verfügt, sondern auch als stilistisches Muster für andere Formen der Rede dienen kann“¹⁹². Die Unklarheit wird verstärkt, wenn Vinokur von poetischer und praktischer Stilistik spricht und die Poesie als hohe stilistische Form bezeichnet, wie wir oben gesehen haben. Unabhängig von dieser Unklarheit soll hier die Priorität, die richtungweisende Funktion der poetischen Sprache (oder Stilistik) für die anderen Redestile, vor allem die praktische Sprache und damit für eine allgemeine Sprachkultur und -erziehung in Vinokurs Konzeption kurz angesprochen werden, zumal er damit eine auch heute in der Sowjetunion noch verbreitete, aber wenig realistische Position vertritt.

Als Beispiel dafür, daß die poetische Stilistik ein Faktum der praktischen Stilistik wurde, führt Vinokur Puškin und dessen Werk an. In seiner Epoche und seinem Werk sieht er den Beweis, daß die Poesie, außer daß sie Poesie ist, „auch lebendiges stilistisches Muster sein kann“¹⁹³. Die Hypothese von der Schaffung der russischen Literatursprache durch die russische Literatur der zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts und vor allem durch Puškin soll hier nicht in Frage gestellt werden. Wir halten es nur für übertrieben, aus diesem einmaligen historischen Prozeß allgemeine Schlußfolgerungen für die Entwicklung der Normalsprache überhaupt (um den Terminus Literatursprache, der diese Verallgemeinerung begünstigt, zu vermeiden) zu ziehen. Vinokur konstatiert selbst, daß der Einfluß „der stilistischen Formen der Poesie auf die Umgangssprache nicht lange währte“ und daß die Versuche der Symbolisten, eine Kultur des poetischen Wortes wiederzuerwecken, „unserer gesellschaftlichen Stilistik ebenfalls nichts geben

konnten“, da die Wand zwischen Poesie und Leben zu hoch war¹⁹⁴. Einen neuen Versuch, diese Wand niederzureißen und eine „Poesie als soziales stilistisches Muster“ zu schaffen¹⁹⁵, was seiner Meinung nach jedoch völlig mißlang, sieht Vinokur in der dichterischen Praxis der russischen Futuristen. Statt, wie er mit einer Formulierung Majakovskijs verdeutlicht, die Sprache der sprachlosen Straße zu schaffen, begaben sie sich nach seiner Meinung auf den Weg des reinen sprachlichen Erfindertums, und all ihre Verfahren erwiesen sich für ein breites stilistisches Schaffen als unbrauchbar. Wenn man so will, wirft Vinokur den Futuristen die Weiterentwicklung der poetischen Technik, die er ihnen zugesteht¹⁹⁶, andererseits vor, da sie nicht dazu beigetragen hätten, „die Massen den kulturvollen Umgang mit der Sprache mit Hilfe ihrer Poesie zu lehren“ und da die Poesie nicht wie seinerzeit bei Puškin dazu gedient hätte, „die Umgangssprache durch das Einbeziehen der Umgangssprache in die poetischen Formen zu ‚kultivieren‘“¹⁹⁷. Auch Puškin hatte sicher nicht mit dem primären Ziel geschrieben, gewisse sprachliche Mittel für die Literatursprache annehmbar zu machen, obwohl sich eine derartige Tendenz unbestreitbar bei ihm nachweisen läßt. Eine Wiederholung der Verfahren Puškins und damit ihre Kanonisierung¹⁹⁸ stand für die Futuristen nicht zur Debatte, und ihre Wortschöpfungen und die ‚zaum‘ muß man als Glied in einer eigenen poetischen Evolution sehen, die auch Vinokur als notwendig anerkennt. In der Frage der Kultivierung der Umgangssprache berührt sich Vinokurs Auffassung mit derjenigen Gor’kij, der Schriftsteller habe eine Auswahl aus dem umgangssprachlichen Chaos zu treffen und dadurch die allgemeine Literatursprache zu entwickeln. Die höchste Ausdrucks- und Organisationsform des Russischen ist potentiell auch für Vinokur die Sprache der Literatur, aber einer Literatur, die es in den zwanziger Jahren für ihn nicht gab. Die höchste Stufe des sprachlichen Schaffens bleibt einigen Auserwählten vorbehalten, und die Masse soll sich zunächst ganz im Sinne Gor’kij in nichtliterarischen Genres in sprachlicher Technik üben. Auch Einfachheit ist damit nicht ursprüngliche oder neue Naivität der an die Macht gelangten Arbeiter und Bauern, sondern höchste Technik nach Aneignung bzw. Überwindung der historisch ererbten Kompliziertheit. Wie Gor’kij berücksichtigt auch Vinokur nicht in entsprechendem Maße die historische Situation. Während im 19. Jahrhundert die russische Literatursprache aufgrund sozialer und medienbedingter Umstände wirklich aus der Literatur geschaffen werden konnte, war der Einfluß der Literatur nach der Revolution längst nicht bedeutend genug, als daß er eine grundlegende Veränderung bzw. Kanalisierung all dessen hätte schaffen können, was an Sprachlichem und Außersprachlichem auf die russische Literatursprache einströmte. Während Puškin und seinesgleichen einen Teil der Volkssprache lite-

raturfähig machten für ihresgleichen und damit auch dem Volk den Weg zu ihrer Kultur öffneten, den dieses freilich nur sehr zögernd beschritt, überrollte im Oktober und danach das Volk mit seiner Kultur einen Teil des öffentlichen Lebens, und es gelang den Kulturschaffenden, die diese Tendenzen aufnahmen, nur allmählich, ihre Literatursprache dem anzupassen. In der Tat waren deren Einheitlichkeit, Leicht- und Allgemeinverständlichkeit bedroht, so daß Vinokurs Forderungen nach einer praktischen Stilistik ebenso notwendig wurden wie Gor'kij's beschwörende Rufe nach der Reinheit der Sprache. Den Umschlag in verbindliche Formen sprachlichen Schaffens und sprachlicher Technik beinhalten sowohl die Theorien Vinokurs als auch noch stärker die Gor'kij's, obwohl sicher beide den übertriebenen Purismus der dreißiger bis fünfziger Jahre abgelehnt hätten, der seinerseits verheerende Wirkungen auf die Sprache der schönen Literatur hatte.

6. Der ‚obraz avtora‘ als Bedingung der Einstellung (V.V. Vinogradov)

Die Sprache der schönen Literatur als bestimmt durch das Ästhetische II hat vor allem der spätere V.V. Vinogradov gesehen. Seine Auffassung von der poetischen Sprache hat R. Lachmann in einem ausführlichen Aufsatz dargelegt¹⁹⁹, so daß hier nur auf einige Momente hingewiesen wird, die in unserem Zusammenhang von Bedeutung sind. Gerade bei Vinogradov war das Bewußtsein für den Unterschied des Ästhetischen I und des Ästhetischen II (R. Lachmann spricht von einer Opposition von Poetizität als sprachlicher und Poetizität als ästhetischer Funktion²⁰⁰) immer stark ausgeprägt, und seine eigenen Untersuchungen gingen in beide Richtungen. In der Auseinandersetzung mit Tendenzen des Formalismus und des Strukturalismus (Jakobson) gewann jedoch die Betonung der werkeexternen ästhetischen Einstellung, der „ästhetischen Gestaltung (oformlenie) des einheitlich-ganzheitlichen literarischen Sinns“, wie es B.M. Engel'gardt ausdrückte²⁰¹, immer mehr an Bedeutung. Das Verständnis des poetischen Werkes „als einheitlich-ganzheitlicher ästhetischer Bildung“²⁰² kann nicht allein durch die Beschreibung der poetischen Verfahren, die Prinzipien ihrer Auswahl, ihrer Beziehungen, Kombinationen oder Funktionen im gegebenen Kontext gewährleistet werden. In seiner abschließenden Übersicht über die Probleme der sowjetischen Sprach- und Literaturwissenschaft der vierziger und fünfziger Jahre im ersten Kapitel seines Buches von 1959 führt er diese Probleme in Form von

Antinomien an. Unter Punkt 3) heißt es: „Die Grenzen der rein linguistischen Erforschung der Sprache und Stile der schönen Literatur im Unterschied zur *literaturwissenschaftlichen* Analyse derselben Seiten des sprachlich-künstlerischen Schaffens; Möglichkeiten der Verbindung und Wechselwirkung der einen und der anderen Untersuchungsprinzipien“²⁰³. Bereits hier spricht er von der „Redestruktur der Gestalt des Verfassers (obraz avtora) als zentralem Problem der stilistischen Analyse des Kunstwerks“²⁰⁴. In der Redestruktur der Gestalt des Verfassers sieht also Vinogradov das konzentriert, was wir als das Ästhetische II bzw. als Einstellung bezeichnet haben. Das ist auch das entscheidende Moment, das es Vinogradov gestattet, immer von der Sprache der schönen Literatur (jazyk chudožestvennoj literatury) zu reden, die Poesie und Prosa mit einbezieht, obwohl er natürlich eine jeweils unterschiedliche „Struktur des obraz des Verfassers in verschiedenen Arten der künstlerischen Prosa und des Verses“²⁰⁵ konstatiert. Während G. Špet für die Rezeption die „ästhetische Bedeutung der Wahrnehmung der Person des Verfassers des Wortes selbst als einen beständigen Koeffizienten ... des Wortes selbst in all seinen objektiven phonetischen und semasiologischen Funktionen“²⁰⁶ sah, wird die Gestalt (obraz) des Verfassers bei Vinogradov zum entscheidenden Faktor: „Der ‚obraz avtora‘ als ästhetisches Subjekt ist nicht nur Träger des Stils-Gesamt, sondern Repräsentant der im Werk gegebenen ästhetisch-poetischen Innovation“²⁰⁷, denn im obraz avtora „laufen wie in einem Fokus alle strukturellen Eigenschaften des sprachlich-künstlerischen Ganzen zusammen“²⁰⁸. Dies zeigt aber auch, daß Vinogradov von einer objektivierten Einstellung ausgeht, die „dem Werk selbst immanent ist“²⁰⁹. Diese ist bestimmbar und konkretisierbar. Sie ist das entscheidende Moment und die Voraussetzung für eine „detaillierte Erforschung der eigentlichen Struktur des literarisch-künstlerischen Werkes“²¹⁰. Damit wird die Einstellung in das Werk übertragen als Ausdruck und Einstellung seines Produzenten, der objektive Klammer der Struktur des Werkes selbst ist. Eine mögliche anders motivierte Einstellung des Rezipienten als Bedingung von Poetizität und Ästhetizität wird damit ausgeschlossen bzw. in das Werk gelegt, das als Kunstwerk a priori gegeben ist und daher auch entsprechend rezipiert wird. Seine Poetizität oder Ästhetizität ist bestimmbar in den verschiedenen Manifestationen der poetisch-ästhetischen Intention des obraz des Verfassers. Voraussetzung einer solchen Auffassung ist die Anerkennung der Existenz autonomer Werke, Kunstwerke im Sinne des Ästhetischen II, deren vorweg zugestandene Autonomie dann durch Teile ihrer immanenten Struktur, bei Vinogradov durch ihren in dieser Struktur anwesenden Generator wieder nachträglich feststellbar und damit gerechtfertigt wird. Die Frage einer besonderen Sprache der künstlerischen Literatur wird damit dem

Ästhetischen II als ihrem strukturbestimmenden Faktor zugewiesen, das in der Gestalt des Verfassers im konkreten Text selbst anwesend ist. Bezeichnend, daß Vinogradov, der sich wie kein anderer für die Untersuchung einer besonderen Sprache der künstlerischen Literatur einsetzte, aufgrund dieser Konzeption an einer selbständigen Existenz derselben zweifeln mußte²¹¹.

7. Poetische Sprache als in poetischen Werken verwendete Sprache Systeme der Wortumwandlung bei V.P. Grigor'ev

Bereits A. Belyj hatte die hier angedeutete Perspektive, die sich bei Vinogradov auf das einzelne Werk bezieht, weiter gefaßt, als er die Bedeutung eines Wortes bei Puškin als Summe seines Gebrauchs in sämtlichen Werken Puškins bezeichnete. Noch weiter gingen die Verfasser eines Projektes, die 1973 den Versuch eines poetischen Wörterbuches der russischen sowjetischen Poesie veröffentlichten²¹².

In der Nachfolge B.A. Larins wurde 1974 der erste Band eines Wörterbuches der autobiographischen Trilogie Gor'kij's veröffentlicht, und weitere Wörterbücher zu anderen Werken Gor'kij's sind geplant oder in Arbeit²¹³. In beiden Projekten scheinen trotz mancher Gemeinsamkeiten zwei entgegengesetzte Auffassungen von der Existenz einer besonderen Sprache der schönen Literatur bzw. der Poesie zugrunde zu liegen, die zum einen mehr am Ästhetischen I, zum anderen mehr am Ästhetischen II orientiert sind. In einer zusammenfassenden Rezension über Wörterbücher der Sprache von Schriftstellern hat O.V. Tvorogov vor allem diese beiden Konzeptionen einander gegenübergestellt²¹⁴. Geht es Larin und seinen Nachfolgern mehr um die Einheit von Werk und Verfasser (ganz im Sinne Vinogradovs²¹⁵), so versuchen Grigor'ev et al., eine Art Epochenstil festzuhalten. Gleichzeitig wollen Grigor'ev et al. „die künstlerische Rede in ihrer Spezifik“ erfassen²¹⁶, während Larin „die erste Offenbarung (projavlenie) einer neuen Formation der russischen Literatursprache, der Sprache der sowjetischen schönen Literatur“, mit Gor'kij's Sprache zeigen wollte²¹⁷. Damit sollte eine „besondere Brechung der Traditionen der russischen Literatursprache im Schaffen M. Gor'kij's“²¹⁸ widergespiegelt werden, womit auch sein individueller Stil zum Ausdruck kommt. In der Konzeption Larins und seiner Schüler scheint vorgegeben, daß es a) vom Werkganzen und damit von der Person des Schriftstellers abhängende besondere Bedeutungen von Wörtern und Wortverbindungen gibt und daß es b) für die Entwicklung der allgemeinen Schriftsprache wichtig ist,

diese festzuhalten, womit man Gor'kij's eigener Konzeption folgt. Was bedeutet ein derartiges Wörterbuch aber für die Analyse und das Verständnis des Werkes Gor'kij's? Da es für eine Werkanalyse unerlässlich ist, das Ganze in seine Teile zu zerlegen, um es als wechselseitiges Spannungs- und Bedeutungsgefüge vom Ganzen determinierter Teile in einem synthetisierenden Verstehen erfahrbar zu machen, müssen also zunächst die Teile ausgesondert werden. Gerade Tolstoj hat in einem von Formalisten und Strukturalisten oft zitierten Brief an N.N. Strachov ganz im Sinne des Ganzheits- und Autonomiebegriffs betont, daß er, um ‚Anna Karenina‘ zu erklären, denselben Roman Wort für Wort noch einmal schreiben müsse. Insofern können auch die Wörter als Teile von Gor'kij's Trilogie in einem Wörterbuch nicht als das ganze Werk erklärende Mikrostrukturen aufgefaßt werden, auch wenn sie mit ihrem jeweiligen ausführlichen Kontext angeführt werden. Die Bedeutung der Wörter und Wendungen aus Gor'kij's Werken, die in dem ersten Band des Wörterbuches und den weiteren geplanten Wörterbüchern angeführt wird, ist eine neue abstrakte Bedeutung, die ähnlichen oder gleichen Wortgebrauch bei Gor'kij vereint. Somit ist das betreffende Wörterbuch ein Wörterbuch der parole Gor'kij's in einem bestimmten Werk, ein Wörterbuch, das aufgrund seines beschränkten Geltungsbereiches besser in der Lage ist, innerhalb dieses Geltungsbereiches dem dynamischen Aspekt der Semantik gerecht zu werden als ‚normale‘ Wörterbücher. Was Ju.D. Apresjan, A.K. Žolkovskij und I.A. Mel'čuk²¹⁹ seit geraumer Zeit versuchen, die lexikalischen Einheiten der normalen Sprache in deren dynamischem Aspekt, d.h. ihren möglichen Verbindungen, mit Hilfe einer strengen künstlichen Metasprache in Form von lexikalischen Parametern und Funktionen zu erfassen und zu beschreiben, läßt sich hier relativ einfach bewerkstelligen. Denn man hat vor sich nicht ein unbestimmtes Korpus potentiellen unendlichen Gebrauchs und muß sich bei der Bedeutungsbeschreibung auch nicht weitgehend auf die sprachliche Intuition verlassen, sondern beschreibt die Realisationen einer oder mehrerer bestimmter Verwendungsweisen von Lexemen, die sich als beispielhaft auch für eine bestimmte Sprachpolitik nutzbar machen lassen.

Einen weitaus schwierigeren und damit auch problematischeren Weg gehen Grigor'ev et al. Sie verletzen in einem noch größeren Maße das von Tolstoj erwähnte Prinzip der Unerklärbarkeit der Teile außerhalb des Ganzen, denn sie wollen „die Sprache in ihrer ästhetischen Funktion“²²⁰ untersuchen. Sie gehen von einem funktional bestimmten ‚Ästhetischen I‘ aus, das sie in vornehmlich ästhetisch intendierten Werken als Mikrostruktur heraussondern. Zum einen sehen die Verfasser eine mögliche Basis einer Normal-oder Standardsprache in dem von Apresjan, Žolkovskij, Mel'čuk zu schaffenden neuen Wörterbuch, das sich auf die

gewöhnliche Verbindbarkeit der Lexeme beschränkt. Dieses Wörterbuch würde gleichsam „den ästhetischen Nullpunkt der Skala“²²¹ bilden, gemäß dem alle abweichenden Verwendungen als poetisch bzw. ästhetisch eingestuft werden könnten. Eine derartige Differenzhypothese reicht jedoch allein nicht aus, zumal es dann sicher eine Reihe von nicht-poetisch oder - ästhetisch intendierten Texten geben dürfte, die ästhetischer sind als derartig intendierte Texte. Zum anderen gehen daher auch Grigor’ev et al. auf ‚normale‘ Wörter und Wortbedeutungen ein, die durch den ästhetisch bedeutsamen Text ihre zusätzliche Bedeutung erhalten. Grigor’ev et al. unterscheiden bei der Analyse des Wortes in der poetischen Rede drei Arten der Analyse: 1. Analyse des Wortes als *Lexem*, das in der Rede als *Lexoid* (eine Wortform des Lexems) realisiert wird. Das ist Aufgabe der deskriptiven Phonetik, der Grammatik und Lexikologie. 2. Analyse des Wortes als neutrales oder markiertes Glied einer Kette von *Stilemen* der Sprache, das im konkreten Text als *Stiloid* realisiert wird und Objekt der deskriptiven Stilistik ist²²². 3. Im künstlerischen Text erfolgt durch die Person des Künstlers (der Aspekt Vinogradovs, W.E.) eine Umwandlung (davon sprechen auch Špet und Vinokur), ein Zuwachs an Sinn. „Die abstrakten Lexeme und Stileme, die sich in der Wirkungssphäre der ästhetischen Funktion der Sprache befinden, treten als besondere linguopoetische Einheiten hervor, als potentielle *Expresseme*, die sich im konkreten Wortgebrauch als *Expressoide* manifestieren“²²³. Weder die lexikalisch-grammatikalische Analyse noch die stilistische kann ihnen gerecht werden. Dazu bedarf es einer besonderen Disziplin, der linguistischen Poetik. Dadurch ergibt sich für die verschiedenen Analysemöglichkeiten und ihre jeweilige Disziplin folgendes Schema:

Disziplin	Sprache (langue)	Rede (parole)
Linguistische Poetik	Expressem	Expressoid
Stilistik	Stilem	Stiloid
Grammatik und Lexikologie	Lexem	Lexoid

In der Sprache existiert also eine potentielle poetische Ebene, die sich die stilistische, lexikalisch-grammatische und phonologische Ebene unterordnet. Das Expressem wird bestimmt als „Paradigma aller Kontexte der künstlerischen Verwendung der sprachlichen Einheit“. Entsprechend ist das Expressoid „ein jeder der Kontexte der künstlerischen Verwendung der sprachlichen Einheit“. Das

Expressem ist die ‚innere Form‘ des Expressoids, und künstlerische Verwendung heißt, Verwendung, „die sich bemüht, die ästhetische (poetische) Funktion der Sprache zu nutzen“²²⁴. Die poetische Ebene wird nun noch weiter unterteilt in eine eigentlich expressemische und in eine tropische, die Grigor’ev als Analogon zur Wortbildung sehen möchte und die als „System der Arten der (Wort)umwandlung“ bezeichnet wird. Die neue linguistische Abteilung, die für eine linguistische Poetik erforderlich ist, heißt „Wortumwandlung“ (slovopreobrazovanie) und beschäftigt sich vornehmlich mit den Mechanismen der Umwandlung vom Wort zum obraz und ebenso vom obraz zum Wort. Obraz meint hier einen neuen zusätzlichen Sinn, eine Vorstellung, die nicht nur visuell ist, und soll daher unübersetzt bleiben, um mit der normalen deutschen Übersetzung ‚Bild‘ keine falschen Assoziationen hervorzurufen. Verbindungsglied zwischen obraz und Wort in beiden Richtungen ist jedesmal die Trope in einem weit verstandenen Sinn, der in etwa den Begriff Verfremdung, Desautomatisierung, Aktualisierung beinhaltet. Da die Aktualisierung das Ziel „der künstlerischen Erkenntnis eines Denotats in seinen Verbindungen mit anderen Denotaten“ hat, treten die Tropen nicht nur als Verfahren der Wortumwandlung, sondern als „Modi des künstlerischen Denkens auf, die für die Ästhetik nicht weniger wichtig sind als ... derartige Metasprachen wie die Syllogistik oder die symbolische Logik für die Theorie der wissenschaftlichen Erkenntnis“²²⁵. Außer einer Erfassung aller Arten der Verfahren der Wortumwandlung und ihrer konkreten Realisierung bedarf es der Erfassung ihrer Syntax, d.h. der Wechselbeziehungen der Tropen im konkreten Text. Ihr Kontext wäre jeweils das ganze Kunstwerk und somit ein Wörterbuch, das diesen berücksichtigen wollte, überflüssig bzw. unmöglich. Grigor’ev et al. gehen davon aus, daß auch im poetischen Text nicht alle Wörter, die gebraucht werden, einen Kontext realisieren und daß jede Trope über spezifische minimale Kontexte verfügt.

Auch hier bleibt die Teile-Ganzes-Problematik ungelöst. Denn so wichtig und notwendig es sein mag, Teile aus einer dynamischen Struktur zum Zwecke der Analyse zu lösen, so wenig nützt eine Sammlung von analysierten Teilen außerhalb der Synthese. Mit dem entsprechenden Algorithmus ausgerüstet, kann aus ihnen weder ein Mensch noch eine Maschine Meisterwerke schaffen, wie selbst Grigor’ev einräumt²²⁶. In der Untersuchung von Grigor’ev et al. scheint mir dennoch die Schaffung einer Metasprache, die versucht, in Form von distinktiven Merkmalen (keine binären Oppositionen) alle vorkommenden Verfahren der Wortumwandlung zu beschreiben, von großer Bedeutung. Doch ist dieses System von Verfahren auch auf jeden anderen Bereich der Sprachverwendung anwendbar und nicht auf die Dichtung beschränkt. Daher scheint es verfehlt, derart ver-

standene Ästhetizität auf poetische Texte zu beschränken. Eine so verstandene linguistische Poetik und ihre Verfahren bilden für Grigor'ev jedoch die Grundlage der Ästhetik²²⁷, die auf „dem objektiven Kriterium des Künstlerischen“²²⁸ aufbaut. Fast alle Erkenntnisse, die Grigor'ev et al. im Hinblick auf die Formen und Arten der Wortumwandlung gewinnen, sind nicht auf die Dichtung beschränkt. Die Feststellung, daß z.B. ein Wort nicht mehr als neun (7 ± 2) gleichzeitige Umwandlungen erfahren kann²²⁹, weist eine interessante Parallele zur Fähigkeit des Kurzzeitgedächtnisses auf, nicht mehr als sieben Wörter zu speichern. Eine allgemeine Theorie der Wortumwandlung und ihrer möglichen Gebrauchssphären wäre daher sinnvoller als eine künstliche Beschränkung dieser Theorie auf die künstlerische Literatur. Das hängt jedoch von den Voraussetzungen und Annahmen ab, von denen man ausgeht. Das Bestehen von literarischen Kunstwerken, die Produktion von als Kunst intendierten sprachlichen Gebilden, die Erstellung eines Kanons durch Literaturkritik, Literaturgeschichten, Schullehrprogramme usw. machen es möglich, von der Literatur und folglich auch von einer besonderen „künstlerischen Rede“ und einer „Geschichte ... der poetischen Sprache“ zu sprechen²³⁰. Selbst wenn man wie Grigor'ev et al. in die Reihe der Werke, deren besondere Sprache man erfassen will, einige Werke der Trivialliteratur als Literatur mit aufnimmt, kann eine hieraus zu entwickelnde „vollwertige Theorie der künstlerischen Rede“²³¹ nicht mehr sein als eine Bestätigung des Bestehenden und damit verbunden eine implizite Rechtfertigung seiner Normen²³². Hier wird nicht nach den zugrundeliegenden Normen gefragt. Wenn etwas Kunst ist, ästhetisch betrachtet wird, so muß nach dieser Auffassung im Artefakt eine Anzahl von Verfahren enthalten sein, die das ermöglichen. Da sich aber ein ästhetisches Objekt immer nur konstituiert in der Spannung aus Artefakt (Objekt) und Betrachter (Subjekt), bleibt notgedrungen das Subjekt außerhalb einer kritischen Betrachtung derartiger Analysen. Jeder Ansatz einer Kunst für die Massen, einer proletarischen Kunst geht jedoch zunächst vom Subjekt aus, dem die in den bestehenden Artefakten ‚objektiv‘ enthaltenen ästhetischen Qualitäten offenbar verborgen sind. Der Lotmansche Weg zur Überwindung dieses Dilemmas wäre, die Massen die bis dahin für sie unverständliche Sprache der Kunst zu lehren, sie in den Stand zu versetzen, die verborgenen Qualitäten zu entdecken und damit ihr Bewußtsein dem entwickelten bürgerlichen Bewußtsein anzugleichen. Gor'kij kommt ihm auf halbem Wege entgegen, indem er klassische künstlerische Normen verabsolutiert, zu deren Verständnis das Volk allerdings auch erst erzogen werden muß. Die der bürgerlichen Kunstentwicklung immanente Überwindung dieser Formen als Überwindung einer veralteten ästhetischen Norm lehnte Gor'kij hingegen als für das Volk zu kompliziert ab. In diese Richtung zielt

zunächst auch Bogdanov, der im Unterschied zu Gor'kij's gnoseologischer Inhaltsästhetik den organisierenden Charakter der ästhetischen Formen und der Kunst betont, sich aber nicht von dem klassischen Autonomiebegriff lösen kann. Einzig und allein Tolstoj geht einen radikaleren Weg – wenn auch nicht ganz konsequent. Sein Einfachheitsideal ist rückwärts gewandt in eine Zeit, da Kunst und Leben noch nicht getrennt waren. Eine ‚einfache‘ Kunst als Affirmation allen gemeinsamer, großer Ideale, die allen gleichermaßen verständlich ist, kann nur die höchste Abstraktion gemeinsamer Erfahrungen, Einstellungen und Ausdrucksweisen sein, deren konkrete sinnliche Darstellung sicher eine sehr schwer zu bewältigende Aufgabe ist. Sie versucht jedoch, ein idealisiertes kleinstes gemeinsames Vielfaches zu finden, ohne die tatsächliche Entwicklung des Lebens, die Ungleichheit der Lebensbedingungen, die Zersplitterung der konkreten Erfahrung zu berücksichtigen. Auch bei Tolstoj wird die Trennung von Kunst und Leben noch nicht ganz aufgehoben, sondern vielmehr wird durch ein gewandeltes Ästhetisches II mit einer allgemeinen ethischen Norm, die diesem unterlegt wird, die Kunst für das Leben eingesetzt.

8. Bewußte Organisation der Wirklichkeit statt Kunst

B. Arvatovs Forderung nach ‚künstlerischer‘ Organisation des Lebens und der Sprache

Einen Weg, der auf die Autonomie der Kunstwerke und damit auf das Ästhetische II vollkommen verzichtet, gingen m.W. allein die Produktionskünstler in der Sowjetunion in den zwanziger Jahren. Ihre Auffassungen führten konsequent zur Forderung nach Abschaffung der Kunst überhaupt und zum Einsatz des Ästhetischen I auf allen Gebieten des praktischen Lebens. Die Positionen ihres bedeutendsten Vertreters, Boris Arvatov, sollen hier zum Schluß kurz aufgezeigt werden, da sie eine Alternative zu den Wegen andeuten, die Tolstoj und Gor'kij, aber auch Bogdanov zur Lösung des Problems ‚Literatur und Massen‘, ‚Literatur für das Volk‘ eingeschlagen hatten.

Theoretisch sind mehrere Möglichkeiten gegeben, das von uns sogenannte Ästhetische I für das Leben zu nutzen. Verfahren, die für sich als ästhetisch angesehen werden, nicht nur formale Verfremdungs- oder Aktualisierungsme-

chanismen sind, sondern unter axiologischem Aspekt als ‚schön‘ angesehen werden, dienten vor allem in der japanischen Sadō-Kunst als Verschönerung der direkten Lebenspraxis²³³. Anders in der russischen Produktionskunst, die die künstlerischen Verfahren als formale organisatorische Mittel oder Werkzeuge der direkten praktischen Lebensgestaltung einsetzen wollte. Vor allem Arvatov versuchte wie kein anderer, die philosophischen Grundpositionen Bogdanovs mit dem wissenschaftlichen System der russischen Formalisten und den Ergebnissen der Praxis der Futuristen zu vereinigen, weiterzuentwickeln und für eine bewußte Organisation des Lebens zu nutzen. Die Frage nach der Existenz einer besonderen poetischen Sprache stellte sich ihm nicht unter dem Gesichtspunkt einer eigen-gesetzlichen Evolution dieser besonderen Sprache, sondern in Abhängigkeit von der praktischen Sprache: Die poetische Sprache ist denselben Entwicklungsge-setzen unterworfen wie die praktische und wird ganz und gar von deren Tendenzen bestimmt²³⁴. In der bürgerlichen Kunst sah er das Bestreben, vom Leben zur Kunst zu kommen, für das Proletariat forderte er „von der Kunst zum Leben“²³⁵. Der bürgerlichen Kunst warf er vor, Verse um ihrer selbst willen und damit „gegen die Wirklichkeit“ zu schreiben. Gleichzeitig warf er den bürgerlichen Poeten vor, nach bewährten erprobten Verfahren in einer Sprache zu schreiben, die längst überholt sei. Gegen diese Verfahren, die er „als Kombination fertiger Schablonen“ abtut, setzt er Schaffen im Sinne von poein und Erfinden²³⁶. Der Stil war für ihn mit deutlichem Anklang an Bogdanov „sozial-organisierendes Werkzeug und folglich in der Klassengesellschaft Werkzeug der Klasse“²³⁷. Jedoch verband er die Auffassungen Bogdanovs von der bewußten planmäßigen Organisation der Gesellschaft im Sozialismus im Bereich des literarischen und sprachlichen Schaffens mit den Ideen und der Praxis der linken avantgardistischen Künstler. Bei ihnen sah er eine planvolle Organisation der poetischen Formen und gleich-zeitig die Sozialisierung dieser Formen durch bewußte Bearbeitung der prakti-schen Sprache oder durch Aufnahme ihrer umgangssprachlichen Formen in ihre Werke²³⁸. In Westeuropa führte die Praxis der Avantgarde zur Leugnung der Kunst, indem Gegenstände und Bereiche des Alltagslebens mittels des Ästheti-schen II ästhetisiert wurden, um dieses selbst und damit die Kunst ad absurdum zu führen. Das mißlang gründlich, da die Manifestationen der westeuropäischen Avantgarde heute als ‚hohe‘ Kunst rezipiert werden²³⁹. In der russischen Pro-duktionskunst und vor allem in der Konzeption Arvatovs sollten hingegen nicht Bereiche des praktischen Lebens ästhetisiert werden, um die Kategorie des Ästhetischen II, der Abgehobenheit, der Autonomie der Kunst ad absurdum zu führen, sondern vielmehr sollten die Mittel und Verfahren der Avantgarde, also das Ästhetische I, eingesetzt werden für die zielgerichtete zweckmäßige Ge-

staltung des Lebens selbst unter Aufgabe des Autonomiestatus der Kunst, ja der ganzen Institution Kunst überhaupt. Hier ist eine Lösung der Bogdanovschen Frage zu sehen. Nicht Kunst als von der Lebenspraxis abgehobene autonome Institution soll helfen, das praktische Leben zu organisieren, und das Proletariat braucht auch nicht die Sprache dieser Kunst bei den großen Meistern einer vergleichbaren Epoche des Umbruchs zu lernen, sondern die formalen Mittel, die, letztlich durch die Tendenzen der Praxis bestimmt, ihre technisch höchste Ausprägung in den Werken der Avantgardenkünstler erhielten, sollen eingesetzt werden nicht zu einer Widerspiegelung des Alltagslebens²⁴⁰, sondern als formorganisierendes Schaffen zur künstlerischen Organisation der Umwelt²⁴¹. Von hier aus ist auch verständlich, daß Arvatov die Theorie der Formalisten nicht ganz und gar ablehnte, sie sogar z.T. für marxistischer hielt als sich marxistisch nennende Kunsttheorien²⁴², allerdings ihre Umwandlung in eine formalsoziologische Methode forderte und ihre Anwendung nicht nur in der kompensatorisch-abbildenden Kunst verlangte, sondern zur Organisation der nicht-organisierten gesellschaftlichen Bedürfnisse für notwendig hielt. Bezogen auf die Sprache und auf sprachliche Verfahren sah Arvatov in der Praxis der russischen Futuristen seine These von „der Poesie“ als „Laboratorium der Wortschöpfung“ bestätigt. Die Praxis der ‚zaum‘-Theoretiker‘ hielt er nur für methodologisch wichtig und forderte statt einer „spontanen Entwicklung der Sprache“ eine „bewußt-planmäßige“²⁴³. In dieser Hinsicht ist besonders sein Aufsatz zur Sprache der Arbeiterkorrespondenten von Interesse²⁴⁴. Das Problem ihrer Anleitung sieht er als ein rein linguistisches und stilistisches. Er wehrt sich gegen jede Rührung vor einer falschverstandenen Spontaneität der Arbeiterkorrespondenten, die er eher für Elemente eines Analphabetismus, für archaisierend-bäuerliche Relikte in der Arbeitersprache oder eine gekünstelt-intelligente ‚Schreibe‘ der einfachen Arbeiter hält: „Eine derartige Rührung beweist, bis zu welchem Grad man bei uns in bürgerlicher Manier von oben auf den Arbeiter herabsieht. Terminologische und syntaktische Unsinnigkeiten werden von unseren aufgeklärten Personen des öffentlichen Lebens mit der Gourmandise von Touristen genossen, die Hottentotten betrachten“²⁴⁵. Statt der überlebten Folklore fordert Arvatov eine technisch-städtische Sprache, ein linguistisches Ingenieurwesen. Nicht das Schielen nach den Verfahren der künstlerischen Literatur ist wichtig, damit diese bei Bedarf in die utilitäre Literatur übernommen werden können bzw. damit die Arbeiterkorrespondenten in die Gruppe der Künstler aufsteigen können, sondern die Konzentration auf die praktischen Aufgaben selbst und eine ihnen gemäße Entwicklung der technischen Mittel. Den Unterschied zwischen künstlerischem Schaffen und utilitärer Literatur sieht Arvatov

nicht in der Zugänglichkeit. Auch künstlerische Literatur und künstlerisches Schaffen sind jedermann potentiell zugänglich – jedoch nicht so notwendig wie das utilitäre Schaffen und die utilitäre Literatur. Sein Glauben an die Technik und an die planvolle Organisation der Sprache führt Arvatov nicht dazu, an eine optimale zukünftige Einheits sprache zu glauben, wie wir das von Bogdanov und auch von Stalin kennen. Doch sah er in der Schaffung eines internationalen Verständigungsmittels eine notwendige organisatorische Aufgabe und folgte hier, in der Einschätzung des Englischen als am geeignetsten dafür, ganz Bogdanov, auf den er sich dabei auch berief²⁴⁶. Er ist gegen Esperanto als künstliches System, da für ihn die Sprache nicht nur Mittel und Werkzeug ist, sondern „Teil des gesellschaftlichen, schematischen und psychologischen Seins“, und da das „Zeichen ein historisch sich entwickelndes kulturelles Ganzes“ ist²⁴⁷. Da das Esperanto immer gleich bleibt und zu keiner Entwicklung fähig ist (seine leicht zu schaffenden Neologismen werden immer nach demselben Modus geschaffen), ist es ungeeignet, als Basis einer internationalen Sprache zu dienen, denn „die Revolutionen in den verschiedenen Sprachen vollziehen sich nach den Gesetzen der zielgerichteten Anpassung“²⁴⁸. Die Vorzüge des Englischen, internationale Sprache des Proletariats zu werden, schildert Arvatov ähnlich wie Bogdanov (s.o.). Während in der Frage der internationalen Sprache Arvatov Sprache als historisch gewordene und sich entwickelnde betrachtet und somit eine künstliche nach den Gesichtspunkten der Zweckrationalität konstruierte Sprache wie das Esperanto ablehnt, führt ihn seine Überschätzung der Möglichkeiten der bewußt organisierenden Rolle der Ideologie auch im Bereich einer zweckmäßig rationalen Sprachgestaltung zu einigen Fehleinschätzungen, denen in anderen Bereichen auch Bogdanov erlegen war. Hierbei gibt es sogar einige Berührungspunkte mit Gor'kij. Auch eine bewußte linguistische Technologie kann zu einer künstlichen Normierung, zu einem Purismus führen, wenn sie sich bemüht, die gesamte historische Dimension der Sprache auszuschalten. Wie Gor'kij manche Wörter für überholt hielt, weil sie Erscheinungen bezeichneten, die es in der neuen sozialistischen Realität nicht mehr gab, wehrte sich Arvatov gegen Archaismen, die für ihn „Tendenzen konservativer sozialer Gruppen organisieren“²⁴⁹. Derartige Verallgemeinerungen gehen davon aus, die Sprache sei beliebig form- und änderbar ohne Berücksichtigung des in ihr enthaltenen geronnenen historischen Bewußtseins. Der bewußten Veränderung und Gestaltung der Sprache sind Grenzen gesetzt, und die Möglichkeit der ambivalenten Verwendung ihrer Mittel (Man vergleiche den Gebrauch von Archaismen bei Majakovskij!) deutet eine Lösung im Sinne Arvatovs an: Nicht die Sprache selbst, sondern immer erst ihre Verwendung oder Funktion macht sie progressiv oder konservativ. Arvatovs

Kritik an einer besonderen poetischen Sprache, die gleichsam auf Umwegen dazu dient, die allgemeine Literatursprache zu organisieren (vgl. Gor'kij, Vinokur u.a.), kann man wohl zustimmen: „Die poetische Sprache als eine Sprache, die aus dem allgemeinen System der Sprache herausgelöst wurde, ist ein direktes Erzeugnis der anarchischen Gesellschaft, der naturwüchsigen Formen des sozialen Seins. Die Menschen sind nicht fähig, ihre Sprache bewußt und ausdrucksvoll im Alltagsleben zu gestalten, und deshalb machen das, indem sie das Leben ergänzen, sich dafür aber außerhalb des Lebens stellen, die angeblich selbstzweckhaften Künstler von Versen und Novellen“²⁵⁰. Weil das Leben aus Schablonen besteht, die Kunst aber gezwungen ist, außerhalb dieser Schablonen zu schaffen, weil sie außerhalb des Lebens steht, ist sie Zerstörung der Schablone. Mit der bewußten Organisation der Wirklichkeit aber, die sich dadurch ständig ändert und damit die Schablonen selber zerstört, dringt die Kunst ein ins praktische Leben: „Künstlerisch schaffen heißt bewußt verändern; die bewußte Veränderung des eigenen Lebens durch die Gesellschaft wird daher die Basis für die Produktions-, d.h. die utilitäre Kunst“²⁵¹. Der Hauptvorwurf, den man heute Arvatov macht, besteht in seinem Streben nach Abschaffung der Kunst, nach ihrer vollständigen Überführung und Auflösung in die industrielle Produktion²⁵². Die Gleichsetzung von vollendeter technischer Idee, technischer Zweckmäßigkeit, praktisch-sozialer und psycho-physiologischer Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes mit seiner ästhetisch-emotionalen Bedeutung im Sinne von ‚Freude bereiten‘ beruht auf der Annahme, daß ein planvoll und vernünftig organisiertes Leben kompensatorischer Kunst nicht bedarf und absolute Funktionalität mit Schönheit gleichzusetzen ist. Hierbei sollte berücksichtigt werden, daß jedwede Funktionalität untergeordnet ist der planvollen sozialen Organisation der gesamten Menschheit und nicht irgendwelchen egoistischen oder partikularen Interessen. Insofern haben wir es bei Arvatov nicht mit plattem Pragmatismus, mit einem „Relikt des bürgerlichen Bewußtseins, ... das an der chronischen Apologetik der Praxis (des Utilitarismus)“ leidet, zu tun, wie gerade ein sowjetischer Forscher meint²⁵³. Die Gestaltung der Wirklichkeit nach menschlicher, sozialer Zweckrationalität soll ihre Vermenschlichung, eine Produktion nach den Gesetzen des Schönen bewirken. Das würde kein Ende der Phantasie und der schöpferischen Tätigkeit des Menschen bedeuten, sondern könnte deren verstärkte Entwicklung für alle Mitglieder der Gesellschaft zur Folge haben. Dafür, daß eine Ausrichtung auf soziale Zweckrationalität nicht auf das Korrektiv einer autonomen Kunst und Literatur verzichten sollte, wird im letzten Kapitel dieser Arbeit plädiert. Bezogen auf die Sprache bedeutet Arvatovs Konzeption die Abschaffung des Ästhetischen II, aber, und das ganz im Sinne Vinokurs²⁵⁴, es bedeutet auch Bewußtsein für die

Struktur der Sprache, eine linguistische Kultur, Bewußtsein für die Möglichkeiten der Sprache und Befähigung zum Einsatz dieser Möglichkeiten. Konzentration auf das Ästhetische I ermöglicht die kreative Organisation der Sprache zum Zwecke der Gestaltung der eigenen Erfahrung wie des bewußten funktionalem Einsatzes dieses wichtigsten Organisationsmittels menschlichen Zusammenlebens. Dies alles ist nicht auf eine Hochsprache beschränkt, und das Problem einer einheitlichen Hochsprache in einer menschlich rational organisierten Gesellschaft bedarf einer besonderen Lösung. Das Gefühl für verschiedene Sprachverwendungsmodi und die Möglichkeiten, mit dem Medium Sprache das Leben zu organisieren und kreativ zu gestalten, sind nicht von der Beherrschung einer Hochsprache abhängig.

V. KRITISCHER AUSBLICK

Worin liegen bei allen hier deutlich gewordenen Unterschieden in den Auffassungen Tolstojs, Gor'kij, Bogdanovs und auch Arvatovs zur Ästhetik, zur Kunst, Literatur und zur Sprache der schönen Literatur die Gemeinsamkeiten? Warum scheint die von Arvatov propagierte Lösung nicht nur aufgrund der äußeren Schwierigkeiten, die ihrer breiten Verwirklichung in der Sowjetunion entgegenstanden, sondern auch von ihren eigenen inneren Voraussetzungen her nicht realistisch bzw. akzeptabel?

Nachdem bereits im vierten Kapitel einige theoretische Lösungsversuche zum Problem einer besonderen Sprache der Literatur vorgestellt wurden, sollen im folgenden, nach einem kritischen kurzen Resümee der Grundannahmen der behandelten Schriftsteller und nach dem Aufzeigen bestimmter Kontinuitäten, aus denen deutlich wird, wie wichtig die hier erfolgte historische Aufarbeitung ist, einige jüngere Diskussionen zur Frage der poetischen Sprache und der Sprache der schönen Literatur daraufhin betrachtet werden, ob sie grundsätzlich neue Lösungsansätze enthalten.

Abschließend werden die Argumente gesammelt, die selbst unter den gesellschaftspolitischen Prämissen Bogdanovs und Arvatovs für eine Beibehaltung der Literatur als besonderer, nicht in der täglichen Praxis aufgehenden Form sprechen.

Eine wichtige Gemeinsamkeit der oben genannten Autoren besteht neben ihrer Ausrichtung auf das Volk oder das Proletariat, auf die bislang von Kunst und Literatur der Gebildeten weitgehend Ausgeschlossenen darin, daß alle, auch wenn sie im Einzelfall von konkreten Epochen und Werken ausgingen, nicht bestrebt waren, Literatur und ihre Sprache als historische Gegebenheiten zu beschreiben. Die Sprache der Literatur war nicht die Summe der Gemeinsamkeiten aller historisch als ästhetisch oder literarisch intendierten und rezipierten Werke. Alle gingen in der einen oder anderen Weise von der Ablehnung des Ästhetischen (im

traditionellen Sinne oder in der Bedeutung, die im vierten Kapitel als Ästhetisches II bezeichnet wurde) aus und suchten für die Rechtfertigung und Bestimmung von Kunst, Literatur und ihrer Sprache weitgehend außerästhetische Kriterien. Tolstoj kam mit seiner Infizierungstheorie modernen kommunikationstheoretischen Modellen nahe, sah jedoch die Aufgabe der Ästhetik und Kunst lediglich darin, allgemeine Erkenntnis und ethische Prinzipien in den Bereich des Gefühls zu überführen. Die Mechanismen dieser Überführung blieben mit der pauschalen Forderung nach Einfachheit, Klarheit und Allgemeinverständlichkeit weitgehend verborgen; sie ließen sich offensichtlich nicht einmal für Tolstoj selbst analysieren, der sie mit der traditionellen Berufung auf das Talent eher mystifizierte als erläuterte und der selbst sein eigenes Werk für prinzipiell nicht erklärbar hielt¹. Die Allgemeinverständlichkeit mit ihren Voraussetzungen von Einfachheit und Klarheit war auf einen Rezipienten bezogen, der eine weitgehende Idealisierung Tolstoj darstellte und der einer entschwindenden Epoche angehörte, zu der es kein Zurück mehr gab.

Auch Bogdanov vertrat die Forderung nach Einfachheit, Klarheit und Allgemeinverständlichkeit, die gleichermaßen abstrakt und rückwärts gewandt blieb wie bei Tolstoj, selbst wenn sie auf den modernen Maschinenarbeiter bezogen war, da sie im konkreten Einzelfall mit Verfahren aus zurückliegenden klassischen Werken eingelöst werden sollte. Bei der Entwicklung seines Methodenmonismus blieb er auf halbem Wege stehen und folgte der seit Belinskij in Rußland klassischen Unterscheidung von Wissenschaft und Kunst. Eine derartige Ausrichtung an veralteten Idealen mag auch damit zu tun haben, daß die erhofften Ergebnisse der proletarischen Massendichtung oft hinter den Erwartungen zurückblieben. Dieser Frage konnte im Verlaufe der vorliegenden Untersuchung nicht nachgegangen werden. Allein Arvatov hat den Methodenmonismus Bogdanovs konsequent weiterentwickelt, gleichzeitig allerdings sowohl Kunst und Literatur als besondere Form (und damit auch das Ästhetische II) als auch das Problem einer besonderen Sprache der Literatur zu beseitigen versucht. Gor'kij orientierte sich bewußt und konsequenter als Bogdanov an klassischen Normen des kritischen Realismus in Rußland, die er zur Propagierung sozialer Ideale sogar mit Verfahren der Romantik verband. Ihm ist eine gebremste Kontinuität zu verdanken, die darin besteht, daß zwar einerseits der Prozeß zunehmender Bedingtheit der Literatur und ihrer Ausdrucksmittel bewußt gebremst wird (Ablehnung der progressiven Formen bürgerlicher Kunst, der Avantgarde und auch der Formen proletarischer Avantgarde oder Spontaneität), daß aber andererseits bestimmte Traditionen fortgesetzt werden, deren Normen man weitge-

hend petrifiziert und zu denen und an denen die gesamte Gesellschaft zu erziehen ist.

Allen Autoren ging es also vornehmlich nicht darum, Literatur und die in ihr verwendete Sprache zu beschreiben, sondern sie verfolgten didaktische Ziele, indem sie postulierten, wie Literatur zu sein habe, wie folglich auch ihre Sprache beschaffen sein müsse². Didaktisch war auch das Bemühen Arvatovs um die Abschaffung der Literatur als besonderer Form, um eine bewußte und planmäßige Organisation der Sprache, ihre bewußte Verwendung im Sinne einer hohen linguistischen Kultur durch alle Mitglieder der Gesellschaft. Didaktisch sind ebenso die meisten theoretischen Konzeptionen einer poetischen Sprache oder einer Sprache der schönen Literatur, die wir im vierten Kapitel kennengelernt haben. Bestünde das literarische Kunstwerk aus einer Summe isolierbarer und nach bestimmten Prinzipien kombinierbarer Verfahren, so ließe sich nach Kenntnis der Morphologie und Syntax dieser Verfahren eine unendliche Zahl künstlerischer Texte produzieren, selbst wenn man berücksichtigt, daß Morphologie und Syntax dieser Sprache der Literatur nicht statisch sind, sondern sich (wie die Sprache generell) in einer kontinuierlichen Entwicklung befinden. Den Einsatz dieser Verfahren und ihre bewußte und ständige Veränderung wollte Arvatov für die planmäßige soziale Organisation der Gesellschaft nutzen und nicht zur Erzeugung von nach seiner Meinung überflüssigen literarischen Kunstwerken. Diese konnten demselben Zweck allenfalls auf Umwegen dienen. Auch die Sprache sollte direkt und nicht auf dem Umweg über die Literatur und eine besondere Sprache dieser Literatur organisiert werden. Während Arvatov jede Kunst und Literatur und damit auch ihre besondere Sprache ablehnt und hierin im extremen Gegensatz zu ästhetischen Theorien steht, die am Ästhetischen II orientiert sind, steht er diesen mit seiner Forderung nach einer bewußten Aneignung der sprachlichen Verfahren, nach einer hohen sprachlichen Kultur besonders nahe. Diese Theorien gehen oft von der Mystifizierung des Talents aus und halten das literarische Kunstwerk grundsätzlich für unerklärbar, das damit weder vollständig analysierbar noch beliebig produzierbar ist. Andererseits setzen sich diese Theorien für eine bewußte hohe sprachliche Kultur ein, die eine der Voraussetzungen sei, um sich dem literarischen Kunstwerk zu nähern³. Theorien, die demgegenüber von einer besonderen Sprache der Literatur ausgehen, die sich einerseits zwar als Abstraktion der in literarischen Werken (oder in einem Kanon bestimmter literarischer Werke) verwendeten Sprache beschreiben läßt, die andererseits aber auch prinzipiell unabhängig von den literarischen Werken als besondere Sprache existiert, begünstigen Auffassungen, daß die Erzeugung literarischer Werke erlernbar und damit auch lehrbar sei. Stand

Tolstoj mit seiner Annahme des notwendigen (und nicht erlembaren) Talents solchen Auffassungen noch fern, so kamen ihnen Bogdanov und Gor'kij sehr nahe, und Gor'kij's Bemühungen um die Heranbildung und Ausbildung von Schriftstellern haben ihren sichtbaren Ausdruck in den noch heute dafür existierenden Institutionen in der Sowjetunion. Sinnvoller scheint im Hinblick auf die Sprache und die Sprachkultur und damit als allgemeine Sprachdidaktik die Konzeption Arvatovs. Selbst wenn man aus vielerlei Gründen der entscheidenden Konsequenz Arvatovs von der Abschaffung der Kunst und literarischer Werke als besonderer von der Lebenspraxis abgehobener Formen widersprechen mochte und auch heute noch widersprechen muß (s.u.), ist seine Forderung nach bewußtem Gebrauch und bewußter Gestaltung der Sprache so aktuell wie seinerzeit. Bis heute jedoch gibt es keine Chancen für ihre Einlösung in der Sowjetunion. Man beruft sich in diesen Fragen weiterhin auf Gor'kij und Tolstoj. Die genaue Aufarbeitung von deren Auffassungen ist daher für heutige Diskussionen in der Sowjetunion unerläßlich. Der sich in der Folge von Gor'kij's Auftreten in der Diskussion über die Sprache in der sowjetischen Literatur und in der russischen Sprache in der Sowjetunion ausbreitende Sprachpurismus (sicher von Gor'kij in den extremen Formen nicht gewollt, aber mit eingeleitet) hat Nachwirkungen bis in die sechziger Jahre und teilweise bis heute gehabt. Hier kann man gewisse Ungleichzeitigkeiten zwischen Tendenzen in der praktischen Sprachpolitik und der Entwicklung der linguistischen Theorie feststellen, die endgültig erst mit Stalins Verdikt über den Marrismus aufhörten. Um die linguistischen Auseinandersetzungen und ihre praktischen Folgen hat man sich in jüngerer Zeit in Frankreich gekümmert. Die Nr. 46 (Juni 1977) der Zeitschrift ‚Langages‘ ist ganz der Aufarbeitung des Marrismus und der Kontroverse um den Marrismus 1950 in der Sowjetunion und seiner Rezeption in Frankreich gewidmet⁴. Die Standpunkte Stalins und der Marristen werden als formalistisch, funktionalistisch und utilitaristisch (so Stalin mit der Betonung der Einheitssprache /langue unique/) und als konzentriert auf die soziale Schichtung, die soziologische Untersuchung der sprachlichen Formen, die Verschiedenheit der Sprache (langage), ihre Varianz, ihren Wandel usw. (so die Schule Marrs) einander gegenübergestellt⁵. Damit läßt sich Marr als Vertreter eines soziolinguistischen Standpunktes klassifizieren, Stalin hingegen als derjenige, der den Strukturalismus rehabilitierte bzw. die umfangreiche strukturalistische Forschung seit den fünfziger Jahren mit initiierte. Im Anschluß an U. Maas werden sogar Vermutungen geäußert⁶, daß Stalins Rückkehr „zu einer mehr traditionellen Linguistik“ dazu diente, die linguistischen Forschungen an der Technologie auszurichten. Beispiel und Zeugnis einer spezifischen technologischen linguistischen Arbeit findet man in Lev

Kopelevs Autobiographie aus den Jahren 1947-1954 ‚Utoli moi pečali‘.

Houdebine stellt jedoch heraus, daß sich Stalin nicht etwa zu einem de Saussure-Anhänger gewandelt hat, sondern daß es sich um ein politisches Unternehmen handelt. Einerseits werden Sprache und Ideologie strikt getrennt, ebenso wie die mannigfaltigen praktischen Erscheinungsformen der Sprache, die ihre lebendige Realität ausmachen, von ihrer Betrachtung ausgenommen werden, andererseits findet eine massive Wiedereinsetzung der Ideologie statt durch die nationalistische Auffassung von einer Gesellschaft mit einer einheitlichen Nationalsprache, die über den besonderen Dialekten und Jargons steht⁷.

Der Marrismus war zu einem guten Teil Ausdruck sozialer Utopien, mit denen wir es in dieser Arbeit in anderer, aber durchaus ähnlicher Weise zu tun hatten. Stalin stand diesen Utopien selbst gar nicht so fern, wie seine Äußerungen über die zu erwartende Welteinheitssprache im Kommunismus bewiesen haben (s.o.). Die offizielle funktionalistische Wende 1950 bedeutet das Ende dieser Utopie auch für die Linguistik. In der praktischen Sprachpolitik war diese Wende bereits im Gefolge der praktischen Notwendigkeiten des ersten Fünfjahresplanes vollzogen worden. Wenn L'Hermitte auch die voluntaristische Sprachpolitik, die in der Praxis in den dreißiger Jahren ihren Anfang nahm und die mit der Schaffung eines normativen Wörterbuchs und der normativen Akademiegrammatik in den fünfziger Jahren ihren Höhepunkt erlebte, gleichermaßen als Utopie bezeichnet, so kann man ihm hierin nur bedingt folgen⁸. Statt sozialer und sozialistischer Utopien wurde in den dreißiger Jahren praktisches Spezialwissen für den ‚Aufbau des Sozialismus in einem Land‘ gebraucht. Daß Stalin in den fünfziger Jahren dem Machtmißbrauch der Marristen ein Ende machte und die Rehabilitierung unschuldig verfolgter Linguisten ermöglichte, hat seine Parallelen in der Beseitigung des Machtmißbrauchs linker literarischer Gruppen Ende der zwanziger Jahre, die auch der gesellschaftlich notwendigen Praxis weichen mußten und so die Rehabilitierung und Rückkehr ‚unschuldiger‘ bürgerlicher Literaten ermöglichten. Die voluntaristische und eher präskriptive als deskriptive Sprachpolitik, wie sie in der Sowjetunion mit gewissen Schwankungen bis heute betrieben wird (übrigens gar nicht unähnlich der in Frankreich verfolgten Sprachpolitik), ist sicher in mancher Hinsicht illusorisch, weil sie nicht die gewünschten Erfolge erzielt, sie hat jedoch konkrete praktische Folgen, die alles andere als utopisch sind und ihren Niederschlag in normativen Werken, Lehrbüchern, aber auch in der Sprache der Medien und den Formen offizieller, weitgehend ritualisierter Kommunikation finden.

Auch auf dem Hintergrund des offiziellen Sprachpurismus muß man die großen Erfolge von Schriftstellern wie V. Šukšin, V. Aksenov u.a. beim sowje-

tischen Leser sehen, da diese Schriftsteller in verstärktem Maße wieder die Umgangssprache, regionale Dialekte, den Jugendjargon und andere Jargons in die Literatur eingebracht haben. Die Rückbesinnung auf diese lebendige Vielfalt, die einer Forderung nach Einfachheit und Allgemeinverständlichkeit tendenziell entgegensteht, hat jedoch auf dem Hintergrund des jahrelangen offiziellen Sprachpurismus neue und nicht enden wollende Diskussionen in der Sowjetunion ausgelöst. Exemplarisch sei hier auf die periodisch wiederkehrenden Diskussionen in der ‚Literaturnaja gazeta‘ hingewiesen, die für die Meinungsbildung und auch das Meinungsbild des aufgeschlossenen und gebildeten Sowjetbürgers eine nicht zu unterschätzende Rolle spielt. Die jüngste mir bekannte Diskussion in dieser Wochenzeitung, in der es um die Sprache der Prosa ging und in der die Angemessenheit der Verwendung von Dialektwörtern in der künstlerischen Prosa im Vordergrund stand, endete mit einem offiziellen Resümee durch den Leiter des Sektors für die Kultur der russischen Sprache (kul'tura russkoj reči) beim Institut für russische Sprache der Akademie der Wissenschaften der UdSSR, L.I. Skvorcov⁹. Erstaunlich scheint an dieser Diskussion nicht so sehr die Tatsache, daß fast alle beteiligten Schriftsteller die von den Lesern vorgebrachten Befürchtungen, durch den in jüngerer Zeit zunehmenden Gebrauch von Dialektismen in der Prosa könne diese unverständlich werden und damit die Sprache der Literatur Schaden nehmen, zurückweisen, sondern vielmehr die Klage über die graue Einheitsprache der Massenmedien und das Festhalten an der besonderen Sprache der schönen Literatur mit den Funktionen für die Literatursprache, die ihr bereits von Gor'kij zugeschrieben wurden. Selbstverständlich beruft man sich in dieser Diskussion auf Tolstoj und auf Gor'kij. Tolstoj's Aufsatz über die Sprache der Volksbücher, in dem dieser gefordert hatte, daß deren Sprache nicht nur verständlich und volkstümlich (prostonarodnyj), sondern vor allem gut sein solle (vgl. in dieser Arbeit S. 37), was Tolstoj in der ungekünstelten und als Musterbeispiel herausgestellten Erzählung der Bauernkinder aus Jasnaja Poljana verwirklicht sah (in einer derartigen Sprache zu schreiben hielt er für besonders schwer – vor allem für die Gebildeten), wird zitiert, aber dahingehend (d.h. ganz in Gor'kij's Sinn) interpretiert, daß Tolstoj „die Wichtigkeit der ästhetischen Bearbeitung, der künstlerischen Aneignung der Volkssprache“¹⁰ unterstrichen habe. Und natürlich kann in einer Diskussion über Dialektwörter in der Sprache der schönen Literatur auch Gor'kij selbst nicht unerwähnt bleiben, dessen Kampf gegen die Dialektismen, dessen Eintreten für das Schaffen der Schriftsteller in der allgemeinen Volkssprache und nicht in einem ihrer Dialekte als Kampf für den Erhalt der allgemeinnationalen russischen Sowjetliteratur mit supradialektalem Charakter gesehen wird. Jedoch fehlt auch nicht der Hinweis, daß Gor'kij dazu

aufgerufen hatte, auf die Sprache der Massen zu achten, da man daraus einiges auswählen könne.

Die Rolle der Sprache der schönen Literatur bleibt trotz veränderter historischer Bedingungen die gleiche wie bei Gor'kij: Da in der sowjetischen Epoche sich die breiten Volksmassen die allgemeine Literatursprache zu eigen gemacht haben¹¹ und der Einfluß dieser auf die Dialekte vorherrschend geworden ist, sollte man eigentlich annehmen, daß es eine immer stärkere Tendenz zur Einheit und Vereinheitlichung der Literatursprache gibt. Dennoch konstatiert Skvorcov einen objektiven Widerspruch zwischen der Tendenz zur Einheit und der Tendenz zur Trennung und Differenzierung in den örtlichen Dialekten. Dieser Widerspruch wird im künstlerischen Schaffen der Schriftsteller gelöst. Für Skvorcov bleibt die Sprache der schönen Literatur in ihrer Funktion als Regulator für die allgemeine Literatursprache trotz des großen Einflusses der Sprache der Wissenschaft und der Publizistik unangefochten, in der Weise, wie das bereits Gor'kij gefordert hatte. So wird denn auch die Belebung und Verbesserung der Sprache der Massenmedien und der Massen, die als sprachlicher arithmetischer Mittelwert der Verdummung (*srednearifmetičeskoe obolvanivanie*) bezeichnet wird, nicht als die Aufgabe aller, wie es Arvatov gefordert hatte, gesehen, sondern an die Schriftsteller delegiert, die auf dem Umweg über ihre besondere Sprache der schönen Literatur die allgemeine Literatursprache und Sprachkultur fördern sollen.

Die Allgemeinverständlichkeit als Folge der Vereinheitlichung durch entsprechende Erziehung aller zu den Normen der Literatursprache wird durch die sowjetischen Massenmedien offensichtlich gewährleistet, wenn auch nicht in dem Sinne, in dem das Tolstoj, Bogdanov und selbst Gor'kij gefordert hatten. Die Sprache der schönen Literatur kann nur auf dem Hintergrund der Beherrschung der allgemeinen Literatursprache als besondere Sprache wahrgenommen werden (also nicht voraussetzungslos wie z.B. bei Tolstoj), sie dient aber andererseits gerade der Organisation dieser allgemeinen Literatursprache – einer Aufgabe, die sie nicht zufriedenstellend löst, wie die Klagen und Diskussionen in der Sowjetunion zeigen. In welcher spezifischen Weise sich jedoch die Sprache der schönen Literatur als besondere Sprache von der allgemeinen Literatursprache unterscheiden läßt, ob und nach welchen Kriterien sie überhaupt bestimmt werden kann, ist in den jüngeren theoretischen Diskussionen weniger in der Sowjetunion als im Westen umstritten. In diesen Diskussionen beschränkt man sich oft auf die Frage nach einer poetischen Sprache und klammert das Problem einer besonderen Sprache der künstlerischen Prosa weitgehend aus.

Die wichtigsten Modelle, die zur Beschreibung der poetischen Sprache und

ihrer Unterscheidung von der natürlichen Sprache entwickelt wurden, ähneln in ihren, freilich abstrahierten und idealisierten Grundannahmen in fataler Weise an Tolstojs Argumentation, mit der dieser die Ablehnung der Verskunst begründete (vgl. S. 77 dieser Arbeit). Hier ist in erster Linie die vielzitierte Formel des Mathematikers A.N. Kolmogorov zu nennen, die davon ausgeht, daß durch die gebundene poetische Rede dem Text gewisse Beschränkungen auferlegt werden (er bezeichnet sie mit β), die seine Fähigkeit, Information zu vermitteln, verringern¹². Die Entropie einer Sprache H wird als zusammengesetzt aus h_1 , d.h. der Menge der verschiedenen Gedanken oder Inhalte, die in einem Text übermittelt werden können, also ihrer Informationskapazität, und aus h_2 , der Menge gleichwertiger oder synonymen Wiedergabemöglichkeiten ein und desselben Inhalts ($H = h_1 + h_2$), gesehen. Für die Poesie und die poetische Sprache folgt daraus die Ungleichung $h_2 \geq \beta$, d.h., das Maß der Synonymität darf nicht kleiner sein als das der Beschränkungen, oder wenn die Komplexität des Versmaßes vergrößert wird, muß auch die Elastizität der Sprache vergrößert werden. Natürlich handelt es sich um ein theoretisches Modell und eine bewußte Vereinfachung, wenn hier angenommen wird, der Schriftsteller gehe von fertigen Inhalten aus, die er auf besondere Art ausdrücke. Eine derartige Vereinfachung, derer sich auch moderne semantische Theorien bedienen, die von einem festgelegten Inventar von Bedeutungen ausgehen, die auf unterschiedliche Art und Weise ausgedrückt werden können, hat sicher großen heuristischen und auch praktischen Wert. Sie wird aber weder in der allgemeinen Semantik (Inhalt und Ausdruck des sprachlichen Zeichens sind nicht immer und prinzipiell voneinander trennbar) noch in der Poesie der tatsächlichen Konstituierung von Bedeutungen durch sprachliche Zeichen ganz gerecht. Die Erkenntnis der Abhängigkeit von Gebundenheit und Elastizität (gemessen z.B. an den Normen der natürlichen Sprache oder auch einer bestimmten poetischen Tradition) bedeutet ohne Zweifel einen Fortschritt in der Erforschung der ‚poetischen Sprache‘, diese Abhängigkeit ist jedoch nicht beschränkt auf rein poetische Texte (im Sinne des Ästhetischen II), sondern sie betrifft Reklametexte, politische gereimte Losungen, kurz, alle möglichen Texte in gebundener Rede, und das sind nicht nur poetische Texte, sondern allenfalls Texte, die poetische Verfahren (im Sinne des Ästhetischen I) verwenden, und insofern ist diese Erkenntnis für eine generelle Bestimmung der ‚poetischen Sprache‘ als Sprache der Poesie nur bedingt verwendbar.

Von ähnlichen Grundannahmen gehen Žolkovskij und Ščeglov in ihrer auf einem linguistischen Modell zur Erfassung des expressiven (‚künstlerischen‘) Ausdrucks bestimmter Themen in Texten aufbauenden Konzeption aus. Das von I.A. Mel’čuk u.a. entwickelte linguistische Modell ‚Smysl \Leftrightarrow Tekst‘¹³ ist bemüht,

die Fähigkeit des Sprechers einer Sprache zu modellieren, jeweils vorgegebene Bedeutungen in alle ihre in dieser Sprache entsprechenden (oder diesen synonyme) Ausdrücke (Texte) zu transformieren bzw. aus gegebenen Texten die in ihnen enthaltenen Bedeutungen zu entnehmen. Dieses Modell geht von einem relativ statischen Bedeutungsbegriff aus und bemüht sich, alle in der Sprache und normativen Rede vorkommenden Ausdrucksformen eines Inventars festgelegter Bedeutungen¹⁴ zu erfassen. Für die Konstruktion und Übersetzung ‚normativer‘ Texte einer Sprache leistet ein nach den Prinzipien dieses Modells aufgebautes Wörterbuch unschätzbare Dienste. Die Schaffung neuer Bedeutungen oder neuer unkonventioneller Ausdrücke vorhandener Bedeutungen wird in diesem Modell in den Bereich der sprachlichen Kreativität verwiesen, der von der Modellierung ausgeschlossen bleibt. Ähnlich wie Mel’čuk von vorgegebenen Bedeutungen ausgeht, gehen Žolkovskij und Ščeglov von vorgegebenen Themen aus, die mit Hilfe der Kunst, die sie als einen Transformationsmechanismus sehen, eine Information (= Thema) in eine Form von äußeren Zeichen zu befördern, um den Rezipienten damit im Sinne Tolstojs zu infizieren, in expressive Texte überführt werden. Die Infizierung, die für Tolstoj unabdingbare Voraussetzung war, deren Mechanismen er aber nicht beschreiben konnte, erfolgt hier über ein System besonderer Transformationen, die von Žolkovskij und Ščeglov bereits weitgehend klassifiziert wurden¹⁵ und die dazu dienen, ein vorgegebenes Thema mit größerer Stärke oder Expressivität wiederzugeben. Die Autoren wollen dabei weder den künstlerischen Schaffensprozeß imitieren noch eine exakte Entsprechung künstlerischer Bedeutungsbildung angeben. Es handelt sich um abstrahierte, idealisierte Annahmen, denn die Themen existieren nicht immer als reiner Inhalt, und auch die expressiven Verfahren, die dazu dienen, sie in expressive Texte zu verwandeln, existieren nicht immer als reiner Ausdruck. Oft gehen beide ineinander über und sind nicht immer klar voneinander zu trennen. Als bedingtes Verfahren zur Erfassung zwischen festgelegten oder abstrahierten Themen und ihrem Ausdruck scheint diese Konzeption gute Dienste zu leisten. Die Annahme von neutralen Bedeutungen, die in der Kunst expressiv verstärkt werden, ist jedoch ein theoretisches Konstrukt, das sich nur unwesentlich von der klassischen seit Belinskij in Rußland existierenden Formel, Kunst sei das Denken in Bildern, tue dasselbe wie die Wissenschaft, nur bildlich, oder auch von Tolstojs Auffassung, sie übertrage die Sprache der Begriffe in das Gebiet des Gefühls, unterscheidet. Auch ist dieses System nicht auf die Kunst bzw. schöne Literatur beschränkt und ermöglicht daher allenfalls eine quantitative Bestimmung der Sprache der schönen Literatur in ihrem Unterschied zur normalen Literatursprache. Alle expressiven Verfahren werden auch außerhalb der schönen Literatur

eingesetzt. Oft sogar in wesentlich größerem Umfang als in literarischen Werken. Man vergleiche hierzu nur gewisse Reklametexte oder auch polemische Politikerreden mit beschreibender Prosa. Also ist selbst eine mögliche quantitative Abgrenzung von Literatur- oder Normalsprache und Sprache der schönen Literatur nicht ohne weiteres aufgrund dieser Verfahren möglich, allenfalls wäre sie für die gebundene poetische Rede vorstellbar. Auch diese Verfahren muß man daher zum Ästhetischen I zählen, das in allen Texten vorkommt und nicht auf literarische Texte beschränkt ist und daher nicht ausschließlich eine eigene Sprache der schönen Literatur begründen kann. Die bewußte Anwendung der Verfahren der Expressivität würde nicht die Erzeugung eines Kunstwerkes gewährleisten, sie würde aber ganz im Sinne Arvatovs einen bewußten und ausdrucksstarken Sprachgebrauch zur Folge haben. Insofern scheint sie auch als didaktische Konzeption gerechtfertigt, ja zu begrüßen. Soll man jedoch mit Arvatov auch die Aufhebung der Kunst, den Verzicht auf literarische Kunstwerke fordern? Wenn wir den Rechtfertigungszwängen folgen, die der Kunst die Änderung des Lebens, der Sprache der schönen Literatur die Änderung und Entwicklung der allgemeinen oder Literatursprache zuschreiben, so sind das in der Tat Aufgaben, die zu ihrer Erfüllung nicht des Umwegs über die Kunst bedürfen.

Die jüngeren Diskussionen zur Frage einer poetischen Sprache stellen die Existenz von literarischen Kunstwerken nicht in Frage, und selbst einige von Arvatov und seinen Mitstreitern nicht als Kunstwerke intendierte Texte werden heute als literarische Kunstwerke rezipiert. Dies geschieht nicht immer und nicht ausschließlich aufgrund ihrer inneren Struktur, ihrer Konstruktion nach besonderen Verfahren. Oft sind sogar diese Verfahren mehrheitlich in Werken oder Texten anzutreffen, die keine Kunstwerke sind. In V.V. Vinogradovs Terminologie handelt es sich hier um die Morphologie, um von den literarischen Werken abstrahierte Formen der sprachlichen Komposition (*slovesnoj kompozicii*) auf allgemeinlinguistischer Ebene¹⁶. Es ist das, was in dieser Arbeit im vierten Kapitel das Ästhetische I genannt wurde, das für Vinogradov die erste Bedingung der Erforschung der Sprache des literarischen Kunstwerks darstellt, das aber der Lehre von den Strukturen bedarf, die durch den einheitlich-ganzheitlichen Sinn des Kunstwerks als Symbol bestimmt werden und Gegenstand der Einstellung sind, also dem Ästhetischen II entsprechen, um eine Theorie der poetischen Sprache zu entwickeln. Dieser zweite Schritt ist von Vinogradov nie vollständig getan worden¹⁷, doch ist in diesem Aufsatz von 1926 das alte Problem treffend formuliert worden, für das es auch in den jüngsten Untersuchungen noch keine neuen Antworten gibt. Alles, was sich im besten Fall erreichen läßt, ist eine

Beschreibung der in literarischen Werken verwendeten Sprache, die immer nur einen historischen Ist-Zustand erfassen kann, deren didaktische Verallgemeinerung jedoch große Gefahren in sich birgt. Die sogenannte poetische Sprachfunktion läßt sich in fast allen Texten und zu einer Reihe von Zwecken einsetzen¹⁸. Die Aufmerksamkeit für ihr Funktionieren, ihre Verwendung zu wecken, kann und sollte ein didaktisches Ziel jeder Gesellschaft in ihren Erziehungsinstitutionen (vor allem der Schule) sein. Bezogen auf die gesellschaftlichen Verhältnisse, mit denen die in dieser Arbeit behandelten Autoren konfrontiert waren, würde das bedeuten, daß neben der Erziehung zur Literatursprache ein Bewußtsein für diese Funktion und ihre Einsatzmöglichkeiten geschaffen werden sollte – auch und gerade bei den von der Bildung bislang Ausgeschlossenen – deren Wirken unabhängig ist von der Literatursprache oder einem sozialen oder regionalen Dialekt, die ihre Wirkung jedoch in besonderer Weise gerade im Wechselspiel zwischen Hochsprache und Dialekten oder auf deren jeweiligem Hintergrund entfalten kann. Hier scheint Arvatovs berechtigte Forderung weder in der Sowjetunion noch in einem anderen Land bislang eingelöst. Die Geschichte hat bewiesen, daß das Bestreben nach Abschaffung von Kunst und Literatur als besondere Formen erfolglos geblieben ist. Das mag daran liegen, daß es sich um ein utopisches Modell bei Arvatov handelt, dem es an den konkreten historischen Bedingungen zu einer Realisierung mangelt. Es gibt jedoch eine Reihe von Gründen, die selbst unter den Prämissen einer vernünftig und nach den Prinzipien der Gleichheit organisierten Gesellschaft im Sinne Bogdanovs und Arvatovs gegen die Abschaffung von Kunst und Literatur und ihre Überführung in Lebenspraxis sprechen.

Diese Gründe werden zum Teil aus den jüngeren Diskussionen deutlich, die auch im Westen um die alten Fragen nach einer Bestimmung des Ästhetischen oder Poetischen und nach einer besonderen poetischen Sprache geführt werden. Exemplarisch sei hier kurz auf die Diskussionen in der Zeitschrift ‚Poetica‘ eingegangen. Darin wurde anders als in der vorliegenden Arbeit die Frage der Bedingtheit der Kunst, des Ästhetischen und einer möglichen poetischen Sprache nicht in Abhängigkeit von sozialen Faktoren, der Zugehörigkeit zu einer Schicht oder Klasse oder von einer notwendigen (Vor-)Bildung gesehen. Doch haben unabhängig davon, ob man eine allgemeine ästhetische Erziehung voraussetzt oder diese für alle Mitglieder der Gesellschaft fordert, einige der hier verwendeten Begründungen ihre Gültigkeit für eine Beibehaltung von Kunst und Literatur als besondere Formen auch unter den Prämissen einer Gesellschaftsordnung wie sie in etwa Bogdanov und Arvatov vorschwebte.

In seiner Kritik an einer kommunikationstheoretisch dominierten pragmati-

schen Literaturtheorie in der Form, die vor allem von S.J. Schmidt vertreten wird¹⁹, hat E. Holenstein²⁰ darauf abgehoben, daß in dieser Theorie definitorisch Eigenschaften in den Vordergrund treten, die nicht spezifisch ästhetische Phänomene sind: Desautomatisierung, Referenzfreiheit (Fiktionalität), Polyvalenz (Mehrdeutigkeit). Für ihn besteht eine Abhängigkeit zwischen Ästhetizität und diesen Eigenschaften, doch sind sie fakultativ und nicht gebunden an Kunstwerke. In seinem Plädoyer für Schönheit als eigentlichem Kriterium für Ästhetizität weist jedoch auch Holenstein darauf hin, daß Schönheit nicht der Primärzweck des poetischen Schaffens zu sein braucht. Schönheit ist für ihn ein universaler Wert, und ein Ästhet ist entsprechend jemand, der Kunstwerke „invariant aufgrund ihrer immanenten strukturalen Qualitäten als schön einzuschätzen vermag“²¹. Holenstein interpretiert R. Jakobsons Poetizitätsdefinition als „eine Variation der kantianischen Ästhetik“²², in der die Gleichsetzung von Harmonischem und Schöнем jedoch überwunden wird. Die bei Jakobson fehlende Skalierung, die es erlaubt, zwischen schönen und weniger schönen Kunstwerken zu unterscheiden, sieht er vornehmlich in den mehr intuitiven Qualifikationen des Kunsthistorikers Jakob Rosenberg vollzogen, der dabei „vor allem auf das organische Verhältnis zwischen Ganzen und Teilen in verschiedenster Hinsicht“²³ rekurriert – was letztlich doch wieder in Richtung des Harmonischen geht. Das Schöne ist eine relationale Eigenschaft; und wenn sich gewisse immanente strukturale Qualitäten von Werken der bildenden Kunst historisch relativ stabil als ‚schön‘ erwiesen haben, fällt es doch schwer, diese zu erfassen, da deren Auffassung als ‚schön‘ gesellschaftlich determiniert und historischem Wandel unterworfen ist, so daß als anthropologisch abstrahierbare Konstanten allenfalls harmonische Grundstrukturen wie der goldene Schnitt u.ä. erkennbar werden. Noch schwieriger scheint das im Fall der schönen Literatur, selbst wenn man in der strukturalen Theorie Inhalt und Form nicht mehr trennt und der Inhalt Teil der Form und die Form Teil des Inhaltes des sprachlichen Kunstwerkes ist. Die Unterscheidung von Kunstwerk und ästhetischer Funktion, die wir bei Mukařovský kennengelernt haben und die auch Holenstein dem Prager Strukturalismus als Verdienst anrechnet, führt nicht nur zur Feststellung von variablen Hierarchien unterschiedlicher Funktionen innerhalb und außerhalb von Kunstwerken, sie impliziert auch die Frage nach der Notwendigkeit und nach der Dominanz der ästhetischen Funktion im Kunstwerk. Die Notwendigkeit des Vorhandenseins der ästhetischen Funktion im Kunstwerk scheint erwiesen. Dabei bleibt offen, ob die ästhetische Funktion notwendigerweise den Kunstwerken inhäriert oder ob sie (vor allem in den Fällen, in denen Gebrauchsgegenstände und -texte zu Kunstwerken erklärt werden, ihrer Gebrauchsfunktion beraubt und in den Rahmen der Bedingtheit von Kunstwerken

gestellt werden) erst durch die Einstellung bedingt wird. Kann potentiell jeder Text und Gegenstand zum Kunstwerk erhoben werden oder setzt das Zuordnen der ästhetischen Funktion bestimmte Strukturen der Gegenstände voraus, denen sie zugeordnet wird?²⁴ Das komplizierte Wechselverhältnis von ästhetischer Funktion und ästhetischer Einstellung, aber auch die dominierende Rolle der Einstellung wird in dieser Frage deutlich. Kants Annahme, daß Schönheit auch der Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes zuträglich sei, wurde von den Produktionskünstlern und Arvatov in der Weise verändert, daß größtmögliche Zweckmäßigkeit immer auch schön sei, daß Schönheit in Zweckdienlichkeit aufgehe, eine Schönheit ohne Zweck folglich überflüssig sei. Konsequenterweise wurden damit auch Kunstwerke, in denen das Schöne dominierte oder die ästhetische Funktion einen wichtigen Platz einnahm, überflüssig. Uns soll hier die Frage interessieren, ob die Funktionen, die Holenstein nicht primär für ästhetisch hält, obwohl auch er hervorhebt, daß sie durch die ästhetische Funktion befördert werden, also Desautomatisierung, Fiktionalität und Polyvalenz, die offensichtlich gesellschaftlich notwendige Funktionen sind, durch andere Institutionen als die Kunst, in anderen Kommunikationszusammenhängen besser befördert werden können als in Kunstwerken. Die gesellschaftliche Notwendigkeit von Desautomatisierung, Fiktionalität und Polyvalenz bedarf freilich der Begründung und ist nicht unabhängig von gesellschaftspolitischen und erkenntnistheoretischen Wertvorstellungen. Es ist bezeichnend, daß die Forderungen nach Einfachheit, Wahrheit (über deren Besitz man schon verfügte, die nur illustriert oder in eine Bildersprache umgesetzt zu werden brauchte) und auch Eindeutigkeit²⁵ bei Tolstoj und bei Gor'kij mit gewissen Modifikationen immer wieder auftauchen. Man war im Besitz der immer einfachen und eindeutigen Wahrheit, sei diese nun ethisch-religiös begründet oder mit der richtigen erkenntnistheoretischen und gesellschaftspolitischen Theorie, oder sei es, daß Wahrheit mit Funktionalität, mit gesellschaftspolitischer Notwendigkeit gleichgesetzt wurde wie bei Bogdanov und auch Arvatov. Hier geht es nicht darum, die mögliche historische Notwendigkeit derartiger Tendenzen und Theorien aufzuzeigen, die sich im Verlauf der Geschichte als Mythen erweisen wie alle absoluten Wahrheiten; ihre bloße Existenz zwingt jedoch nicht zu ihrer Anerkennung als per se vernünftig. Wenn politisch effektives Handeln zu bestimmten Zeiten immer derartige Auffassungen voraussetzt, so gilt das nicht für den Bereich von Wissenschaft und Kunst und nicht nur für diese, sondern für den ganzen Bereich der Kultur. Bei den Eigenschaften Desautomatisierung, Fiktionalität und Polyfunktionalität handelt es sich wie bei dem Ästhetischen, verstanden als Schönheit im Kantischen Sinne, für den Holenstein plädiert, um Eigenschaften, die nicht ausschließlich an literarische

Texte gebunden sind. Am deutlichsten wird das vielleicht an der Desautomatisierung, die selbst im Entwurf Arvatovs einen wichtigen Platz einnimmt, in dem ja auf eine autonome Kunst und von der Praxis unabhängige Kunstwerke verzichtet werden soll. Arvatovs Forderung nach Durchbrechung der Schablonen, bewußter Erneuerung des Sprachgebrauchs zielt auf Desautomatisierung. Das gilt für die Rede, die sprachliche Norm und betrifft die Sprache in all ihren Verwendungsweisen und muß daher nicht in besonderen Kunstwerken erfolgen. In diesem Bereich, in Kapitel IV als Ästhetisches I bezeichnet, läßt sich daher auch am ehesten eine Sammlung von Verfahren erstellen, eine im gewissen Umfang erlernbare Technik, die natürlich ihrerseits wieder zur Schablone werden kann, wie wir das aus alten Rhetoriken, Stilistiken usw. kennen, die dann wiederum nach Desautomatisierung verlangen. Desautomatisierung auf einer höheren Ebene aber, die die – und sei es im Idealfall durch demokratischen Konsensus gefundenen – zweckrationalen Entscheidungen, allgemein akzeptierten und befolgten Praktiken und selbst Grundregeln der Gesellschaft in Frage stellt, wird zum Teil besser durch Kunstwerke befördert als durch einen möglichen staatlichen Kritik- oder Prüfungsausschuß. Wenn man also wie Holenstein Ästhetizität und Desautomatisierung trennen will, so ist die Desautomatisierung in diesem Falle zumindest Folge der ästhetischen Einstellung, des Ästhetischen II.

Auch die Fiktionalität oder Referenzfreiheit ist kein Merkmal, das nur literarischen Texten eignet, ebenso wie nicht alle Texte, die zur schönen Literatur gerechnet werden, fiktional sein müssen. Die große Affinität der Fiktionalität zur Literarizität zeigt sich in der einfachen Form des Kasus der Jurisprudenz, Morallehre oder Logik²⁶. Muß eine Theorie wie die Arvatovs grundsätzlich auf Fiktionalität verzichten, weil man ja das Leben direkt verändern will und nicht auf Umwegen über fiktionale Darstellung desselben? Hier mag man einwenden, daß jede auf die Zukunft gerichtete Planung des Entwurfs, der Fiktion bedarf und daher auch in einem gesellschaftlichen Modell wie dem Arvatovs außerhalb von Kunst, ohne Kunstwerke Anwendung findet. Unbestritten scheint jedoch, daß Gegenmodelle zu der bestehenden gesellschaftlichen Realität, Zukunftsvisionen, Phantasien, die oft jenseits gesellschaftlicher und erkenntnistheoretisch verifizierbarer Wahrheiten einer gegebenen Gesellschaft oder Epoche stehen, eher in Kunstwerken als z.B. in theoretischen Traktaten ihren Platz haben. Eine streng und ausschließlich auf Zweckrationalität begründete Gesellschaft, die es nicht versteht, auch auf diese Weise ihre Wahrheiten und Zwecke zu relativieren, bleibt möglicherweise nicht nur in ihrer Entwicklung behindert, sie hat von einer höheren Warte aus auch alptraumhafte Züge (der auf Zweckrationalität und größtmögliches Glück in dieser Gesellschaft konditionierte Mensch mag das

selbst nicht einmal wahrnehmen), die ihren ‚realen‘ Ausdruck in Fiktionen wie A. Huxleys ‚Brave New World‘ und E. Zamjatins ‚My‘ finden. Sicher wird man Arvatov damit nicht ganz gerecht, doch ist Zamjatins Charakteristik des Eisenbahnfahrplans als größtem erhaltenen Literaturdenkmal eine mögliche Konsequenz seiner Theorie.

Bleibe die Polyvalenz als mögliche an das Ästhetische II gebundene Funktion. Polyvalenz (egal, ob man unter diese Polysemie subsumiert wie Holenstein oder beide voneinander trennt wie S.J. Schmidt²⁷) kommt außerhalb von literarischen Texten vor und ist ebenso wie Desautomatisierung und Fiktionalität nicht an diese und auch nicht an die ästhetische Funktion gebunden, obwohl sie von ihr in besonderer Weise begünstigt wird. Wo Eindeutigkeit und Monovalenz ein erstrebenswertes Ziel bilden, ist Polyfunktionalität störend, sind zwecklose Kunstwerke überflüssig, müssen eventuell sogar verboten werden, da sie von zweckdienlichem Handeln abhalten; denn die reine Polyfunktionalität ist ebenso wie die reine ästhetische Einstellung, deren Folge sie ist, absolut zweckfrei. Sie eröffnet jedoch ebenso wie die Referenzfreiheit neue Sinnhorizonte, kommt dem Bedürfnis des Menschen nach Mehrdeutigkeit entgegen und erfüllt neben eher kognitiven Erweiterungen, die teilweise auch außerhalb von Literatur erreicht werden können, eine Reihe von emotionalen Ansprüchen, die mit dem Wecken von Assoziationsfolgen im Bewußtsein, der Befriedigung des Spieltriebs usw. einhergehen. Monovalenz und Eindeutigkeit wird begünstigt in autoritären Gesellschaften, um es in der Terminologie Bogdanovs zu sagen, die sich hier gegen ihn und Arvatov selbst richtet. Polyvalenz ist ein Kennzeichen offener Gesellschaften und Systeme, die immer auch ihre eigenen Wahrheiten zur Diskussion stellen. Dazu bedarf es nicht ausschließlich der Kunst und der ästhetischen Einstellung – doch gilt auch hier, daß gerade sie in besonderer Weise Polyvalenz befördern. Monovalenz führt in der Schreckensversion Zamjatins dazu, daß selbst die Fähigkeit, Witze zu machen verlorengeht, da Witze unklare Funktionen, also Lügen sind²⁸.

Für unsere grundlegende Frage nach dem Verhältnis von elementenspezifischer und durch Einstellung bedingter Ästhetizität ist die von dem Bochumer Semiotiker W.A. Koch entwickelte Auffassung von einem Panpoetizismus von großer Bedeutung. Für W.A. Koch ist Poetizität in allen strukturellen Segmenten aufzufinden²⁹ und ein Phänomen, das das „Universum in seiner Gesamtheit berührt“³⁰. In bewußter Abgrenzung zu R. Jakobson und damit auch zu den Pragern, denen er vor allem vorwirft, das Poetische auf das Ästhetische reduziert zu haben³¹ und auf die Sprache, sieht er dieses in allen Texten von der Lyrik bis zur Wissenschaft, in der Sprache selbst und allen Erscheinungen bis hin zur

unbelebten Natur. Während Bogdanov und auch Arvatov in ihrem gesellschaftspolitischen und erkenntnistheoretischen Modell die Überwindung der Arbeitsteilung und Spezialisierung durch Methodenmonismus und Konzentration auf die technische Bewältigung der ‚praktischen‘ Aufgaben der Gesellschaft erreichen wollten, Tolstoj zu einem mehr oder minder einheitlichen und einfachen Ideal zurückstrebte, versucht W.A. Koch, ein einheitliches, in allen Strukturen wirkendes und zu entdeckendes Prinzip herauszustellen, das sich aus einem ursprünglichen Synkretismus der menschlichen Kultur in zwar unterschiedlichen Gebilden entwickelt hat, sich heute aber allenfalls in den Mitteln unterscheidet³². Obwohl Poetizität in allen strukturellen Segmenten aufzufinden und somit trivial ist, läßt sich der beste triviale Prototyp der Poetizität bislang nicht ermitteln, und es lassen sich damit keine genauen Maßeinheiten für die nicht-triviale Dosierung und für Komplexierungen der Poetizität finden. Es gibt außer dem Hinweis auf die relative Dominanz der poetischen Funktion in bestimmten Texten, auf eine stärkere Verdichtung des Poetischen in lyrischen Texten gegenüber anderen literarischen und in diesen wiederum gegenüber nicht-literarischen Texten, keine konkreten Anhaltspunkte für eine Unterscheidung literarischer und nicht-literarischer Texte nach dem Merkmal der Poetizität. Hierin wäre also Koch mit Arvatov konform. Allerdings will er weder die Kunst und Literatur abschaffen noch auf eine mögliche Wertung und damit Skalierung von z.B. lyrischen Texten, und zwar offensichtlich nach dem Kriterium der Poetizität verzichten³³, was jedoch erst nach vollständiger Ausarbeitung seines Modells erfolgen kann. Die Frage nach den grundsätzlichen Unterscheidungsmerkmalen der literarischen von nicht-literarischen Texten und damit auch die Frage nach einer besonderen Sprache der schönen Literatur stellt sich für Koch im Prinzip also gar nicht, bzw. der Unterschied von schöner vs. wissenschaftlicher Literatur wird mit den Kategorien konkret vs. abstrakt pauschal angedeutet, die offensichtlich die eigentlichen Strukturelemente und das Beziehungsgefüge der Poetizität nicht berühren. Auf der Ebene der Strukturstufen wird deutlich, daß den Schönheitsempfindungen und Idealen zeitlose und in der Natur begründete Harmonietendenzen und Zustände zugrundeliegen, unter die laut Koch auch Desautomatisierung und Polyfunktionalität subsumiert werden können. Die universale und komplexe Eigenschaft der Poetizität ist in Gedichten in „gedrängter und doch einfacher Form“ enthalten, sie ist daher in diesen bevorzugtes Analyseobjekt oder kommt in ihnen prototypisch zum Tragen – notwendig an diese gebunden ist sie nicht, ja sie bedarf nicht einmal der Gedichte und der Literatur. Die Frage nach der Notwendigkeit von Literatur, die in dieser Arbeit im Vordergrund gestanden hat, bleibt bei dieser Auffassung von Poetizität sekundär, d.h., sie wird nicht

gestellt, und es hat den Anschein, daß Poetizität nicht notwendig der Literatur bedarf, um zum Tragen zu kommen. Von daher ist auch die Frage nach einer besonderen Sprache der schönen Literatur für diese Konzeption irrelevant. Koch hat in einer Auseinandersetzung mit einem sozialhistorisch orientierten Literaturwissenschaftler seine Konzentration auf den Text verteidigt³⁴ und damit die stärkere Rolle der Morphologie gegenüber der Funktion in seinem Modell der Bestimmung von Poetizität betont. In der hier erfolgten Trennung von ästhetischer Funktion, die nicht an literarische Texte gebunden ist, und Ästhetischem II, das aus einem Wechselverhältnis von Rezipienteneinstellung und Bedingtheit, Ganzheitlichkeit des Kunstwerks einerseits und den immanenten Strukturen eben dieses Werks resultiert, soll zum Schluß gegen Arvatov und z.T. mit den Argumenten von Koch für das autonome Kunstwerk, für die ästhetische Einstellung des Rezipienten plädiert werden, die notwendig ist, um Poetizität in ihrer ganzen Komplexheit wirken zu lassen, mit all ihren Folgen überhaupt erst wahrzunehmen, in vorhandenen Objekten zu aktualisieren oder durch bewußtes Schaffen von Kunstwerken und ‚Nach‘schaffen dieser Kunstwerke durch den Rezipienten erst zu konstituieren. Das ist unabhängig davon, ob man Poetizität wie Koch als eine komplexe Eigenschaft bezeichnet, der neben anderen auch der ästhetische Modus zugrundeliegt, oder ob man das Ästhetische selbst als komplexes Phänomen betrachtet, dessen Eigenschaften (oder fakultative Eigenschaften, s.o. die Kritik von Holenstein) weitgehend mit denen des Poetischen identisch sind.

Aus diesen Bestimmungen wird bereits deutlich, daß es eine eigene poetische Sprache und auch eine besondere Sprache der schönen Literatur nicht geben kann. Explizit wird diese Auffassung von K. Stierle in der Diskussion in der Zeitschrift ‚Poetica‘ vertreten. Allenfalls lassen sich Prinzipien der dichterischen Sprachverwendung feststellen, in der Weise, wie das in jüngerer Zeit in der Folge der Theorien M. Bachtins herausgearbeitet wurde.

K. Stierle führt gegen eine poetische Sprache ins Feld, daß man, selbst wenn man literarische Kunstwerke als sekundäre modellierende Systeme im Sinne Ju. Lotmans betrachtet, bei der sekundären Semantisierung der nichtsemantischen Elemente der natürlichen Sprache des künstlerischen Textes nicht von einem System und damit von einer Sprache ausgehen kann. Allenfalls mit dem von Coseriu eingeführten Begriff der Norm läßt sich für ihn das Verhältnis von „der poetischen zu den pragmatischen Sprechweisen...beleuchten, wie auch das zwischen poetischer Norm und Konkretisation“³⁵. Die Einschränkungen des Sprachgebrauchs durch die Norm stehen jedoch im Widerspruch zu Kriterien wie Desautomatisierung und auch Polyfunktionalität, die wir aus anderen Bestim-

mungen des Ästhetischen oder Poetischen kennen, es sei denn, diese Normen sind so weit gefaßt, daß Auswahl und Kombination entsprechende poetische Werke zu schaffen erlauben. Im Falle relativ streng begrenzter Normen könnte man von einer poetischen Sprache innerhalb der Sprache sprechen, die als restringierter Code jedoch im Widerspruch zum Ideal des Poetischen oder Ästhetischen stehen würde, weshalb streng normative Poetiken auch nie von unbegrenzter Dauer sein können. Faßt man die poetischen Zeichen als sekundäre Zeichen auf, so hängt ihre Bedeutung von ihrer Realisierung in Texten ab, und zwar in einem wesentlich stärkeren Maße als die der Zeichen in der natürlichen Sprache, so daß man Stierle zustimmen kann, daß die Rede und nicht die Sprache der Ort des Poetischen ist. Allenfalls ließe sich aus der in literarischen Texten vorgefundenen Rede das System einer ‚literarischen‘ Sprache rekonstruieren. Doch während man mit der Kenntnis des Systems der natürlichen Sprache unendlich viele neue Texte erzeugen kann, gewährleistet die aus der Abstraktion von literarischen Texten gewonnene ‚Sprache‘ nicht unbedingt die Erzeugung neuer literarischer Texte (s.o.). Das betrifft nicht nur den von Stierle als Antidiskurs aufgefaßten Diskurs der lyrischen Dichtung als Abweichung von der poetischen ‚Sprache‘, sondern geht bis zu den Formen, die Stierle der Mimesis der pragmatischen Rede (Prosa) zurechnet. In diesem Sinne, d.h. im Sinne, der bei Chomsky als Kreativität bezeichnet wird (Erzeugen unendlich vieler Äußerungen mit einem begrenzten Inventar von Einheiten und Regeln), kann es keine poetische Sprache oder Sprache der schönen Literatur geben.

Bachtins Auffassung vom sprachlichen Zeichen als Ideologie, sein Eintreten gegen Tendenzen, es eindeutig zu machen, die er als Bestreben der herrschenden Klasse zum Zweck der Machterhaltung bezeichnet³⁶, seine Kennzeichnung jeden Verstehens als dialogisch und vor allem die Forderung nach der gesellschaftlichen Multiakzentuierung des sprachlichen Zeichens³⁷, lassen trotz seinem Beharren auf der Trennung von sprachlichem und künstlerischem Schaffen vermuten, daß auch seine Dialogizitätskonzeption nicht auf die Literatur beschränkt ist. Es ist aber bei Bachtin die Sprache der Prosa, des Romans, in der das Dialogizitätsprinzip vornehmlich zum Tragen kommt, die von ihm nicht nur bei Dostoevskij festgestellt, sondern zum ästhetischen Prinzip erhobene Polyphonie. Diese ist im Sinne der Argumentation Holensteins ähnlich der Polyfunktionalität jedoch kein eigentlich ästhetisches Kriterium. A. Hansen-Löve hat das treffend geschildert, wenn er hierin ein Prinzip „gegen jede Form des monistischen Machtanspruchs“³⁸ sieht. Es ist gerade dieses Prinzip, das sicher auch außerhalb der Kunst geltend gemacht werden kann, aber in der offiziellen Sprache, die monovalent ist, auf Eindeutigkeit abzielt, effektives Handeln erschweren würde und daher weitge-

hend vermieden wird. Das Bachtinsche Dialogizitätsprinzip, das dieser nur für die Sprache der Prosa gelten lassen wollte, ist von J. Kristeva und anderen zu einem universalen Prinzip dichterischer Sprachverwendung (*langage poétique*) generalisiert worden³⁹, deren Hauptcharakteristikum die Ambivalenz, die Vieldeutigkeit und damit die Verweigerung gegenüber letztendlichen Wahrheiten ist. Daß diese Form der Sprachverwendung in besonderem Maße der ästhetischen Einstellung, des autonomen Kunstwerks bedarf, dürfte außer Zweifel stehen.

Die Argumente Arvatovs für eine Aufgabe der Kunst und der ästhetischen Einstellung behalten ihre Gültigkeit, solange sie die sekundären Funktionen betreffen, die er und andere dem Ästhetischen und der Kunst zuschreiben. Vor allem die praktische Organisation des Lebens und der Gesellschaft bedarf zunächst nicht unbedingt des Umweges über die Kunst, und ganz sicher ist eine bewußte Organisation der Sprache, ihre gekonnte Verwendung und die gezielte Veränderung ihrer Normen eine Aufgabe, die nicht ausschließlich einer spezialisierten Gruppe von Literaten überlassen werden sollte. In einer gleichberechtigten Gesellschaft, die eine gleichberechtigte Kommunikation ihrer Mitglieder impliziert, müßten alle Mitglieder weitestgehend befähigt werden, die Kommunikationsmittel bewußt zu handhaben und verändernd zu gestalten. Selbst wenn man anders als Arvatov der Kantischen Auffassung ist, das Ästhetische als das reine Schöne sei ein Wert, der relativ unabhängig von gesellschaftlichen, kognitiven und emotionalen Werten (eine vollständige gesellschaftliche Indeterminiertheit läßt sich schwerlich behaupten) existiere und könne nie in reiner Funktionalität aufgehen, wird man zugeben müssen, daß es ausschließlich ästhetische Werke gar nicht oder nur selten gibt, die ästhetische Funktion jedoch in allen Bereichen gesellschaftlichen Handelns, in allen geistigen und materiellen Erzeugnissen der Gesellschaft anwesend sein kann. Wenn hier gegen Arvatov für die ästhetische Einstellung und für die Notwendigkeit von Kunst und Literatur auch in einer ‚freien‘ und ‚gleichen‘ Gesellschaft, wie er sie befürwortet, votiert wird, so geschieht das aus der Einsicht heraus, die bereits Mukařovský und die Prager hatten, daß zu trennen ist zwischen Kunstwerk und ästhetischer Funktion, daß Kunstwerke historisch gesehen immer komplexe Funktionsbündel mit wechselnden und nicht immer klar bestimmbareren Hierarchien ihrer Funktionen darstellen. In der Geschichte der Literatur können daher bestimmte nichtästhetische Funktionen in den literarischen Werken in den Vordergrund treten – wie andererseits in ihnen aber auch die ästhetische Funktion eindeutig dominieren kann –, „immer aber überschreitet die Weite des Kunstwerkes den Zweck“⁴⁰. Selbst in einer Gesellschaft, die ihre Probleme auf der Grundlage vernünftiger und allen einsichtiger zweckdienlicher Entscheidungen bewältigt und hierfür des Umweges

über die Kunst nicht bedarf, wird diese, werden Kunstwerke und die ästhetische Einstellung nicht überflüssig. Unabhängig von der Überwindung der Arbeitsteilung, der weitgehenden Aufhebung der Spezialisierung und des Spezialwissens ist gerade für eine Gesellschaft, wie sie Bogdanov und Arvatov anstrebten, die Schaffung und Existenz von Kunstwerken mit der durch ihren Autonomieanspruch bedingten ästhetischen Einstellung, dem isolierenden Ästhetischen mit den Implikaten Fiktionalität, Ambivalenz, Desautomatisierung und Polyfunktionalität eine dringende Notwendigkeit. Wie anders oder besser könnte der fortschreitenden Unterwerfung unter die allgemeine Vernunft, der Tendenz zu kanonisierten Wahrheiten, der Verselbständigung des reinen Zweckdenkens Einhalt geboten werden! Die Befreiung vom Zweckrationalismus, das zweckfreie Ergötzen am Schönen wie auch das zweckfreie Spiel dienen auf einer höheren Ebene auch einer derartigen ‚vernünftigen‘ Gesellschaft der Verunsicherung, der Infragestellung und haben damit letztendlich wieder die eminent wichtige nicht-ästhetische Funktion, eine Erstarrung dieser Gesellschaft zu verhindern, ihre kontinuierliche Entwicklung zu ermöglichen. Die ständige Infragestellung der gesellschaftlich notwendigen Eindeutigkeit, die nirgendwo besser erfolgen kann als in zweckfreien Kunstwerken, könnte daher auch dazu führen, daß in einer derartigen Zukunftsgesellschaft wichtige Impulse für eine Erweiterung und Erneuerung der Sprache von der Literatur ausgehen. Von daher wäre der Name Literatursprache weiterhin gerechtfertigt. Eine besondere Sprache der Literatur wäre dafür jedoch nicht nötig – ebenso wie es hier nur um Impulse gehen kann: Die notwendige bewußte und differenzierte Verwendung und Veränderung der Sprache wäre weiterhin eine Aufgabe, die die Gesellschaft insgesamt in allen Bereichen anzugehen hätte. Die Literatur sollte hier nicht oberster Normengeber und Regulator sein, sie ist aber besser als jede andere gesellschaftliche Institution dazu berufen, auch hier zu verunsichern, zu differenzieren, in Frage zu stellen, Möglichkeiten durchzuspielen, ohne fertige Lösungen anzubieten oder gar Normen vorzuschreiben.

ANMERKUNGEN ZUR EINLEITUNG

- 1 O. Negt, A. Kluge, Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit, Frankfurt/M. 1972, es 638, S. 443.
- 2 Vgl. z.B. G. Wilbert, Entstehung und Entwicklung des Programms der „linken“ Kunst und der „Linken Front der Künste“ (LEF) 1917-1925. Zum Verhältnis von künstlerischer Intelligenz und sozialistischer Revolution in Sowjetrußland, Gießen 1976 (= Marburger Abhandlungen zur Geschichte und Kultur Osteuropas, Bd. 13).
- 3 V.N. Murav'ev, Ovladenie vremenem, Moskva 1924. Nachdruck nebst einer einführenden Studie von Michael Hagemeister, München 1983 (= Specimina Philologiae Slavicae, Bd. 51).

ANMERKUNGEN KAPITEL I

- 1 V.I. Lenin, Tolstoj i proletarskaja bor'ba; in: V.I. Lenin o L.N.Tolstom, M. 1969, S. 38.
- 2 V.I. Lenin, Lev Tolstoj, kak zerkalo russkoj revoljucii. Ebenda, S. 19.
- 3 G.V. Plechanov, ‚Otsjuda i dosjuda‘. (Zametki publicista); in: G.V. Plechanov, Izbrannye filosofskie proizvedenija, t. V., M. 1958.
- 4 G. Lukács, Tolstoj und die Probleme des Realismus; in: rde 314-316, S. 48.
- 5 Ebenda, S. 49.
- 6 Ebenda, S. 114.
- 7 So Lukács im VIII. Kapitel der erwähnten Untersuchung.
- 8 Ich zitiere nach: Polnoe sobranie sočinenij L.N. Tolstogo. (Jubilejnoe izdanie), M.-L. 1928-1955. Dabei bedeutet die erste Zahl den Band, die zweite die Seite des betreffenden Bandes der Ausgabe.
- 9 Es handelt sich um die Novelle D.V. Grigorovičs, ‚Anton Goremyka‘ und den Roman A. de Lamartines, ‚Geneviève. Histoire d'une servante‘.
- 10 Vgl. die folgenden Tagebuchnotizen: *„Ob gut oder schlecht, immer muß man schreiben. Wenn man schreibt, gewöhnt man sich an die Arbeit und bildet den Stil, wenn auch ohne direkten Nutzen. Wenn man nicht schreibt, läßt man sich hinreißen und macht Dummheiten.“* (29.6.1853; 46, 165)
- 11 Vgl. dazu die folgenden Tagebucheinträge: *„Es gibt etwas in mir, was mich glauben macht, daß ich nicht dazu geboren bin, so zu sein wie alle“* (29.3.1852; 46, 102). *„Mir ist ein glänzendes literarisches Wirkungsfeld eröffnet; ich müßte einen Rang erlangen. Ich bin jung und klug“* (22.5.1853; 46, 161). *„Ich bin vollkommen davon überzeugt, daß ich Ruhm erwerben muß; auch deswegen strenge ich mich so wenig an: ich bin überzeugt, daß ich nur die Materialien durcharbeiten wollen muß, die ich in mir fühle.“* (5.11.1853; 46, 196)
- 12 Ein Stabskapitän der 20. Artilleriebrigade; vgl. 46, 132, Anm. 977.
- 13 Vgl. z.B. im Tagebuch am 12.3.1852: *„Man muß ohne Bedauern alle unklaren, allzu langen, unangebrachten Stellen vernichten ...“* (46, 101)
- 14 *„Jeder Schriftsteller hat für sein Werk eine besondere Gruppe idealer Leser im Auge. Man muß für sich klar die Forderungen dieser idealen Leser bestimmen, und wenn es in der Tat in der ganzen Welt nur 2 solcher Leser gibt – nur für sie schreiben“.* (2.1.1852; 46, 242)

ANMERKUNGEN KAPITEL I

- 15 So in einem Brief vom 7.3.1905 an B. Bouvier (75, 234).
- 16 So schreibt einer der Herausgeber des ‚Sovremennik‘, I.I. Panaev, an Turgenev: „Tolstoj ist soweit gekommen, daß er glauben machen will, eine Mütze, künstlerisch beschrieben, sei besser als ein Aufsatz Ščedrins ... im ‚Sovremennik‘. Wenn man eine Zeitschrift nach dem Geschmack Tolstojis herausgeben würde, würde er sich augenblicklich in einen literarischen Leichnam verwandeln.“ Turgenev i krug ‚Sovremennika‘, M.-L. 1930; zit. nach: L.N. Tolstoj o literature, M. 1955, S. 631.
- 17 1888 schrieb Tolstoj in einem Brief an G.A. Rusanov: „Es wurde eine dumme Rede über die Kunst für die Kunst gehalten, aber ob sie gedruckt wurde, weiß ich nicht“ (64, 152) Offensichtlich wurde sie nicht gedruckt und 1928 zum erstenmal veröffentlicht.
- 18 Vgl. dazu den Kommentar von N.M. Mendel'son und V.F.Savodnik in 8, 489 ff.: Pedagogičeskaja dejatel'nost' L.N. Tolstogo i žurnal ‚Jasnaja Poljana‘.
- 19 So Mendel'son und Savodnik in ihrem Kommentar, 8, 489; vgl. o. Anm. 18. Vgl. hierzu seinen Brief an B.N. Čičerin vom 1.3.1860 (8, 490).
- 20 Vgl. seinen Brief an A.V. Družinin vom 14.4.1860; Mendel'son, Savodnik, 8, 431.
- 21 „Erziehung ist eine zwangsweise, gewaltsame Einwirkung einer Person auf eine andere mit dem Ziel, einen solchen Menschen zu bilden, der uns gut scheint; die Bildung aber ist eine freie Beziehung von Menschen, die als ihre Grundlage das Bedürfnis des einen hat, Wissen zu erwerben, und des anderen, schon von ihm erworbenes mitzuteilen. ... Der Unterschied zwischen Erziehung und Bildung besteht nur im Zwang, auf den sich die Erziehung ein Recht zugesteht. Die Erziehung ist eine gewaltsame Bildung. Die Bildung ist frei.“ (8, 215 f.)
- 22 Vgl. zu der Auseinandersetzung mit Markov und zu dem Zustandekommen des Aufsatzes von Tolstoj den Kommentar von V.F. Savodnik in 8, 575 ff.
- 23 Tolstoj nennt als Beispiele „den Volksglauben der Baschkiren, die Anzeichen dafür, ob eine Kuh Milch hat oder die Buchweizenernte gut wird“ (8, 438).
- 24 Tolstoj versuchte es mit ‚Robinson Crusoe‘, nachgemachter Volksliteratur, Erzählungen Puškins und Gogol's, mit der ‚Ilias‘-Übersetzung Gncdičs, die den Bauernkindern alle unverständlich und langweilig waren (8, 59 ff.).
- 25 Daher lehnt er es ab, „durch gewaltsame Erklärungen, Auswendiglernen und Wiederholungen das Volk gegen seinen Willen die Literatursprache zu lehren, wie man Französisch lehrt.“ (8, 62).
- 26 Syntaktisch nicht korrekter Wechsel vom Plural in den Singular im Original bei Tolstoj.
- 27 Tolstoj gebraucht eine Reihe anschaulicher Vergleiche, so z.B. wird die Kunst der Gebildeten und die des Volkes mit Menschen, die in verrauchten Zimmern, und

ANMERKUNGEN KAPITEL I

solchen, die an der frischen Luft leben, verglichen (d.h. wie der Physiologe sich für die frische Luft, so müßte sich der Ästhetiker für die Volkskunst entscheiden). Daher zieht Tolstoj beim Vergleich von Puškin und Beethoven mit dem Volksmärchen und -lied letztere eindeutig vor.

- 28 Diesem Aufsatz ist seit langem große Bedeutung beigemessen worden, und er wird sogar als Tolstojs „literarisch-linguistisches Manifest“ bezeichnet; so N.G. Zelenov in seinem Kommentar in: Tolstoj o jazyke i kritika o jazyke Tolstogo, Uč. zap., vyp. LIII, Jaroslavskij gos. ped. institut imeni K.D. Ušinskogo, Jaroslavl' 1965, S. 141.
- 29 Vgl. dazu 8, 305, 307, 308 und 310. Dieses Gefühl des Maßes „ist in ursprünglicher Stärke“ bei einem der Kinder (Fed'ka) vorhanden, ansonsten können es nur wenige Künstler „durch gewaltige Arbeit und Studium“ erwerben (8, 307).
- 30 Tolstoj macht das an einer Nebensächlichkei klar, der nach seiner Meinung große Bedeutung zukommt. Es geht darum, ob im Text, wo es heißt, „der Gevatter zog einen Frauenpelz an“, nicht auch stehen könnte, er zog einen Männerpelz an, was Fed'ka, einer der jungen ‚Schriftsteller‘, ablehnt. Für Tolstoj ist mit dem Frauenpelz eine Reihe von Assoziationen verbunden, die das bäuerliche Milieu charakterisieren. Diese Assoziationen sind bedingt durch das Einfügen des Wortes in einen bestimmten Kontext, und hier kommt noch hinzu, daß sie eigentlich nur bei einem Kenner des Milieus in dieser Form auftreten können.
- 31 Vgl. ähnliche Aussagen, wo Tolstoj von einer komprimierten und starken Beschreibung (8, 314) spricht oder davon, daß alles so fest (tverdo) und komprimiert sei (8, 315).
- 32 Vgl. 8, 316, wo die ersten vier Sätze mit „I vy vidite, vy vidite“ usw. anfangen und im fünften Satz steht: „Vy čuvstvuete ...“ Ähnlich auch auf Seite 319 und 320.
- 33 „Welch einfache und natürliche Wörter das alles sind“ (8, 315). Bemerkenswert ist auch Tolstojs Begeisterung über ein syntaktisch nicht richtig gebrauchtes, aber im Textzusammenhang nach seiner Meinung sehr treffendes Wort, von dem er als Schriftsteller wünscht, er hätte ein derartiges Wort gesagt. (8, 318) Der Verzicht auf Sprachrichtigkeit im Sinne der schriftsprachlichen Norm zur Stärkung der Aussagekraft findet sich auch in Tolstojs eigenen Werken.
- 34 Er spricht davon, daß die Schönheit oder Qualität der Sprache in zweierlei Hinsicht betrachtet werden kann: „Im Hinblick auf die Wörter selbst, die gebraucht werden, und im Hinblick auf ihre Verbindung.“ (8, 427)
- 35 Beispiel für den Gebrauch derartiger Wörter ist die Erzählung der Bauernkinder, s.o. Außerdem bringt Tolstoj selbst einige Beispiele, u.a. die Schilderung des Dampftriebes eines Dampfers in verschiedenen Versionen, eine Art ‚Stilübungen Dampfer‘, lange vor Queneaus ‚Stilübungen Autobus‘.

ANMERKUNGEN KAPITEL I

- 36 Vgl. das Lob von S. Protopopov (Zelenov, op. cit., Nr. 125, S. 148 f.) und N.I. Il'minskij (Ebenda, Nr. 128, S. 151 ff., Nr. 129, S. 154), der u.a. schreibt: „Die sogenannte Literatursprache ist das Erzeugnis eines engen Kreises von Schriftstellern. ... Die Kinder von ihrer natürlichen Sprache zu entwöhnen und an eine künstliche Sprache zu gewöhnen – ist eine gewaltsame und undankbare Arbeit.“
- 37 So der Rezensent im ‚Sovremennik‘ Nr. 9 von 1863. Vgl. dazu Zelenov, op. cit., Nr. 136, S. 159.
- 38 Dabei denke ich vor allem an die negative Schilderung der Oper als Kunstform der Gebildeten und an deren schädlichen Einfluß auf Nataša, sowie als Kontrast dazu an die positive Schilderung und den positiven Einfluß, den die Volkskunst (in der Szene bei ihrem Onkel) auf sie hat (Bd. 2, T. 4, Kap. VII).
- 39 Ob man dabei davon ausgeht, daß es Tolstoj gelungen sei, die charakteristischen sprachlichen Züge des Systems der russischen Literatursprache realistisch-stilisierend abzubilden (so V.V. Vinogradov: O jazyke Tolstogo (50-60-e gody), in: LN 35-36, S. 117-220), wie sie im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts gesprochen wurde, oder davon, daß die Sprache in ‚Krieg und Frieden‘ nicht die von 1812 sei, sondern die derer, die sich daran erinnern (so V. Šklovskij, Mater'jal i stil' v romane L'va Tolstogo ‚Vojna i mir‘, M. 1928, S. 205), ist vor allem für die Unterscheidung der Volkssprache und der Gebildetensprache unwichtig.
- 40 Vgl. Zelenov, op. cit., S. 163 und besonders die Aussage auf S. 213, die Quellen der Sprache Tolstoj's seien ‚massendemokratisch‘ und ‚volkstümlich‘, was gerade in ‚Krieg und Frieden‘ nur auf einen verschwindend kleinen Teil des Werkes zutrifft.
- 41 So schreibt Tolstoj am 22.8.1871 an V.P. Meščerskij, der ihn wohl um Erzählungen für seine Zeitschrift gebeten hatte: „Ich schreibe nichts, ich hoffe und wünsche, nichts zu schreiben, besonders nichts drucken zu lassen; aber wenn ich schon aus menschlicher Schwäche mich wieder der schlechten Leidenschaft hingeben sollte, zu schreiben und drucken zu lassen, dann ziehe ich es in jeder Hinsicht vor, ein Buch drucken zu lassen.“ (61, 257) Also ist Schreiben nichts weiter als eine schlechte Leidenschaft.
- 42 I.S. Turgenev, Sobranie sočinenij, t. XI, M.-L. 1949, S. 269 f.; zitiert nach Zelenov, op. cit., Nr. 215, S. 226: Brief vom 6.8.1871.
- 43 N.M. Karamzin, Bednaja Liza.
- 44 „vlekuť mečty nevol'nye“, Zitat aus dem Gedicht Puškins ‚Stammbaum meines Helden‘ (‚Rodoslovnaja moego geroja‘).
- 45 Aus einem anonymen Beitrag unter dem Titel ‚Literaturnoe obozrenie‘ der Zeitschrift ‚Vsemirnaja Illjustracija‘ 17.VI.1872, Nr. 181, S. 402 f., den Strachov K.K. Slučevskij zuschrieb; zitiert nach Zelenov, op. cit., Nr. 222, S. 230. Vgl. zur Frage der Volkssprache und seinen in dieser Sprache geschriebenen Werken auch B.

ANMERKUNGEN KAPITEL I

Ejchenbaum, Lev Tolstoj, *Semidesjatye gody*, L. 1974, S. 65-75. Ejchenbaum sieht gerade im ‚Kavkazskij plennik‘ keine ‚folkloristische Stilisierung‘, sondern einen ‚Kampf gegen die zeitgenössische Intelligenz und ihre Literatur‘. Für ihn war die Erzählung gegen ‚die Periode Puškins‘ gerichtet, der ein gleichlautendes Poem geschrieben hatte, obwohl sie paradoxerweise der Prosa Puškins sehr nahe kam (Ebenda, S. 73 f.).

- 46 Frau M.G. Pejker wollte diese Zeitschrift herausgeben, die später auch (1875-1880 u. 1882-1886) unter dem Titel ‚Russkij rabočij‘ erschien; vgl. 62, 145, Anm.1).
- 47 So in einem Brief an E.V. L'vov vom 29.2./1.3.1873 über seine ‚Azбука‘, die ihn mehr Arbeit als alle seine anderen Schriften gekostet habe, weil es so schwer sei, einfach und klar zu schreiben (62, 250).
- 48 Vgl. die Schilderung Strachovs in einem Brief an Danilevskij vom 23.9.1879 über die Aneignung und das Lob der Volkssprache durch Tolstoj, ebenso wie sein Schimpfen über die Literatursprache (Zelenov, op.cit., Nr. 234d, S. 295 f.); ebenso S.L. Tolstoj, *Očerki bylogo*, 79-80 und die Aufzeichnungen Ivakins (bei Zelenov unter Nr. 234d-2, S. 296 f. und 234e, S. 301 f.).
- 49 Vgl. dazu den Kommentar von P.S. Popov in 25, 874 ff. Popov schreibt Ščepkin für die Redaktion von ‚Was ich glaube‘ eine ähnliche Rolle zu, wie sie Strachov bei der Redaktion von Tolstojs Kunstwerken hatte.
- 50 Vgl. 25, 874.
- 51 Es handelt sich um den späteren Biographen Tolstojs, der 1885 das Buchlager des Verlags Posrednik leitete.
- 52 Das setzt natürlich eine allen gemeinsame Sprachnorm voraus.
- 53 So auch in einem Brief an F.A. Želtov vom 21.4.1887 (vgl. 63, 425 u. 64, 40 f.). Wenn dabei wiederholt die Forderung anklingt, die Kunst nicht zu einer Sache außerhalb ihrer selbst zu machen, so ist das keine Forderung nach *l'art pour l'art*, da die Kunst ja dem Heil der Menschen dienen soll und somit die Sache der Kunst bestimmt ist.
- 54 In dieser Zeit hatte Tolstoj auch über das Projekt nachgedacht, die klassischen Werke der Literatur aller Jahrhunderte und Völker zu übersetzen und zu kürzen, um sie dem Volk zugänglich zu machen, was im krassen Gegensatz zu seiner früher geäußerten Meinung von der Einmaligkeit und Unveränderlichkeit des Kunstwerkes stand und nicht unwichtig für sein Verhältnis zum klassischen Erbe ist (vgl. seinen Brief an V.G. Čertkov vom 7.8.1887, 86, 73).
- 55 Künstlerisch gestaltet hat Tolstoj seine Forderung, Wissenschaft und Kunst sollten die tätige Liebe zu Gott und dem Nächsten zum Ziel haben, in seiner Erzählung ‚Chodite v svete poka est' svet‘, die um diese Zeit entstand. Vgl. vor allem Kap. V, 26, 273 f. Die sowjetische Forschung spricht davon, daß Tolstoj ‚gegenüber der

ANMERKUNGEN KAPITEL I

offenen Tendenz die verdeckte vorzieht“. So A. Kovalev, „Vzgljady L.N. Tolstogo na chudožestvennoe masterstvo pisatelja“ (90-900-e gody); in: Očerki po stilistike russkogo jazyka, M. 1959, S. 21-44; hier: S. 44.

- 56 Vgl. den Kommentar von Mišin, 30, 510 ff.
- 57 Vgl. dazu und zu der folgenden Einteilung vor allem seinen Entwurf unter dem Titel: „O tom, čto est' i čto ne est' iskusstvo, i o tom, kogda iskusstvo est' delo važnoe i kogda ono est' delo pustoe“ (30, 216-225).
- 58 Dieses Verhältnis bedingt die Wahrheitstreue, die damit nicht an einer objektiven Realität gemessen wird, sondern allein an der inneren Aufrichtigkeit des jeweiligen Schriftstellers, so daß Tolstojs Realismusbegriff sehr viel weiter gefaßt ist als der des sogenannten kritischen Realismus, dem der Schriftsteller Tolstoj selbst zugerechnet wird.
- 59 In einem anderen Entwurf heißt es ähnlich: „Es ist notwendig, daß er den künstlerischen Inhalt so ausdrücken kann, daß alle ihn verstehen. Dazu muß er seine Meisterschaft so beherrschen, daß er bei der Arbeit so wenig an sie denkt, wie der gehende Mensch an die Regeln der Mechanik denkt.“ (30, 224; vgl. auch die Entwürfe auf S. 434 und 436, 450).
- 60 „Die Hervorbringung von etwas Neuem aber ist Schöpfung (tvorčestvo), eigentliche wissenschaftliche und künstlerische Tätigkeit.“ (30, 219); vgl. auch 30, 213 und 224: „die grundlegende Bedingung des Werkes ist die Erkenntnis (soznanie) von irgend etwas Neuem, Wichtigem durch den Künstler.“
- 61 Damit ein Kunstwerk vollkommen ist, muß das, was der Künstler sagt, „völlig neu und wichtig für alle Menschen sein.“ (30, 213); vgl. auch 30, 224 und 227, 228.
- 62 Dabei soll der Inhalt neu und wichtig für alle Menschen, die Form klar und verständlich für alle Menschen „und daher schön“ (30, 222) – also sind wissenschaftliche Werke genauso schön wie künstlerische??!! – sein, während die Wahrheitstreue aus dem aufrichtigen und innigen Verhältnis des Verfassers zum Gegenstand entspringt.
- 63 In einer Tagebuchaufzeichnung vom 14.8.1889 legt Tolstoj aber das Schwergewicht auf den Ausdruck des neuen Inhalts und grenzt die Kunst von der Nachahmung von Gefühlen wie dem Gähnen ab: „Die leere Kunst unserer Zeit ist das Hervorrufen derselben Gefühle, wie sie auch der Künstler erfahren hat, nicht, um irgend etwas auszudrücken, sondern einfach so: wie Petruška ein Buch gelesen hat, um des Lesens willen.“ (50, 122)
- 64 Vgl. auch seinen Brief an Žirkevič vom 30.6.1890 (65, 120), ebenso bei Zelenov, op. cit., Nr. 238v – 3.
- 65 Zu Max Müller, s.u. das Kapitel über Bogdanov.

ANMERKUNGEN KAPITEL I

- 66 In einem Tagebucheintrag vom 6.11.1892 setzt sich Tolstoj mit der Auffassung Baudelaires auseinander, daß für die Dichtung das äußerste Böse wie das äußerste Gute gleichermaßen nötig seien, da das alleinige Streben nach dem Guten die Kontraste und damit die Dichtung zerstöre. Tolstoj hält das Böse für so mächtig, daß bereits dessen Anerkennung alles verschlingt und es dann nur das Böse bzw. das Nichts gibt: „Damit es einen Kontrast gibt und damit es das Böse gibt, muß man mit allen Kräften nach dem Guten streben.“ (52, 76)
- 67 So N.V. Gorbačev in seinem Kommentar zu diesem Vorwort, 30, 499.
- 68 Vor allem die Entwürfe unter den Nummern 11 – 24 in 30, 286 – 302.
- 69 So berichtet von F. Tiščenko nach einem Treffen mit Tolstoj am 28.3.1894 in ‚Kak učit pisat' L.N. Tolstoj‘, Russkaja Mysl' 1903, Nr. XI; vgl. Zelenov, op. cit., Nr. 238g, S. 325. Tolstoj äußert diese Auffassung bei der Unterscheidung von Umgangssprache und Sprache der Literatur, wobei er der Ansicht ist, daß in der Umgangssprache im Gegensatz zur Sprache im Kunstwerk die Art des Ausdrucks des Gedankens relativ beliebig ist.
- 70 Das lag daran, daß die höheren Klassen aufgrund ihres Wissens den Glauben an die überkommene Religion verloren hatten, ihn aber formal aufrechterhielten, weil er ihnen die Herrschaft sicherte. Von einer Spaltung der Kunst in eine Herren- und Volkskunst seit der Renaissance spricht Tolstoj auch in einem Brief an V.V. Stasov vom 19.8.1897 (70, 122). Vgl. auch sein Tagebuch am 17.2.1897, wo er den Wunsch nach einer Wiedervereinigung der Künste äußert (53, 137).
- 71 Vergleiche nur seine Tagebucheintragung vom 16.7. und 9.8.: „Die zweite Bedingung der Kunst ist die Neuheit“; „Das Ästhetische und das Ethische sind zwei Arme eines Hebels“ (53, 148 u. 150).
- 72 Vgl. den Kommentar von Mišin, 30, 522 f., vor allem 527.
- 73 Ebenda, 533 ff. u. 543.
- 74 Vgl. auch den Anfang des XVII. Kapitels: „Die Kunst ist eines der beiden Organe des Fortschritts der Menschheit. Vermittels des Wortes kommuniziert der Mensch durch den Gedanken, vermittelt der Bilder (obrazy) der Kunst kommuniziert er durch das Gefühl mit allen Menschen nicht nur der Gegenwart, sondern auch der Vergangenheit und Zukunft.“ (30, 167)
- 75 Hauptantrieb für die Schaffung der Kunst der reichen Klassen ist oft nur der Antrieb, „eine Novelle oder einen Roman zu schreiben“ (30, 145), was Tolstoj genauso ablehnt wie alle außerhalb der Kunst liegenden ‚Antriebsquellen‘, außer dem Wunsch, ein Gefühl zu vermitteln.
- 76 Tolstoj schildert, wie man in den einzelnen Kunstarten, wenn man für diese talentiert ist, nach einem fertigen Rezept beliebig viel ‚Imitate‘ von Kunstwerken herstellen kann; vgl. 30, 119 f., vor allem seine Anweisungen für das Schreiben von Gedichten, Novellen und Romanen.

ANMERKUNGEN KAPITEL I

- 77 Im XVI. Kapitel seines Traktats heißt es in einer Anmerkung (30, 163), daß Tolstoj seine Kunstwerke „zum Gebiet der schlechten Kunst“ zählt, mit Ausnahme der Erzählung ‚Bog pravdu vidit‘, die „wünscht“, zur ersten Art der Kunst (d.h. der religiösen) in Tolstojs Sinn zu gehören, und der Erzählung ‚Kavkazskij plennik‘, die er zur zweiten Art (Allweltkunst) rechnet. Vgl. seinen Brief an V.G. Čertkov vom 14.7.1898, wo er über ‚Irtenev‘, ‚Voskresenie‘ und ‚Otec Sergij‘ schreibt, sie seien in seiner alten Manier geschrieben, die er jetzt nicht gutheiße (88, 106). Ähnliche Aussagen lassen sich bis zu seinem Tod finden, vgl. seine Zweifel an der eigenen Kunst und den Wunsch, für das arbeitende Volk zu schreiben, im Tagebuch vom 23.11.1890, seinen Erinnerungen 1906 (34, 348), dem Brief an Naživin vom 25.9.1906 (76, 203), im Tagebuch vom 23.6. 1909 (57, 89).
- 78 Abgesehen von so pauschalen Urteilen wie K. Lomunov, *Ėstetika L'va Tolstogo*, M. 1972, Tolstoj habe immer „für eine Vereinigung der literarisch-schriftlichen (literaturno-knižnyj) Sprache mit der lebendigen Volkssprache gekämpft“ (S. 411), gibt es auch differenziertere Untersuchungen, die auf die volkssprachlichen Elemente im Werk Tolstojs selbst eingehen, im Zusammenhang mit seinem stärkeren religiösen Engagement aber auch eine verstärkte Hinwendung zu Elementen der altrussischen Vitenliteratur konstatieren, die sich besonders im sprachlichen Bereich bemerkbar macht (vgl. hierzu: E.N. Kuprejanova, *Ėstetika L.N. Tolstogo*, M.-L. 1966, S. 239 ff., 280 ff.). Spricht T.A. Ivanovna (L. Tolstoj o jazyke; in: *Vestnik LGU*, Nr. 8, 1962, S. 121-132) davon, daß uns die Äußerungen Tolstojs über die Sprache helfen, „die Evolution von Tolstojs eigener Sprache“ zu verstehen (S. 131), wobei sie nur seine ‚großen‘ Kunstwerke im Auge hat, so trifft R. Gel'gardt hier eine gut begründete Unterscheidung (L. Tolstoj o narodnosti pisatel'skogo jazyka; in: *RLit* 4, 1961, S. 99-113). Auch für ihn gibt es „zweifelsohne Unterschiede des Stils in den Werken der frühen Periode und den Werken der folgenden Jahre“, doch hält er es für notwendig, auch in den späteren Werken „zwei Gruppen von literarischen Werken zu unterscheiden“, wobei die „einen sich an ‚gebildeten Lesern‘ orientieren und die anderen den geistigen Bedürfnissen des einfachen Volkes dienen. Die Sprache der Werke, die der Schriftsteller ‚für seinen Kreis‘ schafft, wird einfacher und erfährt einen Einfluß von den Werken, die für die Leser aus dem Volk bestimmt sind.“ (S. 107 f.) Tolstoj hielt hingegen die Werke für das Volk für die wahre Kunst und seine anderen Werke für den Ausdruck einer schlechten Angewohnheit.
- 79 Es handelt sich um einen Brief an den Biographen Polenz's, Heinrich Ilgenstein, vom 21.11.1903 (74, 235).
- 80 Die schon früher oft geäußerte und recht unbestimmte Formel vom „Gefühl des Maßes“ nennt Tolstoj auch im V. Kapitel: „Ohne Gefühl des Maßes gab es noch nie einen Künstler, und wird es auch keinen geben, so wie es ohne Gefühl des Rhythmus keinen Musikanten gibt“. Vgl. auch seinen Tagebucheintrag vom 1.11.1908 (56, 156). Das Fehlen des Gefühls des Maßes bemängelte Tolstoj auch bei Gor'kij (Tagebuch vom 7.11.1909, 57, 167) und Dostoevskij; vgl.: L.N. Tolstoj o literature, M. 1955, S. 712.

ANMERKUNGEN KAPITEL I

- 81 Seiner Meinung vom schädlichen Einfluß der literarischen Autoritäten hat Tolstoj wiederholt Ausdruck gegeben, obwohl er selbst betonte, man solle am Beispiel der guten Kunstwerke lernen. Vgl. sein Tagebuch vom 30.9.1906, wo er die Autoritäten Goethe und Shakespeare gleichermaßen ablehnt (55, 248).
- 82 Vgl. seinen Tagebucheintrag vom 10.11.1909 (57,168).
- 83 Vgl. Zelenov, op. cit., Nr. 238v-3, S. 323, der aus Ajnov, L.N. Tolstoj i pisateli-samorodki. Žizn' dlja vsech 1913, Nr. 3-4, 562, dieses Beispiel aus einem Gespräch Tolstojs mit dem Schriftsteller M.I. Ožcgov vom 15.12.1892 referiert.
- 84 Vgl. seinen Brief an E. Ozerova vom 19.3.1910: „Ich liebe Verse überhaupt nicht“, seinen Brief an S.V. Gavrilov vom 14.11.1908 (78, 20), seinen Brief an eine unbekannte Lehrerin vom 1.3.1910 (81, 120) u.a. Daran ändern auch gelegentliche positivere Aussagen über die Verskunst oder einzelne Gedichte nichts, oder Konzessionen, die er „der Manie des Versefmachens“ macht (vgl. seinen Brief an I.I. Gorbunov-Posadov vom 24.10.1910 (82, 207). Versuche wie die K. Lomunovs (Ėstetika L'va Tolstogo, 437-445), Tolstojs Abneigung gegen die Versform mit einzelnen Äußerungen zu widerlegen, überzeugen nicht, da er sich weitaus öfter und nachdrücklicher gegen die Versform ausgesprochen hat. Vgl. Angaben dazu bei Zelenov, op. cit., 367, Anm.1.
- 85 Brief vom 6.6. Vgl. dazu vor allem seinen Aufsatz zum 100. Geburtstag Gogol's im Jahre 1909 (38, 50 f.) und sein Tagebuch vom 3.12.1909, wo er sich auch gegen poetische, künstlerische Behandlung von „religiös-philosophischen Fragen wie Faust, Goethe u.a.“ ausspricht (57, 181).
- 86 B.M. Ejchenbaum, O protivorečijach L. Tolstogo; in: Uč. zap. LGU, Nr. 60, 1940, S. 3-21; hier: S. 20.
- 87 V.V. Gurbanov, L.N. Tolstoj o narodnom jazyke; in: RJŠk Nr. 6, 1960, S. 16-21; hier: S. 21.
- 88 Vgl. hierzu vor allem V. Zubov, Tolstoj i russkaja ėstetika 90-ch godov; in: Ėstetika L'va Tolstogo. Sbornik pod red. P.N. Sakulina, M. 1929, S. 153-181.
- 89 Zur Frage der literarischen Evolution, zum Verhältnis Kunst und Leben s. meinen Aufsatz: Einfachheit in der Literatur. Zur Frage der literarischen Evolution am Beispiel L.N. Tolstojs; in: Slavistische Studien zum VIII. Internationalen Slavistenkongreß in Zagreb 1978, Köln/Wien 1978, S. 71-84.

ANMERKUNGEN KAPITEL II

- 1 **Večnoe solnce. Russkaja social'naja utopija i naučnaja fantastika (vtoraja polovina XIX – načalo XX veka), M. 1979.** Der Herausgeber, S. Kalmykov, möchte in seinem kurzen Vorwort zu ‚Krasnaja zvezda‘ (S. 248 f.) diesen Roman immerhin für den „Vorläufer der sowjetischen wissenschaftlichen Phantastik halten“. Der Roman war seit seinem ersten Erscheinen im Jahre 1908 bis 1929 mehrfach herausgegeben worden. Ende der zwanziger Jahre hatten die Veränderungen in der sowjetischen Politik auch im Bereich der Kultur zur Rücknahme ‚progressiver‘ Tendenzen geführt. So schrieb B. Legran im Vorwort der Ausgabe des Romans, daß die von Bogdanov für die sozialistische Gesellschaft auf dem Mars propagierte Polygamie und die organisierte Hilfe beim freiwilligen Selbstmord eher vorübergehende Stimmungen des Autors wiedergeben würden und daß in diesem Punkt Veränderungen am Bild des sozialistischen Lebens bei Bogdanov vorgenommen werden müßten. Fünfzig Jahre später haben diese Veränderungen eine andauernde und sogar stärkere Wirkung: In den Anmerkungen zur Ausgabe von 1979 heißt es, man habe die Überlegungen über die Vorzüge der Polygamie gegenüber der Monogamie weggelassen, in denen Bogdanov nach Meinung des Herausgebers den damals modischen Theorien der sogenannten „freien Liebe“ Tribut zollte.
- 2 So sind die Beziehungen von Bogdanovs Organisationslehre zur Kybernetik und zur Systemtheorie offensichtlich, und S. Kalmykov gesteht sogar zu, daß Bogdanov in seiner ‚Allgemeinen Organisationslehre‘ zusammen mit falschen Behauptungen auch eine Reihe von Ideen geäußert habe, die „später in der Kybernetik entwickelt wurden“ (Večnoe solnce, op. cit., S. 249). Bereits 1966 (vgl. Voprosy filosofii 1966, Nr. 2, S. 142) wurde über ein ‚Seminar zur Organisationstheorie‘ in Leningrad berichtet, auf dem auch ein Vortrag mit dem Titel ‚Kritische Analyse des Buches von A.A. Bogdanov ‚Tektologie‘ im Lichte der Kybernetik‘ gehalten wurde. 1967 forderte M.I. Setrov in einem Aufsatz ‚Über gemeinsame Elemente der Tektologie A. Bogdanovs, der Kybernetik und der Systemtheorie‘ (Uč. zap. kafedr obščestvennych nauk vuzov g. Leningrada. Filosofskie i sociologičeskie issledovanija. Filosofija, vyp. III, L. 1967, S. 49-60) sogar eine Neuherausgabe der ‚Očerki vseobščej organizacionnoj nauki‘, die bislang offensichtlich nicht erfolgte, ebenso wie eine eingehendere Würdigung der Theorien Bogdanovs für die Kybernetik und die allgemeine Systemtheorie in der Sowjetunion weiterhin aussteht.
- 3 D. Grille, Lenins Rivale. Bogdanov und seine Philosophie, Köln 1966. Vgl. vor allem S. 309 ff.
- 4 So z.B. V.V. Gorbunov, V.I. Lenin i Proletkul't, M. 1974, S. 5 f. Der Historiker Gorbunov rechnet es sich und einer Reihe anderer sowjetischer Wissenschaftler

ANMERKUNGEN KAPITEL II

- zugute, daß beginnend mit den sechziger Jahren eine differenziertere Betrachtungsweise der Tätigkeit des Proletkul't anhebt, der seit seiner „Liquidation“ durch Partei und Regierung ausschließlich negativ und sogar als schädlich und sowjetfeindlich geschildert worden sei. Schädlich und gefährlich sind jetzt allein die Theorien Bogdanovs (Initiator und Haupttheoretiker des Proletkul't), mit dessen Tektologie man sich gar nicht zu befassen brauchte, wenn sie nicht so sehr in den Ausgaben des Proletkul't propagandiert worden wäre und nicht ein Vorlesungszyklus über sie an der proletarischen Universität stattgefunden hätte. (Vgl. S. 103 ff.)
- 5 Vgl. das Vorwort Lenins zur zweiten Ausgabe und ebenso Gorbunov, op. cit., S. 101 ff. Wie weit die von Gorbunov behauptete Beeinflussung Bucharins durch Bogdanov ging, bedürfte einer genaueren Untersuchung. Bucharin kann man sicher nicht als Bogdanovs Schüler bezeichnen, doch war beiden eine eher „suchende“ oder schöpferische als dogmatische Einstellung zum Marxismus eigen, und Bucharins Nachruf auf Bogdanov 1928 würdigt dessen große Verdienste um die soziale Theorie in Rußland. Vgl. S.F. Cohen, Bukharin and the Bolshevik Revolution. A Political Biography 1888-1938, New York 1975, S. 15, S. 107 ff. u.a.
 - 6 P. Gorsen & E. Knödler-Bunte, Proletkult 1, Stuttgart 1974, S. 9.
 - 7 An Arbeiten in der Bundesrepublik und Berlin sollen hier genannt werden: K.D. Seemann, Der Versuch einer proletarischen Kulturrevolution in Rußland 1917-1922; in: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas, Bd. 9, Jg. 1961, H. 2, S. 179-222; D. Geyer, Arbeiterbewegung und ‚Kulturrevolution‘ in Rußland; in: Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte, Nr. 1, Jg. 1962, S. 43-55; R. Lorenz (Hrsg.), Proletarische Kulturrevolution in Sowjetrußland (1917-1921). Dokumente des Proletkult, München 1969, dtv sr 74; P. Gorsen & E. Knödler-Bunte, Proletkult 1. System einer proletarischen Kultur. Dokumentation, Stuttgart 1974; diess., Proletkult 2. Zur Praxis und Theorie einer proletarischen Kulturrevolution in Sowjetrußland 1917-1925, Stuttgart 1975. In diesem Band findet sich auch eine ausführliche Bibliographie der sowjetischen und westlichen Arbeiten zum Proletkult von H. Günther. Vgl. meine Rezension zu beiden Bänden in: Kritikon Litterarum 4, 1975, S. 151-155. E. Knödler-Bunte und G. Erler (Hrsg.), Kultur und Kulturrevolution in der Sowjetunion, Berlin (West)/Kronberg, Ts. 1978; G. Gorzka, A. Bogdanov und der russische Proletkult. Theorie und Praxis einer sozialistischen Kulturrevolution, Frankfurt, M./New York 1980; G. Erler, R. Grübel, K. Mänicke-Gyöngyösi, P. Scherber (Hrsg.), Von der Revolution zum Schriftstellerkongreß. Entwicklungsstrukturen und Funktionsbestimmungen der russischen Literatur und Kultur zwischen 1917 und 1934, Berlin 1979; K. Mänicke-Gyöngyösi, „Proletarische Wissenschaft“ und „sozialistische Menschheitsreligion“ als Modelle proletarischer Kultur. Zur linksbolschewistischen Revolutionstheorie A.A. Bogdanovs und A.V. Lunačarskijs, Berlin 1982.
 - 8 Vgl. seinen ‚Kurzgefaßten Lehrgang in Fragen und Antworten‘, dt. 1924 in Berlin unter dem Titel ‚Entwicklungsformen der Gesellschaft und die Wissenschaft‘

ANMERKUNGEN KAPITEL II

erschienen (russ.: Nauka ob obščestvennom soznanii. (Kratkij kurs ideologiĉeskoj nauki v voprosach i otvetach) M. 1914), S. 52 ff.

- 9 Zu den vier verschiedenen Kulturepochen (Urkultur, autoritäre Kultur, individualistische, kollektivistische Kultur), die ihrerseits von Bogdanov noch in mehrere Mischformen unterteilt werden, s.u.
- 10 A. Bogdanow, Entwicklungsformen der Gesellschaft..., S. 210..
- 11 Vgl. z.B. zum Schluß seines Aufsatzes ‚Samopoznanie filosofii. (Proischoždenie ėmpiriomonizma)‘; in: Ėmpiriomonizm. Kn. III, SPb. 1906, S. 159, obwohl er gerade an dieser Stelle eher im Hegelschen Sinne von der Rückkehr der Erkenntnis zu sich selbst spricht, die damit allerdings nur sich selbst überprüft und einen neuen Zyklus ihrer Entwicklung beginnt.
- 12 A. Bogdanow, Entwicklungsformen der Gesellschaft..., S. 224.
- 13 Ebenda, S. 12 f. Die materielle Kultur umfaßt die Sphäre der Produktion mit ihren technischen und ökonomischen Beziehungen (direkte Einwirkung auf die Natur), die geistige Kultur oder Ideologie oder das Sprechen, Denken, die Kunst, Moral usw. (indirekte Einwirkung auf die Natur).
- 14 Es handelt sich bei beiden Werken, die mehrfach aufgelegt wurden, um Sammlungen von Aufsätzen, die größtenteils bereits vorher in Zeitschriften erschienen waren.
- 15 K. Mänicke-Gyöngyösi, op. cit., S. 68-114.
- 16 G. Gorzka, op. cit., S. 90-95.
- 17 A. Bogdanov, Vera i nauka (o knige V. Il'ina ‚Materializm i ėmpiriokriticizm‘); in: ders.: Padenie velikogo fetišizma, M. 1910, S. 143-223.
- 18 Im Vorwort zu ‚Ėmpiriomonizm III‘, S. XVI f. erläutert Bogdanov, daß ihn die Verwandlung der Energie aus „einem reinen Symbol der Korrelationen der Fakten der Erfahrung“ zur „Substanz der Erfahrung, zur ‚Materie der Welt‘“ bei Ostwald nicht befriedigt habe, da sie nichts anderes sei als der „alte Materialismus minus der absoluten Atome, ein Materialismus mit einer Korrektur im Sinne der Kontinuität alles Existierenden“.
- 19 A. Bogdanov, Ėmpiriomonizm III, S. XX.
- 20 Ebenda, S. XL. Zu seiner Kritik an Avenarius, Mach und dem Empiriokritizismus vgl. seinen Aufsatz ‚Ideal poznanija‘; in: Ėmpiriomonizm I, vor allem S. 20 f., wo er die Dualität der Art der Erkenntnis bei Avenarius auch als eine Form des Dualismus bezeichnet, die im monistischen Ideal der Erkenntnis überwunden werden müsse.
- 21 Vgl. z.B. seinen Aufsatz ‚Filosofija sovremennogo estestvoispytatelja‘; in: Oĉerki

ANMERKUNGEN KAPITEL II

filosofii kolektivizma, S. 125 ff. Gerade die Bogdanovsche Interpretation der Feuerbachthesen kann man als Ausgangspunkt seines Empiriomonismus sehen (so S.V. Utechin, *Philosophy and Society. Alexander Bogdanov*; in: L. Labedz (ed.), *Revisionism. Essays on the History of Marxist Ideas*, New York 1962, S. 117). V.M. Černov hatte darauf hingewiesen, daß durch Plechanovs Übersetzung der Feuerbachthesen die zweite These im Russischen den entgegengesetzten Sinn des Originals erhalten habe (statt „...in der Praxis muß der Mensch...die Diesseitigkeit seines Denkens beweisen“ – „...muß der Mensch...beweisen, ...daß...es (das Denken, W.E.) nicht diesseits der Erscheinungen stehenbleibt“, vgl. dazu Mänicke-Gyöngyösi, *Proletarische Wissenschaft* ..., S. 69 u. S. 141, Anm. 12). Bogdanov hat mehrfach betont, daß durch diese falsche Übersetzung Plechanovs dessen falsche Interpretation (und damit auch die seiner Schüler) von Marx möglich geworden sei, in der Weise, daß dieser die Existenz der Kantischen „Dinge an sich“ anerkennen würde. Lenin spricht (*Materialismus und Empirio-kritizismus*, S. 98) von einer „freien Wiedergabe durch Plechanov“, die an der Richtigkeit seiner Interpretation von Marx nichts ändere. Bogdanov kann in *Vera i nauka*, S. 210 jedoch nachweisen, daß Plechanov in einem Aufsatz in der *Neuen Zeit* das deutsche Zitat dieser These an der entscheidenden Stelle abbricht, es aber in der russischen Version in *Kritika našich kritikov* vollständig mit dem falsch übersetzten Satz anführt, um seiner Interpretation Geltung zu verschaffen, wie Bogdanov nicht ganz unberechtigt annimmt.

- 22 So z.B. in dem Aufsatz *„Razvitie žizni v prirode i v obščestve“*; in: *Iz psihologii obščestva*, S. 38 f.
- 23 Vgl. z.B. *Empiriomonizm III*, S. IV.
- 24 Das Kriterium für die jeweils ‚objektive‘ Wahrheit bildete die jeweilige in der gesellschaftlichen Praxis bestätigte „allgemeine Gültigkeit“. Zur Objektivität der Erfahrung als Resultat der sozialen Abstimmung (soglasovanie), der von Individuen erlebten und dann geäußerten Wahrnehmungen und Vorstellungen, vgl. *Empiriomonizm I*, S. 135 ff. Siehe dazu auch Mänicke-Gyöngyösi, op. cit., S. 85 ff. Zur Berufung auf Marx vgl. u.a. auch *Empiriomonizm III*, S. 42, Anm. Der Begriff „allgemeine Gültigkeit“ (obščeznačimost') wird zwar von Bogdanov ausdrücklich von obščeobjazatel'nost' abgegrenzt, um ihn gegen die normative Auffassung von „Allgemeinverbindlichkeit“ abzuheben, doch gebraucht er diese Begriffe an anderer Stelle auch synonym (*Empiriomonizm I*, S. 38) und verwendet andererseits für ein Marxzitat aus dem *Kapital* „gesellschaftlich gültige, also objektive Gedankenformen“ die Übersetzung „značimyj, značimost'“ (*Vera i nauka*, S.188 f.). Auch in der Übersetzung von Lenins *Materialismus und Empirio-kritizismus* wird der Bogdanovsche Terminus m.E. richtig mit „Allgemeingültigkeit“ wiedergegeben (S. 183). Das scheint mir eher angebracht als die von Mänicke-Gyöngyösi gebrauchte Übersetzung „allgemeine Bedeutung“.
- 25 *Empiriomonizm III*, S. 146.

ANMERKUNGEN KAPITEL II

- 26 Selbst P.S. Juškevič, dessen Empiriosymbolismus später als eine der Spielarten des Machismus charakterisiert wird, ordnet in einer Rezension Bogdanovs in ‚Empiriomonizm III‘ geäußerte Auffassung als idealistische, panpsychistische Konzeption ein, die sich kaum von der Schopenhauers oder Berkeleys unterscheide (Kniga, 21 (1907), S. 1-4).
- 27 So vor allem in ‚Vera i nauka‘, aber auch ‚Empiriomonizm III‘, S. IX u.a.
- 28 Empiriomonizm III, S. 147.
- 29 Zum Begriff vgl. vor allem seinen Aufsatz ‚Vešč v sebe‘ in ‚Empiriomonizm II‘, S. 3-43, besonders 11 f., wo er konstatiert, daß zwar der Inhalt der Hypothese falsch sein kann, die Hypothese der Substitution selbst aber ein ‚konstitutives Merkmal‘ jeder Erkenntnis ist. Der Ausgangspunkt vom Psychischen als dem Unmittelbaren, dem man nichts zu substituieren brauche, da es sich ja um die direkt zugängliche Erfahrung handele, veranlaßte Lenin (Materialismus und Empirio-kritizismus, S. 226) hier von Idealismus zu sprechen, da er den historisch-genetischen Aspekt bei Bogdanov nicht bemerkte.
- 30 Zum Begriff der Abbildung (otraženie) bei Bogdanov vgl. ‚Empiriomonizm I‘, S. 132; ihm geht es dabei nicht um eine mehr oder minder passive Widerspiegelung wie bei Lenin, sondern um das Resultat des Einflusses eines Komplexes auf einen anderen, d.h. um die jeweilige funktionale Abhängigkeit von dem beeinflussenden Komplex. In seinem Sinne sind auch die Rillen auf einer Schallplatte Abbildungen der Melodie oder die Schwankungen des Barometers Abbildungen des Wetters. Zur Abhängigkeit des Abbilds vom Abgebildeten und vom Abbildenden vgl. auch ‚Vera i nauka‘, S. 172 f. Vgl. auch den Begriff der abgebildeten Abbildungen (Empiriomonizm I, S. 138), den er für die Wahrnehmung einer fremden psychischen Erfahrung im eigenen Bewußtsein gebraucht. Siehe dazu auch Mänicke-Gyöngyösi, op. cit., S. 86.
- 31 Vgl. ‚Empiriomonizm III‘, S. 149.
- 32 Vgl. ‚Vera i nauka‘, S. 179 f.
- 33 A. Bogdanov, Empiriomonizm III, S. 155. In Vorarbeiten zu seinem ‚Materialismus militans‘ hatte Plechanov diese Stelle in Bogdanovs Arbeit unterstrichen und in völliger Verkennung der Intentionen Bogdanovs zu den letzten Worten geschrieben „Engel“ (vgl. *Filosofsko-literaturnoe nasledie G.V. Plechanova*, t. I, M. 1973, S. 93 u. 303, Anm. 10). Vgl. auch Bogdanovs Vorwurf an die Schule Plechanovs und Lenin (Vera i nauka, 189 ff.), man habe ihn absichtlich mißverstanden und seinen Begriff „physische Erfahrung“ mit ‚Materie‘ oder ‚Natur‘ gleichgesetzt und, da man jede Erfahrung für psychisch halten müsse, folglich auch die „physische Erfahrung“ beständig mit „Vorstellungen“ und „Empfindungen“ durcheinandergebracht. Dem traditionellen materialistischen Begriff „Natur“ entspräche dagegen in empirio-monistischer Auffassung der Begriff „niedrigste unmittelbare Komplexe“, die

ANMERKUNGEN KAPITEL II

physische Erfahrung hingegen sei die Welt der Dinge der Erfahrung, die „Dinge für uns“, und diese Erfahrung und das aus ihr resultierende Bewußtsein sei das, was man gewöhnlich Geist nenne.

- 34 K. Mänicke-Gyöngyösi, op. cit., S. 34.
- 35 Das beweist Bogdanov gerade am Beispiel der ‚reinen‘ Anschauungsformen von Raum und Zeit, deren apriorische Gültigkeit allenfalls historisch gegenüber der individuellen Erfahrung von ihm eingeräumt wird (vgl. ‚Empiriomonizm I‘, S. 35) als Form eines sozial-evolutionären Apriorismus, der jedoch nicht unabhängig von der menschlichen Praxis vorstellbar ist.
- 36 Vgl. Bogdanovs Aussagen über die Abhängigkeit des Gravitationsgesetzes von der menschlichen Praxis: „Werft die ‚soziale Praxis‘ der Messung, der Fixierung einheitlicher Maße, der Auszählung und dergleichen weg – vom Gravitationsgesetz bleibt nichts übrig! Es ist daher nicht dasselbe, ob man sagt, es wirkte *vor* der Menschheit, oder ob man sagt, daß es *unabhängig* von der Menschheit ist.“ (A. Bogdanov, *Filosofija živogo opyta*, hier zit. nach D. Grille, op.cit., S.144 f.). Daß natürlich das Chaos der Elemente im Grunde an die Stelle des Kantischen ‚Dinges an sich‘ tritt und Bogdanov damit dem Kantischen transzendentalen Rahmen verpflichtet bleibt, wie K. Mänicke-Gyöngyösi, op. cit. S. 90 u. S. 146, Anm. 116 meint, scheint richtig.
- 37 A. Bogdanov, *Empiriomonizm III*, S. 66.
- 38 Ebenda, S. 83 f.
- 39 Erschienen in der Zeitschrift ‚*Obrazovanie*‘ und später auch in dem Sammelband ‚*Iz psichologii obščestva*‘, SPb. 1904 und 1906. Im folgenden wird nach der zweiten Ausgabe von 1906 zitiert.
- 40 *Iz psichologii obščestva*, S. 39 f.: „ ‚Materielle Produktivkräfte‘ bezeichnen die ganze Summe der Produktionsmittel plus die Summe der technischen Verfahren, des Vermögens der Menschen, sich dieser Mittel zu bedienen. Ein offensichtlich ziemlich komplizierter Begriff. ‚Produktionsverhältnisse‘ – das ist ein noch komplizierterer Begriff. Er beinhaltet: 1. Verhältnisse der Menschen im eigentlichen Arbeitsprozeß – einfache Zusammenarbeit, Arbeitsteilung usw. 2. Eigentumsverhältnisse – ‚Vermögensverhältnisse‘, wie Marx sagt: Grund- und Kapitalbesitz in bestimmten Maßen auf der einen Seite und das Fehlen solchen Besitzes auf der anderen usw. Alles das wird zusammengefaßt im Begriff der ‚ökonomischen Struktur‘ der Gesellschaft oder einfach in ihrer ‚Ökonomie‘. Den gleichen Sinn hat der Ausdruck ‚Formen des gesellschaftlichen Seins der Menschen‘. ‚Formen des Bewußtseins der Menschen‘ bedeuten hier die Weltanschauung der Menschen, ihre Vorurteile und ihr Wissen, ihre Wissenschaft, Philosophie usw. Zusammen mit den rechtlichen und politischen Verhältnissen der Menschen wird das alles durch den allgemeinen Begriff der ‚ideologischen Formen‘ erklärt, die den ‚Überbau‘ auf dem

ANMERKUNGEN KAPITEL II

‚ökonomischen Fundament‘ bilden. Diese architektonischen Termini muß man einfach in dem Sinne verstehen, daß die ‚Ökonomie‘ die ‚Ideologie‘ bestimmt.“

- 41 Ebenda, S. 40.
- 42 Ebenda, S. 40 f.
- 43 Vgl. z.B. H.Lefebvre, *Der dialektische Materialismus*, Frankfurt/M.²1967, es 160, S. 127.
- 44 *Iz psihologii obščestva*, S. 41.
- 45 Ebenda, in einer Anm. auf S. 64 heißt es: „Der Leser sieht, daß wir sorgfältig den Terminus ‚Produktivkräfte‘ vermeiden und es vorziehen, über ‚technische Anpassungen‘ zu sprechen: Der Begriff ‚Produktivkräfte‘ ist zu unbestimmt und zweideutig dem Inhalt nach, weil er sowohl die materiellen Mittel der Produktion als auch die psychischen Anpassungen der Produzenten umfaßt. Ein derartiger Begriff ist nur in frühen Stadien der Analyse angebracht; für unsere Ziele bedarf es einer strengeren Abgrenzung, bei der die Elemente der gesellschaftlichen Psyche nicht mit den Elementen des materiellen Milieus der Gesellschaft vermischt werden.“ Und auf S. 82 f. finden wir: „Der Leser konnte sehen, daß wir in unserer Darlegung den eigentlichen Terminus ‚Ökonomie‘ vermieden haben; in der Tat, den Begriff, den er ausdrückt, kann man für eine genaue historische Analyse nicht geeignet halten: er vereinigt auf der einen Seite derartige Beziehungen des *technischen* Prozesses wie Arbeitsteilung, Kooperation, überhaupt – Formen der Zusammenarbeit, und auf der anderen Seite solche *ideologischen* Verhältnisse wie die Eigentumsverhältnisse.“
- 46 Ebenda, S. 57.
- 47 Lenin, *op. cit.*, S. 326.
- 48 Grille, *op. cit.*, S. 221.
- 49 V.I. Lenin, *Materialismus und Empiriokritizismus*, S. 329.
- 50 *Iz psihologii obščestva*, S. 57. Die Lösung des „für die ganze bourgeoise Philosophie fatalen Gegensatzes von ‚Sein‘ und ‚Bewußtsein‘“ sah er im „bewußten kollektiven Schaffen“ des kameradschaftlichen Kollektivs, das „in seiner Arbeitserfahrung, die sowohl das *Sein des Kollektivs* als auch *sein Bewußtsein* ist“, die Natur besiegt. „Hier erhält das Sein folgenden Sinn: *Die Menschheit organisiert das Weltall* durch den Kampf mit den Elementen. Hier erhält das Denken (d.i. Bewußtsein, W.E.) folgende reale Kraft: *Das Denken organisiert die Arbeitsenergie der Menschheit* im Kampf mit den Elementen.“ So wird für Bogdanov das Denken durch seine Verkörperung in der Tätigkeit des Kollektivs zum Sein und das in der Tätigkeit des Kollektivs widergespiegelte Sein zum Denken. Vgl. A. Bogdanov, *Padenie velikogo fetišizma*, S. 113.
- 51 Bogdanov, *op. cit.*, S. 87.
- 52 Ebenda, S. 99.

ANMERKUNGEN KAPITEL II

- 53 Bogdanov, op. cit., S. 87.
- 54 Ebenda, S. 95.
- 55 So schreibt er im Vorwort zu seinem Werk ‚Wissenschaftlicher Lehrkurs der Ideologien‘ von 1913: „... kann etwa das bewußte Eingreifen aktiver Menschen nicht den Gang des ökonomischen Fortschritts wesentlich beschleunigen, wenn z.B. irgendein energischer Unternehmer Aktiengesellschaften gründet, Fabriken baut, Eisenbahnen anlegt in einem bis dahin rückständigen Lande? ... Und nichtsdestoweniger bleibt es wahr, daß die Arbeit an dem Klassenbewußtsein, an seiner Ideologie, die dringendste, die historisch wichtigste in unserer Epoche ist. ... Die Ideologie ist das Werkzeug der gesellschaftlichen Organisationen, der Produktion, der Klassen, wie überhaupt aller gesellschaftlichen Kräfte und Elemente – das Werkzeug, ohne das jede Organisation unmöglich ist. Mitzuwirken bei der Ausgestaltung des Bewußtseins bestimmter Klassen, bedeutet Gestaltung der Grundlagen ihrer Organisation, bedeutet Teilnahme an der Bildung des Gehirns, dessen Aufgabe es ist, den mächtigen Körper zu leiten.“ *Nauka ob obščestvennom soznanii*, (Kratkij kurs ideologičeskoj nauki v voprosach i otvetach), M. 1914. Hier zitiert nach der deutschen Übersetzung: ‚Entwicklungsformen der Gesellschaft und die Wissenschaft‘, Berlin 1924, S. 7 f. Da das Proletariat aufgrund seiner konkreten Arbeitserfahrung bereits im Kapitalismus die Grundzüge der neuen Gesellschaftsordnung hinter den oder an der Stelle der kapitalistischen Verhältnisse ahnen bzw. sehen kann, muß und soll es „ein ganzheitliches Denken früher schaffen, als es ihm gelingt, eine ganzheitliche Organisation der Gesellschaft zu erreichen. Das klassenmäßige Selbstbewußtsein des Proletariats ist seine ideologische Revolution, die der *allgemeinen* sozialen vorausgeht.“ *Padenie velikogo fetišizma*, S. 114. Von hier aus ist auch zu verstehen, weshalb Bogdanov zunächst der Revolutionierung des Bewußtseins, der Schaffung einer eigenen proletarischen Kultur die größte Rolle bei der Errichtung des Sozialismus und Kommunismus beimaß.
- 56 Heute ist allerdings das Verständnis der sozialistischen Ideologie als ‚Anleitung zum Handeln‘ und damit Mittel zur Veränderung der Basis gängige Lehrmeinung. Vgl. Marxistisch-Leninistisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. G. Klaus und M. Buhr, Hamburg 1972, S. 506. Bogdanov konstatiert neben der positiven Rolle der Ideologie als organisierende Anpassung an den technischen Prozeß aber auch ihre negative; als ‚ideologisches Relikt‘ kann sie sich gegen eine neue Technik und deren Ideologie stellen und so die „progressive Bewegung der Gesellschaft aufhalten“, (*Iz psichologii obščestva*, S. 99).
- 57 Vgl. Grille, op. cit., S. 81 f.
- 58 L. Noiré, *Der Ursprung der Sprache*, Mainz 1877, S. 381. Die Theorie der Soziogenese der menschlichen Sprache aus und in Wechselwirkung mit gemeinsamem Handeln gewinnt gerade in jüngster Zeit mehr und mehr Anhänger. Hierbei ist interessant, daß sich bei Versuchen, die Sprachentwicklung in Phylo- und Onto-

ANMERKUNGEN KAPITEL II

genese mit einem „interaktionistischen Modell“ (vgl. John-Steiner, V./Tatter, P., An Interactionist Model of Language Development; in: Bain, B. (Hrsg.), *The Sociogenesis of Language and Human Conduct*, New York/London 1983. S. 79-97) zu erklären, amerikanische Linguisten ausdrücklich auf L.S. Vygotskij, A.R. Lurija und deren Nachfolger in der sowjetischen Psychologie berufen. Sie gehen im Gegensatz zu Piaget von der Verinnerlichung externer Operationen im Laufe der Entwicklung aus, von der Entwicklung der höheren Funktionen aus aktuellen Beziehungen zwischen menschlichen Individuen und sehen hier eine Verbindung zu Peirce, G.H. Mead und Dewey – im deutlichen Gegensatz zu Chomskys Paradigma von den angeborenen Strukturen oder einem vorprogrammierten ‚Language Acquisition Device‘ (LAD).

- 59 Weitere mögliche Einflüsse der Theorie Noirés bis hin zu einem gewissen „Pathos religiöser Verkündigung“ (Grille, S. 82) sind m.E. schwer beweisbar.
- 60 Grille (S. 80) verweist auf einen Aufsatz, der ein Jahr später erschien und gleichfalls Noiré und Max Müller als Vorbilder Bogdanovs angibt. Allerdings halte ich die Vermeidung eines Hinweises auf Noiré, weil dieser ansonsten konservativ und reaktionär war (vgl. Grille 80 f.), im ‚Empiriomonismus‘ (Vorwort, Bd. III) eher für Zufall als Absicht.
- 61 Bogdanov, *Iz psihologii obščestva*, S. 67. Daher gehört die Nachahmung zu den ursprünglichen Erscheinungen des sozialen Instinkts, wie Bogdanov in einer Anmerkung hierzu bemerkt.
- 62 Ebenda, S. 69 f.
- 63 Ebenda, S. 70.
- 64 Von Max Müller war bereits 1868 in Voronež ‚Nauka o jazyke‘ erschienen, worauf sich schon Tolstoj berief (s.o.). In Bogdanovs ‚Padenie velikogo fetišizma‘ ist fast das gesamte erste Kapitel mit dem Titel ‚Proišchoždenie ideologii‘ (S. 4-32) eine Darlegung der Thesen aus Noirés ‚Ursprung der Sprache‘, und Noirés Theorie zur Erklärung der „Herkunft der ersten Elemente der Ideologie, der Wörter, der Begriffe“, hat für ihn „eine riesige Bedeutung ... für die Sozialphilosophie des Marxismus“ (S. 7).
- 65 Siehe oben Anm. 55.
- 66 So Grille, op. cit., S. 87, der diese physiologische Ergänzung der Theorie Noirés als leichte Kritik Bogdanovs an Noiré in ‚Padenie velikogo fetišizma‘ sieht.
- 67 *Entwicklungsformen der Gesellschaft und die Wissenschaften*, S. 42.
- 68 Ebenda, S. 43.
- 69 Ebenda.
- 70 Ebenda.

ANMERKUNGEN KAPITEL II

- 71 Ebenda, S. 44.
- 72 Vgl. ‚Allgemeine Organisationslehre‘, Bd. I, Berlin 1926, S. 28.
- 73 Ebenda, S. 129 u. Bd. II, Berlin 1928, S. 138.
- 74 Vgl. Grille, op. cit., S. 87.
- 75 O proletarskoj kul'ture, M.-L. 1924, S. 274, in einem Aufsatz von 1918 mit dem Titel ‚Metody truda i metody poznanija‘.
- 76 Grille, op. cit., S. 81.
- 77 Nauka i rabočij klass. Aufsatz von 1918; in: O proletarskoj kul'ture, S. 211 f.
- 78 Grille, op. cit., S. 90, wo von einem Vortrag die Rede ist, den Bogdanov am 14.5.1927 vor der Abteilung ‚Wissenschaftsmethodologie‘ der Kommunistischen Akademie für Sozialwissenschaften in Moskau hielt.
- 79 Vgl. dazu: Obščee jazykoznanie. M. 1970, S. 30 ff.; wenn man auch heute im Gegensatz zu Bogdanov verschiedene Wurzeln von Denken und Sprache ansetzt, was allerdings auch nur ein Teil der sowjetischen Forscher (Vygotskij-Schule) tut. Vgl. allerdings die auf Engels fußenden Erklärungen in ‚Filosofskij slovar‘ (Pod red. M.M. Rozentolja), M. 1972, S. 488 f. und in ‚Marxistisch-Leninistisches Wörterbuch...‘ S. 1033 f, die Noiré und Bogdanov sehr nahe sind.
- 80 So Grille, op. cit., S. 150.
- 81 Marrs Standpunkt in dieser Frage vgl. bei Goerdts, W., Die Sowjetphilosophie. Wendigkeit und Bestimmtheit. Dokumente, Basel/Stuttgart 1967, S. 202-236. Zur Kritik an Marr siehe u.a. Thomas, L.L., The Linguistic Theories of N.Ja. Marr, Berkeley/Los Angeles 1957; Borbé, T., Kritik der marxistischen Sprachwissenschaft N.Ja. Marrs, Kronberg/Ts. 1974. Zur positiven Einschätzung von Marrs Sprachentstehungstheorie vgl. Ivanov, V.V., Einführung in allgemeine Probleme der Semiotik, Tübingen 1985, S. 88 ff.
- 82 Vgl. z.B. seine Arbeit (Stenogramm einer Vorlesung) ‚Krizis pervogo goda žizni‘; in: Vygotskij, L.S., Sobranie sočinenij, t. 4, M. 1984, S. 318-339; hier: S. 337.
- 83 Siehe z.B. Donskich, O.A., Proischoždnie jazyka kak filosofskaja problema, Novosibirsk 1984, S. 100-112.
- 84 Vgl. dazu Ivanov, V.V., op. cit., S. 96 ff., aber auch seine Ausführungen über die Sprachentwicklung bei den Taubstummblinden in der Ontogenese, ebd., S. 102 ff., wobei er sich auf die jahrelangen Untersuchungen von I.A. Sokoljanskij berufen kann.
- 85 Entwicklungsformen der Gesellschaft und die Wissenschaft, S. 30 f.
- 86 So z.B. in Bd. II der ‚Allgemeinen Organisationslehre‘, S. 160: „Als Ausgangspunkt

ANMERKUNGEN KAPITEL II

- der sozialen Entwicklung, als deren Grundlage, erscheinen die technischen Formen ... die ökonomischen Formen werden in ihrer Entwicklung durch die technischen bestimmt... (die Formen der Ideologie) bilden offenbar eine dritte Schicht, einen, wie Marx sagt, ‚Überbau‘, und werden in ihrer Entwicklung durch die beiden ersten Gruppen von Formen bestimmt.“
- 87 Diese Abhängigkeiten faßt Bogdanov unter dem ‚Prinzip der sozialen Kausalitäten‘ zusammen: „Die Ursachen jeder Entwicklung der gesellschaftlichen Formen liegen im Gebiet der Produktion, im Arbeitskampf der Gesellschaft mit der Natur“ (Entwicklungsformen, S. 29).
- 88 Allgemeine Organisationslehre, Bd. I, S. 57 f. Seine Organisationslehre nannte Bogdanov auch Tektologie in Anlehnung an Haeckels Lehre vom Aufbau der Welt.
- 89 Entwicklungsformen, S. 31 f.
- 90 Allgemeine Organisationslehre, Bd. II, S. 161. Hier schildert Bogdanov „den wahrscheinlichen Weg der Entwicklung des Herdenzusammenhangs bei den Wölfen“: Durch Änderung des Milieus werden die früher alleine jagenden Wölfe gezwungen, statt wie bisher kleinere, größere Tiere zu jagen (technische Veränderung), eine Aufgabe, die durch die Entwicklung der Herdenzusammenarbeit gelöst wird (ökonomische Veränderung), die die Entwicklung eines Signalsystems erfordert (ideologische Veränderung).
- 91 Allgemeine Organisationslehre, Bd. I, S. 80.
- 92 Vgl. Marxistisch-Leninistisches Wörterbuch ..., S. 370, wo im weiteren auch von der ‚aktiven Rolle der Form‘ die Rede ist.
- 93 Obščee Jazykoznanie, S. 429.
- 94 Grille, op. cit., S. 179.
- 95 Iz psihologii obščestva, S. 85.
- 96 Čto takoe proletarskaja poëzija (1918); in: O proletarskoj kul'ture, S. 126.
- 97 Karl Bücher, Arbeit und Rhythmus, Leipzig⁵ 1919, S. 453. Eine Übersetzung (1899) dieses Werkes wurde nach Grille (S. 98) von Bogdanov „ziemlich gründlich benutzt“.
- 98 Čto takoe proletarskaja poëzija, S. 126.
- 99 Vozmožno-li proletarskoe iskusstvo?; in: O proletarskoj kul'ture, S. 105.
- 100 Ebenda, S. 113.
- 101 Proletariat i iskusstvo. Vortrag auf der I. Allrussischen Konferenz der proletarischen kulturell-aufklärerischen Organisationen 1918; in: O proletarskoj kul'ture, S. 118.
- 102 Ebenda, S. 124. Vgl. hierzu die Auffassungen Arvatovs von absoluter Funktionalität als Schönheit, s.u.

ANMERKUNGEN KAPITEL II

- 103 Razvitie žizni v prirode ... (Iz psihologii obščestva, S. 71).
- 104 Zur allgemeinen Charakteristik der einzelnen Entwicklungsstufen vgl. auch Mánicke-Gyöngyösi, op. cit., S. 121 ff.
- 105 Vgl. dazu: Marxistisch-Leninistisches Wörterbuch ..., S. 977 unter ‚Sozialismus‘ und ‚Kommunismus‘: „Der Sozialismus ist nicht eine kurzfristige Übergangsphase in der Entwicklung der Gesellschaft, sondern eine relativ selbständige sozialökonomische Formation in der historischen Epoche des Übergangs vom Kapitalismus zum Kommunismus im Weltmaßstab.“
- 106 Vgl. dazu eine Anm. Bogdanovs in: Allgemeine Organisationslehre, Bd. I, S. 81, wo er auf die Theorie des Animismus, die bei ihm und bei Max Müller mit der Urmetapher zusammenhängt, hinweist, die er erstmals in der zweiten Ausgabe seines ‚Kurses der Nationalökonomie‘ (1899) erwähnt habe.
- 107 So u.a. in der ‚Allgemeinen Organisationslehre‘, Bd. I, S. 29; in ‚Entwicklungsformen der Gesellschaft‘, S. 48 f. und den Schriften zur proletarischen Kultur, vgl. O proletarskoj kul'ture, S. 126 f. u. S. 311 u.a.
- 108 Entwicklungsformen der Gesellschaft ..., S. 55. Natürlich existierten bei dem ganzheitlichen Denken der Menschen der Urzeit diese poetischen Formen in ihrem Bewußtsein noch nicht als Poesie.
- 109 Čto takoe proletarskaja poëzija (1918); in: O proletarskoj kul'ture, S. 127.
- 110 Entwicklungsformen der Gesellschaft ..., S. 60.
- 111 Diese entstand nach Bogdanov aus der Organisation der patriarchalischen Gemeinde, die durch autoritäre Zusammenarbeit charakterisiert war, d.h., der Patriarch war Organisator und Befehlender, die Angehörigen Ausführende bzw. Befehlsempfänger.
- 112 Dieses war in seinem Ursprung auch religiös, wurde aber bei der durch die Tauschbeziehungen ermöglichten Übernahme von den Angehörigen jeweils fremder Religionen nicht mehr als solches übernommen und empfunden.
- 113 Entwicklungsformen der Gesellschaft ..., S. 80.
- 114 Ebenda, S. 102.
- 115 Ebenda, S. 127.
- 116 Ebenda, S. 121.
- 117 Ebenda, S. 122.
- 118 Ebenda, S. 123.
- 119 Ebenda, S. 156.
- 120 Ebenda, S. 177.

ANMERKUNGEN KAPITEL II

- 121 Die Produktion ist in den Teilen planmäßig, als Ganzes unorganisiert-anarchisch. Die Produktion ist prinzipiell kollektiv, die Aneignung individualistisch. Die kapitalistische Gesellschaft zerfällt in sich bekämpfende Klassen. Vgl. Entwicklungsformen..., S. 193.
- 122 Ebenda, S. 198. Diese deutsche Übersetzung trifft nicht ganz russisch ‚tovariščeskij‘, bei dem neben der Bedeutung ‚freundschaftlich, kameradschaftlich, kollegial‘ auch noch Anklänge an ‚tovarišč‘ = ‚Genosse‘ mitschwingen.
- 123 Vgl. zu Marr: Obščee jazykoznanie, S. 430 und Borbé, op. cit., S. 222 u. 233. Marr ging von undifferenzierten Formen aus (vgl. die sogenannten „fuzzy sets“ in heutigen Theorien), setzte an den Beginn der weiteren Entwicklung jedoch das Substantiv (vgl. Borbé, op. cit., S. 213 u. 217) und nicht das Verb wie Bogdanov. Die ursprünglichen Lautkomplexe konnten in Abhängigkeit vom Bedarf in unterschiedlichen Funktionen verwendet werden, die den sich später herausbildenden Kategorien Substantiv, Verb, Adjektiv usw. in etwa entsprachen (vgl. Borbé, op. cit., S. 218). Auch Marr nennt Noiré als denjenigen, der ihm ideologisch am nächsten steht (ebd., S. 159).
- 124 Allgemeine Organisationslehre, Bd. I., S. 128.
- 125 Ebenda.
- 126 Die Ökonomie im Kleinen, der gesamte notwendige Verkehr ist nur über das gemeinsame Sichverstehen möglich.
- 127 Allgemeine Organisationslehre, Bd. II, S. 67. Vgl. zur Frage einer allgemeinen internationalen Sprache bereits L.N. Tolstoj in einem Brief an die Esperanto-Anhänger von Voronež vom 27.4.1894 (67, 101 f.). Tolstoj hält sich für nicht kompetent zu entscheiden, wie weit das Esperanto die Funktion einer internationalen Sprache erfüllen kann. Er hält es für geeigneter als Volapük – allerdings nur für die Europäer. Bis zur Lesefähigkeit hatte er selbst es innerhalb von zwei Stunden gebracht. Er wurde später Ehrenmitglied der universalen Moskauer Studentenvereinigung Esperanto (vgl. dazu Zelenov, op. cit., S. 325 f., Anm. 2).
- 128 Ebenda, S. 68.
- 129 Ebenda.
- 130 Ebenda, S. 69.
- 131 Ebenda.
- 132 Tajna nauki (1913); in: O proletarskoj kul'ture, S. 310 f.
- 133 Ebenda, S. 311.
- 134 In: O proletarskoj kul'ture, S. 328-332.
- 135 Ebenda, S. 330.

ANMERKUNGEN KAPITEL II

- 136 Ebenda.
- 137 Ebenda, S. 332.
- 138 Wie wichtig ihm die ganze Frage der Bildung einer einheitlichen Sprache war, geht u.a. auch daraus hervor, daß er dieses Problem zum zentralen Gedanken seines Schlußwortes in ‚Entwicklungsstufen der Gesellschaft ...‘ (S. 225 f.) macht. Auch hier heißt es zur Frage einer künstlichen Schaffung der universalen Sprache: „Die Einheit der Sprache kann folglich nur auf dem Boden der *praktischen* Einheit des Lebens der Menschen sich entwickeln, aber nicht auf Grund eines verabredeten Einvernehmens mitten im Kampfe der Völker und Klassen.“ (S. 226)
- 139 Krasnaja zvezda. Roman utopija, L. 1929, S. 31 (Erstmals erschienen 1908 in SPb.; deutsche Übersetzung 1923 Berlin, Neuauflage Frankfurt/M. 1972).
- 140 Ebenda, S. 49.
- 141 Ebenda, S. 60 f. Einige Erklärungen zur Entwicklung der Sprache hat Bogdanov auch in seinem zweiten utopisch-historischen Roman, ‚Inžener Mënni‘, L.-M. 1925, S. 9 f. gegeben, der die historische Entwicklung auf dem Mars von einem Zustand, der dem auf der Erde entspricht, bis zu der in ‚Krasnaja zvezda‘ geschilderten Epoche beschreibt. In diesem Roman tritt das utopisch-Fiktive in längeren Passagen hinter das politisch-Theoretische zurück, und somit ist er weniger eine bildhafte und spannende Umsetzung der Theorien Bogdanovs als vielmehr eine oft ermüdende Wiederholung seiner Theorien durch den Mund des Helden oder den Erzähler selbst.
- 142 Allgemeine Organisationslehre, Bd. I., S. 56.
- 143 Vgl.: Vozmožno-li proletarskoe iskusstvo? (1914); in: O proletarskoj kul'ture, S. 113.
- 144 Ebenda.
- 145 Ebenda, S. 114.
- 146 So hätte sich auch eine Arbeiterpartei zuerst in England und nicht in Deutschland bilden müssen ...; ebenda, S. 115. A. Potresov, Menschewist (der später von Lenin der als ‚Aktivisten‘ bezeichneten Gruppe zugeordnet wurde), hatte 1913-1914 in einer Artikelserie zu Fragen der proletarischen Kultur in der Zeitschrift ‚Naša zarja‘ (Kritičeskie nabroski, O literature bez žizni i o žizni bez literatury (Tragedija proletarskoj kul'tury) bzw. Ešče k voprosu o proletarskoj kul'ture; in: Naša zarja 1913, Nr. 4-5, S. 63-69, Nr. 6, S. 65-75; 1914, Nr. 2, S. 88-100, Nr. 3, S. 89-96, Nr. 4, S. 78-93) Stellung genommen und es als „die Achillesferse“ des Proletariats bezeichnet, daß es im Bereich der Kunst und der täglichen Lebensweise nichts Neues entwickelt habe (1914, Nr. 3, S. 94). Er hielt die Beeinflussung des Proletariats in diesen Bereichen durch das Kleinbürgertum für ein erwiesenes Faktum, das sehr im Gegensatz zur politisch-fortschrittlichen Rolle des Proletariats stehen würde.

ANMERKUNGEN KAPITEL II

- 147 Vozmožno-li proletarskoe iskusstvo?, S. 116.
- 148 Größere Klarheit, Eindeutigkeit usw., s.o.
- 149 Vgl. dazu Bogdanovs Vorschläge zur Schaffung einer einheitlichen Sprache des internationalen Proletariats auf der Grundlage des Englischen, Vorschläge zur Vereinheitlichung der Sprachen der Spezialwissenschaften usw., s.o.
- 150 Nauka i rabočij klass. Später erschienen in: O proletarskoj kul'ture, S. 200-221.
- 151 Ebenda, S. 204 f.: „Das alles entspringt natürlich nicht aus böser Absicht der Bourgeoisie, sondern aus der ungenügenden Organisiertheit ihres eigenen Denkens, erzogen in den anarchischen, widersprüchlichen Verhältnissen des Kapitalismus.“
- 152 Ebenda, S. 208.
- 153 Ebenda.
- 154 Ebenda, S. 216.
- 155 Ebenda, S. 217.
- 156 Ebenda.
- 157 Ebenda, S. 219.
- 158 Proletariat i iskusstvo. Vortrag auf der I. Allrussischen Konferenz der Proletarischen Kulturellen Bildungsorganisationen. Später auch in: O proletarskoj kul'ture, S. 117-124; hier: S. 123.
- 159 Čto takoe proletarskaja poëzija, ebenda, S. 131.
- 160 Ebenda, er spricht dabei von Arbeiter-Bauern-, Arbeiter-Bauern-Intelligenz-Dichtung usw.
- 161 Ebenda, S. 136.
- 162 Ebenda, S. 137.
- 163 Kritika proletarskogo iskusstva (1918); in: O proletarskoj kul'ture, S. 166.
- 164 Ebenda, S. 169 f. Hier zitiert nach der deutschen Übersetzung: Die Schriften des sinnenden Wanderers, Zweites Buch, Leipzig und Wolgast 1919, S. 79 f.
- 165 Ebenda, S. 81.
- 166 Ebenda, S. 82.
- 167 Wegen dieser Auffassungen wurde Bogdanov von L'vov-Rogačevskij in dessen Buch ‚Poëzija novoj Rossii‘ heftig angegriffen. Er führte eine Reihe von Beispielen an, die beweisen sollten, daß dem „stählernen Chaos der Arbeitswelt“ eher freier Vers und freier Rhythmus entsprächen. In einem späteren Aufsatz ‚Prostota ili utončenost‘ (s.u.) geht Bogdanov ausführlich auf diese Kritik ein und widerlegt sie

ANMERKUNGEN KAPITEL II

- z.T. dadurch, daß er beweist, daß die angeführten ‚proletarischen‘ Dichter gar keine Proletarier seien und als Intelligenzler selbstverständlich eher zu freiem Vers und Rhythmus neigten bzw. dadurch, daß L'vov-Rogačevskij die von ihm angeführten proletarischen Dichter falsch interpretiert habe.
- 168 O proletarskoj kul'ture, S. 175.
- 169 Als Vorbilder führt er wegen ihrer Einfachheit Puškin und Lermontov, aber auch Byron, Schiller und Goethe an.
- 170 Ebenda, S. 176.
- 171 Ebenda, S. 177.
- 172 Ebenda, S. 182.
- 173 Ebenda, S. 191.
- 174 Ebenda.
- 175 Vortrag auf dem Allrussischen Kongreß der Proletkulte, erweitert um Thesen über die künstlerische Technik vom Kongreß der proletarischen Schriftsteller. In: O proletarskoj kul'ture, S. 192-199; hier: S. 197 ff.
- 176 P. Gorsen/E. Knödler-Bunte, Proletkult 2, S. 47-51.
- 177 O proletarskoj kul'ture, S. 198 f.
- 178 Er spricht meistens von künstlerischer Technik und Form, die aber in der Literatur mit Sprache bzw. sprachlicher Gestaltung gleichzusetzen sind.
- 179 Vgl. Bogdanovs Polemik mit Gastev aus Anlaß seines 1919 in ‚Proletarskaja kul'tura‘ erschienen Aufsatzes ‚O tendencijach proletarskoj kul'tury‘ (deutsch bei R. Lorenz (Hrsg.), S. 57-64). Bogdanov stellte in seinem Aufsatz mit gleichem Titel (in: O proletarskoj kul'ture, S. 315-327) dem mechanisierten und von Maschinen gelenkten Kollektiv Gastevs ein maschinenlenkendes Kollektiv aus hochentwickelten in kollektiver Verantwortung handelnden Individuen gegenüber. Daß schließlich aus Gastevs gewollter Unterordnung eine zwangsweise wurde, übersah Bogdanov. Vgl. hierzu Hansen-Löve, op. cit., S. 480 ff., der die Position Gastevs in dieser Frage mit der des Proletkul't gleichsetzte. Allein die Polemik Bogdanovs spricht gegen eine derartige Vereinfachung.
- 180 Heute haben hingegen die ‚Auftraggeber‘ des Maschinenarbeiters erkannt, daß die Aufhebung der Arbeitsteilung in Teilbereichen der Produktion der Steigerung der Produktion dient, wobei dem Maschinenarbeiter die Illusion gegeben wird, Ausführender und Organisierender zu sein, ohne daß allerdings die von Bogdanov erhofften Konsequenzen einträten, sondern gerade deshalb, um es nicht zu diesen Konsequenzen kommen zu lassen.
- 181 U. Steinvorth, Eine analytische Interpretation der Marxschen Dialektik, Meisenheim am Glan 1977, S. 80.

ANMERKUNGEN KAPITEL III

- 1 Die Existenz einer multinationalen Sowjetliteratur wird im Westen oft bezweifelt. In der Sowjetunion ist sie ein Faktum, zu dessen Begründung man immer wieder Gor'kij heranzieht; vgl. zuletzt L.I. Timofeev, G.J. Lomidse, Literatur einer sozialistischen Gemeinschaft, Berlin 1975, S. 39 f.
- 2 So H.H. Bielfeldt, Russisch-Deutsches Wörterbuch, Berlin 1962, bei der Erklärung des Wortes ‚rodonačal'nik‘: „Gor'kij ist der Begründer der Literatur der Arbeiterklasse“ (im Original russisch).
- 3 Im Statut des Verbandes der Sowjetschriftsteller wird zwar vom sozialistischen Realismus zunächst als der „Hauptmethode“ gesprochen, doch von entscheidender Bedeutung ist ein Änderungsvorschlag für den weiteren Text auf der 26. Sitzung des 1. Allunionskongresses 1934, wo statt des Vorschlages des Organisationskomitees „Der sozialistische Realismus sichert ... Möglichkeiten in bezug auf ... die Wahl mannigfaltiger Formen, Methoden und Genres.“ ‚Methoden‘ in ‚Stile‘ geändert wurde (vgl. Pervyj vsesozjuznyj s-ezd sovetskich pisatelej. Stenografičeskij otčet, M. 1934, S. 671; die sowjetische Forschung ist sich der Wichtigkeit dieser Änderung bewußt, vgl. z.B. V.F. Vorob'ev, A.M. Gor'kij o socialističeskom realizme, Kiev 1968, S. 128. Leider berücksichtigen Schmitt und Schramm das nicht in ihrer deutschen Ausgabe der ‚Dokumente zum 1. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller‘ (Frankfurt/M. 1974) und lassen damit offen, daß die *eine* Methode verbindlich wurde).
- 4 Vor allem auf die Reihe ‚Archiv A.M. Gor'kogo‘, die seit 1939 in Moskau erscheint, aber auch auf Bd. 70 und 72 der Reihe ‚Literaturnoe nasledstvo‘, die deutsche Ausgabe der ‚Nesvoevremennye mysli‘, herausgegeben von Bernd Scholz im Insel Verlag, Frankfurt/M. 1972, sowie andere Sammelbände und Sekundärliteratur, in der z.T. unveröffentlichtes Archivmaterial zitiert wird.
- 5 Russkie pisateli o jazyke (XVIII-XX vv.), pod red. B.V. Tomaševskogo i Ju.D. Levina, S. 681 ff. und Russkie pisateli o jazyke, chrestomatija, pod obščej red. A.M. Dokušova, S. 321 ff.
- 6 Vgl. seinen Brief an A.V. Amfiteatrov vom 15.12., zitiert in: Letopis' žizni i tvorčestva A.M. Gor'kogo 2, M. 1958, S. 169.
- 7 Zu Gor'kij's Auffassung von der Kultur als zweiter Natur des Menschen s.u.

ANMERKUNGEN KAPITEL III

- 8 A. Jolles Werk ‚Einfache Formen‘ erschien 1929 bzw. 1930, und es ist möglich, daß Gor’kij dieses auch gekannt hat. Die Annahme von ursprünglich einfachen Formen war jedoch lange vor Jolles Allgemeingut, und bereits A. A. Potebnja ging davon aus.
- 9 Vgl. ihren Aufsatz ‚Gor’kij v bor’be za jazyk kak orudie kul’tury‘; in: Voprosy sovetskoj literatury II, S. 7-64, vor allem S. 52 ff. In einer nach dem 20. Parteitag geschriebenen Arbeit von 1958, ‚M. Gor’kij v bor’be za razvitie sovetskoj literatury‘, M.-L. 1958, muß Muratova allerdings konstatieren: „Gor’kij ... trat nirgends mit einer detaillierten Kritik der Marrschen Lehre über die Sprache und den schädlichen Einfluß dieser Lehre auf die Arbeit der Literaten hervor ... Gor’kij widmete der falschen theoretischen Begründung von der Klassenabhängigkeit der Sprache durch einige Autoren nicht genügend Aufmerksamkeit.“ (S. 366)
- 10 So seine Annahme, durch Beseitigung ‚beschämender‘ Fakten würde auch deren sprachliche Bezeichnung verschwinden usw. Vgl. seinen Aufsatz ‚O jazyke‘ von 1934.
- 11 G. Klaus, Die Macht des Wortes, Berlin 1972, S. 48 bezeichnet den geschilderten Umstand als „die relative Eigengesetzlichkeit der Sprache“ und geht weiter als Gor’kij, wenn er behauptet: „In letzter Instanz setzt sich der semantische Aspekt gegenüber dem pragmatischen durch.“
- 12 Chlebnikov ging einerseits von russischen und slavischen Wortbildungsmustern aus, hatte andererseits aber auch die Idee der Schaffung einer ‚Sternensprache‘ oder ‚Sprache des Weltalls‘, in der die Bedeutung des Anlautes gleich anlautender Wörter verallgemeinert werden sollte. Deren Schaffung war jedoch nicht Aufgabe von Linguisten, und sie sollte auch nicht naturwüchsig entstehen (wie die Weltsprache bei Bogdanov und Marr), sondern vielmehr von Dichtern geschaffen werden.
- 13 Wenn man z.B. Sprachpraxis und Ansichten Puškins mit den hier dargelegten Gedanken Gor’kij vergleicht (beide werden häufig verglichen oder wenigstens in ihrer Bedeutung gleichgesetzt), so nimmt Gor’kij in seiner Zeit eher die Position Šiškovs ein, nur ist das sprachliche System, das er verteidigt, in etwa das Puškins und seiner Nachfolger, obwohl die neue Wirklichkeit ebenso radikale Veränderungen im sprachlichen System erfordert, wie sie seinerzeit Puškin gegen Šiškov und dessen Anhänger durchsetzte.
- 14 Vgl. J.W. Stalin, Der Marxismus und die Fragen der Sprachwissenschaft, Kiel o.Jg., S. 32 f.
- 15 Im Original ‚slovesnye formy‘ – nicht zu verwechseln mit ‚slovoformy‘ oder ‚formy slov‘!
- 16 J.W. Stalin, op. cit., S. 30: „Deswegen befindet sich der Wortbestand der Sprache, da er für Veränderungen am empfänglichsten ist, im Zustand einer fast ununterbrochenen Veränderung.“

ANMERKUNGEN KAPITEL III

- 17 Lenin hatte sich 1914 noch gegen eine einheitliche Staatssprache (russisch) ausgesprochen, vgl. seinen Artikel ‚Nužen li objazatel’nyj gosudarstvennyj jazyk‘. Im Bereich der russischen Sprache setzte er sich aber für eine ‚Normierung‘ ein, die auch auf der Grundlage der Literatur „von Puškin bis Gor’kij“ mit der Herausgabe eines Wörterbuches gefördert werden sollte; vgl. V.I. Lenin, *O literature i iskusstve*, M. 1969, S. 559 ff.
- 18 Man sollte sich z.B. einmal fragen, ob die vielzitierten Moskauer Hostienbäckerrinnen, deren Sprache Puškin in die Literatur einführte (eine ohne Zweifel fortschrittliche, demokratisierende Tendenz), ihrerseits die Sprache Puškins und seiner Literatur völlig verstanden.
- 19 Dabei ist die Definition von ‚Volk‘ in der Klassengesellschaft sehr problematisch, denn auch in Gor’kij’s Verständnis ist offensichtlich, daß er damit nicht nur die ländliche Bevölkerung meint, in der sich feudalistische Traditionen am besten erhalten haben.
- 20 Kursiv von mir, W.E.
- 21 So W. Boeck, in: Boeck, Fleckenstein, Freydank, *Geschichte der russischen Literatursprache*, Leipzig 1974, S. 157.
- 22 Ebenda, S. 160.
- 23 Hierbei konnte man sich auf eine Notiz Lenins berufen, die dieser 1919/20 gemacht hatte, als er sich über unnötigen und unrichtigen Gebrauch von Fremdwörtern auf Parteiversammlungen ärgerte. Diese Notiz wurde von der ‚Pravda‘ Ende 1924 veröffentlicht, vgl. V.I. Lenin, *O literature i iskusstve*, S. 559.
- 24 Zu den Veränderungen der russischen Vor- und Familiennamen vgl. E.N. Poljakova, *Iz istorii russkich imen i familij*, M. 1975. Zu Kuriosa bei der Bildung der Vornamen siehe auch A. Room, *Russian Personal Names Since the Revolution: I u.2*; in: *Journal of Russian Studies* 45, S. 19-24; 46, S. 13-18, Nottingham/Bradford 1983.
- 25 Außer in dem oben erwähnten Gespräch lobt Gor’kij Lavruchin und empfiehlt, seinem Beispiel zu folgen, in einem weiteren Gespräch mit Schriftsteller-Stoßarbeitern von 1931 und in seinen ‚Besedy o remesle‘, II, vom selben Jahr (26, 89 u. 25. 316).
- 26 So D.P. Murav’ev in einem Artikel über Lavruchin in *KLE*, 3, Sp. 961.
- 27 Allerdings hat gerade in den Častuški, auf die er sich so oft beruft, in einem viel direkteren Sinne, als Gor’kij das meint, von alters her eine Tendenz zur Vulgarisierung vorgeherrscht. Diese Tendenz und dieser Prozeß sind bis heute ungebrochen. Vgl. V. Kabronskij (Hrsg.), *Nepodcenzurnaja russkaja častuška*, New York 1978; V. Kozlovskij (Hrsg.), *Novaja nepodcenzurnaja častuška*, New York 1982. In diesen Častuški äußert sich ‚echtes‘ Volksvermögen im Geiste der von P. Rühmkorf für das Deutsche erstellten Sammlung.

ANMERKUNGEN KAPITEL III

- 28 In dem im folgenden zitierten Aufsatz von 1931 heißt es an anderer Stelle: „Wir haben ausgezeichnete Bücher, die meisterlich das Leben und Dasein jener Stämme zeichnen, die unbekannt und stumm lebten und erst durch die mächtige Hand der Revolution aus ‚dem Schlaf der Jahrhunderte‘ erweckt wurden.“ (25, 251) Gor'kij sieht es als großes Verdienst der jungen Literaten an, Dasein und Psyche der Menschen und Völker zu schildern, deren Existenz man bislang nicht wahrnehmen wollte.
- 29 Durchaus in Anspielung auf Lenins berühmten Aufsatz ‚Levizna odna iz detskich boleznij kommunizma‘, da es meist Linke waren, die den Theorien der Wortneuschöpfung anhängen.
- 30 Vgl. Russkie pisateli o jazyke XVIII-XX vv., S. 730 ff. bzw. Russkie pisateli o jazyke, S. 363 ff.
- 31 Vgl. dazu P. Kirschenmann, Kybernetik, Information, Widerspiegelung, München/Salzburg 1969, S.26 ff.
- 32 Später, 1933 in ‚O temach‘ sagt Gor'kij über mögliche Themen der Kinderliteratur: „Wir sollten daran denken, daß es keine phantastischen Märchen mehr gibt, die nicht durch Arbeit und Wissenschaft bestätigt worden sind, und daß man den Kindern Märchen geben sollte, die auf den Bedürfnissen und Hypothesen des zeitgenössischen wissenschaftlichen Denkens begründet sind.“ (27, 107)
- 33 So auch am Anfang seines berühmten Aufsatzes ‚O kočke i o točke‘ von 1933, wo er das als Faktum in der Sowjetunion darstellt, und in einem Vortrag von 1935 (27, 42), in dem er sich über die Vernachlässigung dieses Faktums durch die sowjetischen Schriftsteller beschwert.
- 34 Allerdings ist diese Kultur der ‚Individuen‘ bislang nicht in der Lage gewesen, etwas hervorzubringen, was der Kultur des Altertums vergleichbar wäre (24, 36).
- 35 Im Original „von ihr“, da Gor'kij zuvor statt von Proletariat von „der Organisation der Arbeiter“ spricht. Es handelt sich hier um Gor'kij's Aufsatz ‚Razrušenie ličnosti‘, s.u.
- 36 Das war nicht nur während seiner Mitarbeit an der Zeitung ‚Novaja žizn‘ so, wo es allerdings besonders deutlich wird, man vgl. nur seine Rede vor der öffentlichen Versammlung der Gesellschaft ‚Kultur und Freiheit‘ in Moskau, B. Scholz (Hrsg.), S. 248 ff.
- 37 Besonders deutlich wird das in seinem Aufsatz ‚O pol'ze gramotnosti‘ von 1928, aber auch später noch sieht er die Schaffung der ‚allgemeinmenschlichen‘ Literatur als Hauptaufgabe der sowjetischen Schriftsteller, vgl. ‚Literaturnye zabavy‘ (27, 254).
- 38 Gerade in dieser Frage berief sich Gor'kij aus gutem Grund immer wieder auf Lenin, da er nach anfänglichen Zweifeln gerade mit Lenin in bezug auf das Erbe eine

ANMERKUNGEN KAPITEL III

Meinung vertrat, vgl. hierzu vor allem ‚Iz besedy s moskovskimi rabkorami v otdel rabotnic MK VKP (b) 14 ijunja 1928 g.‘; in: V.I. Lenin i A.M. Gor’kij, M. 1969, S. 353 ff. Vgl. in diesem Sammelband auch weitere Zitate dazu aus dem Aufsatz ‚Rabočij klass dolžen vospitat’ svoich masterov kul’tury‘, S. 359, ‚O biblioteke poëta‘, S. 373, ‚Znat’ prošloe – neobchodimo‘, S. 387 u.a.

- 39 Diese Wirklichkeit nennt Gor’kij auch in Anführungszeichen: ‚kulturelle‘ Wirklichkeit (25, 104), wobei kulturell hier im Sinne von ‚kulturvoll‘ zu verstehen ist.
- 40 Kursiv von mir, W.E.
- 41 So z.B. in seinem Referat auf dem Schriftstellerkongreß von 1934 (vgl. Schmitt/Schramm, S. 82), ebenso wie in seinem dort gesprochenen Schlußwort (ebenda, S. 374 u. 381), aber auch in seiner Rede vor dem zweiten Plenum der Leitung des sowjetischen Schriftstellerverbandes vom 7.3.1935 (27, 414).
- 42 Falls es nicht um Definitionen oder direkte Zitate geht, wird von nun an diese gebräuchliche Abkürzung für ‚sozialistischen Realismus‘ verwendet.
- 43 B. Bjalik, O Gor’kom. Stat’i, M. 1947, S. 319. Bjalik stützte seine These u.a. damit, daß der Sozrealismus die „dritte Wirklichkeit – die Wirklichkeit der Zukunft“ darstellen sollte, eine Zukunft, die Gor’kij als eine „garantierte“ bezeichnete. Ebenda, S. 324.
- 44 B. Bjalik, M. Gor’kij – Literaturnyj kritik, M. 1960, vor allem S. 11 und S. 81 ff.
- 45 L.I. Timofeev, Teorija literatury, M. 1948, S. 323. In der jüngsten, vierten, überarbeiteten Ausgabe des Lehrbuches, M. 1971, vermeidet es Timofeev, von einer Vereinigung von Realismus und Romantik zu sprechen; er trifft aber auch die Unterscheidung von ‚romantizm‘ für die vorsowjetische Zeit und ‚romantika‘ für die sowjetische (S. 432). In dem von ihm mitherausgegebenen ‚Slovar’ literaturovedčeskich terminov‘ heißt es, daß der Sozrealismus „als Bestandteil die revolutionäre Romantik in sich enthält“ (M. 1974, S. 369). Vor allem A. Fadeev, der die Ausprägung des Begriffes ‚sozialistischer Realismus‘ Ende der vierziger Jahre entscheidend beeinflußt hat, hat immer wieder darauf bestanden, daß der Sozrealismus unbedingt auch die revolutionäre Romantik beinhaltet (vgl. seine Aufsätze ‚Zadači sovetskoj literatury‘ u. ‚Zadači literaturnoj teorii i kritiki‘; in: Sobranie sočinenij 1-7, M. 1969-71; hier: Bd. 5, S. 485-500 u. S. 501-546).
- 46 V. Vorovskij, Literaturno-kritičeskie stat’i, M. 1948, referiert bei V.F. Vorob’ev, A.M. Gor’kij o socialističeskom realizme, Izd-vo Kievskogo un-ta 1968, S. 69 ff.
- 47 So Klaus Städtke, Studien zum russischen Realismus des 19. Jahrhunderts, Berlin 1973, S. 188.
- 48 V.F. Vorob’ev, op. cit., S. 74, im Original kursiv.
- 49 Ebenda, S. 75, kursiv im Original.

ANMERKUNGEN KAPITEL III

- 50 So Vorob'ev, *op. cit.*, S. 107, von einem „scholastischen Verständnis der Fragen des Realismus“ durch die Theoretiker der RAPP spricht. Gerade in der Frage der Romantik aber und romantischer Verfahren standen die RAPP-Theoretiker in krassem Gegensatz zu Gor'kij, der ihre ‚materialistischen‘ Verfahren als ‚groben Naturalismus‘ zurückwies, was auch heute noch relativ undifferenziert von der sowjetischen Forschung so vertreten wird.
- 51 Ebenda, S. 77 ff.
- 52 Ebenda, S. 95. Von der Klärung des Begriffes Romantik und seiner Bedeutung im Sozialismus im Verständnis Gor'kij's sollen hier seine frühen Äußerungen (vgl. z.B. dazu Vorob'ev, S. 84 f.) und seine 1917-18 in ‚Novaja žizn‘ dargelegten Auffassungen, die z.T. in krassem Widerspruch zu seiner späteren Definition des Sozialismus stehen, ausgenommen werden. Vorob'ev geht auf diese in der sowjetischen Forschung wenig untersuchte Periode wenigstens kurz ein, S. 100 ff. Zur Unterscheidung ‚romantika – romantizm‘ vgl. Vorob'ev, *op. cit.*, S. 94 ff.
- 53 Einführung in den Sozialistischen Realismus. Autorenkollektiv, Leitung: Erwin Pracht, Berlin 1975, S. 123.
- 54 Diese Auffassung, „das Recht auf Übertreibung kommt als Typisierung zum Ausdruck“, wiederholte Gor'kij mehrfach, so z.B. in seinem Aufsatz ‚Dve pjatiletki‘ von 1935 (27, 429).
- 55 So in ‚O tom, kak ja učilsja pisat‘ (24, 477).
- 56 So in dem 1931 in der ‚Pravda‘ und den ‚Izvestija‘ erschienenen Aufsatz ‚O literature i pročem‘, wo die Vereinigung der beiden gefordert wird „in etwas Drittes, das die heroische Gegenwart“ (26, 53) besser wiedergeben kann.
- 57 So in einer ‚Beseda‘ mit Schriftsteller-Stoßarbeitern von 1931 (26, 84) bzw. in seinem Aufsatz ‚O p'esach‘ von 1933, wo er „sozialen Heroismus“ Romantik (romantizm) nennen lassen will (26, 420).
- 58 Vgl. ‚Besedy o remesle‘ (25, 324).
- 59 ‚Po povodu odnoj polemiki‘, 1932 (26, 296).
- 60 So in ‚O kočke i o točke‘ (27, 44), wo er versucht, Romantik und Optimismus als völlig realistisch darzustellen, und in ‚O bojkosti‘, wo er die revolutionäre Romantik als Pseudonym des Sozialismus bezeichnet (27, 159); ebenso in ‚Beseda s molodymi‘ (27, 228).
- 61 Russisches Rätsel und Sprichwort, zitiert in ‚Beseda s molodymi‘ 1934; Zitat aus ‚O proze‘ 1933; abgewandeltes Zitat aus ‚Beseda s molodymi‘ (27, 212; 26, 387; 27, 212). In wörtlicher Übersetzung: „Es ist kein Honig, klebt aber an allem“; „Grundlegendes Material der Literatur ist das Wort“; „Die Sprache ist das Urelement der Literatur“.

ANMERKUNGEN KAPITEL III

- 62 Vgl. z.B. Ju.M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, München 1972, S. 56 f.
- 63 Zu dieser Gleichsetzung s.u.
- 64 So sagt er bei einem Auftritt vor Redakteuren von Zeitungen der politischen Abteilungen 1933 auf die Frage, wie die Sprache dieser Zeitungen sein solle: „Je einfacher, desto besser, Genossen.“ (27, 67) Darüber, daß die Kinderliteratur einfach geschrieben sein soll, gibt es natürlich keinen Zweifel, doch wird hierbei besonders deutlich, daß das eher eine Erhöhung als Verminderung der ‚Qualität‘ bedeutet, wenn Gor’kij aus diesem Anlaß sagt: „Einfachheit und Klarheit des Stils werden nicht durch eine Senkung der literarischen Qualität erreicht, sondern als Resultat echter Meisterschaft.“ (27, 109)
- 65 So z.B. in Brief IV (25, 129) oder in Brief XI: „Sie müßten sehr einfach schreiben ...“ (25, 144) usw.
- 66 So in dem Aufsatz ‚O proze‘, wo er Bücher fordert, die „in einer einfachen und genauen Sprache, die unsere Leser vollkommen verstehen“ (26, 400), geschrieben sein sollen.
- 67 Zu Gor’kij’s Forderung nach ‚Einfachheit‘ und seiner Ablehnung der ‚krasivost‘“ vgl. auch A. Šumskij, *M. Gor’kij i sovetskij očerk*, M. 1975, S. 247 ff.
- 68 Nicht nur R. Ingarden geht davon aus, daß je mehr ‚Unbestimmtheitsstellen‘ ein literarisches Werk enthält, desto besser es sei; auch die von Mukařovský geforderte ‚Polyfunktionalität‘ spricht gegen die Eindeutigkeit, und ähnlich äußern sich in etwa alle verschiedenen Schulen und Richtungen des literaturwissenschaftlichen Strukturalismus.
Zur Frage der Eindeutigkeit natürlicher Sprachen vgl. V.V. Nalimov, *Verojatnostnaja model’ jazyka*, M. 1974, der in Nachfolge von Gellner vom Polymorphismus der Sprache statt von Polysemie spricht und alle Sprachen auf einer Skala von einem harten (Extremfall einer harten, eindeutigen Sprache ist die des biologischen Kodes) zu einem unbegrenzt weichen (unbegrenzt polymorphen) Pol einordnet. Der natürlichen Sprache schreibt er dabei eine Zwischenstellung zu, rechnet sie also zu den ‚halbweichen‘ Sprachen, während der Sprache der Kunst (abstrakte Malerei) und der Sprache der altindischen Philosophie große Weichheit bescheinigt werden. Hieraus wird klar, daß nach dieser Auffassung die Sprache der schönen Literatur zumindest über größere Weichheit verfügt als die natürliche (Umgangs-, Literatursprache).
- 69 So im Vorwort zum 1. Sammelband der proletarischen Schriftsteller (24, 171), in seinen Briefen an die beginnenden Schriftsteller (25, 144) und in seinem Aufsatz ‚Über den sozialistischen Realismus‘ (27, 5).
- 70 So in seinem Gespräch mit Schriftsteller-Stoßarbeitern am 12.6.1931 (26, 74 u. 80). Vgl. weitere Angaben in: *Russkie pisateli o jazyke* (XVIII-XX vv.), S. 707.

ANMERKUNGEN KAPITEL III

- 71 So in seinem 5. Brief an die beginnenden Schriftsteller (25, 130); ebenda, im 7. Brief rügt er ‚slaščavye frazy‘ (25, 133) oder wirft den Schriftstellern wiederholt vor, eine Menge unnötiger Wörter zu verschwenden (Brief an Rjachovskij vom 13.10.1925, Brief an Peregudov vom 4.12.1927 usw.; vgl. Russkie pisateli o jazyke (XVIII-XX vv.), S. 705 ff.).
- 72 Brief an D.M. Chait, 29.11.1927, hier zitiert nach: Russkie pisateli o jazyke (XVIII-XX vv.), S. 726.
- 73 Vgl. dazu V.V.Nalimov, op. cit., S. 129 ff. ‚Jazyk nauki‘.
- 74 Es handelt sich um den Brief Tolstojs an N. Strachov vom 26.4., wo er über ‚Anna Karenina‘ schreibt: „Wenn ich das alles mit Worten sagen wollte, was ich in meinem Roman ausdrücken wollte, müßte ich denselben Roman noch einmal schreiben, den ich geschrieben habe, ...“, hier zitiert nach V. Šklovskij, Theorie der Prosa, Frankfurt/M. 1966, S. 60. Vgl. auch Ju.M. Lotman, Die Struktur literarischer Texte, München 1972, S. 25.
- 75 So wirft er z.B. A. Belyj vor, er sei als Künstler nicht interessant, nicht talentiert, denn „er denkt nicht in Bildern, sondern in Wörtern“ (Archiv VI, S. 210).
- 76 Zum grundsätzlichen Problem von bildhaftem und satzhaftem Bewußtsein und möglichen Übergangs- oder Alternativformen, die weder bildhaft noch sprachlich sind, vgl. Holenstein, E., Von der Hintergebarkeit der Sprache, Frankfurt/M. 1980, S. 120 ff.
- 77 Vgl. V.Šklovskij, Mater’jal i stil’ v romane L’va Tolstogo ‚Vojna i mir‘, M. 1928, vor allem Kap. V, S. 86-108.
- 78 Im selben Aufsatz weist Gor’kij darauf hin, daß dieses ein bewußtes und von Prišvin direkt vertretenes Gestaltungsprinzip war.
- 79 Ähnlich auch in ‚Beseda s molodymi udarnikami, vošedšimi v literaturu‘: „Bei Tolstoj kann man das lernen, was ich für eine der höchsten Errungenschaften des künstlerischen Schaffens halte, das ist die Plastik, die erstaunliche Reliefhaftigkeit der Abbildung.“ (26, 69)
- 80 Auch das konkrete künstlerische Faktum ist mit Gor’kij’s Forderung nach Typisierung natürlich eine auf deduktivem Wege durch den Künstler zu erzielende Verallgemeinerung, die aber nicht als solche, sondern nur als Konkretum gezeigt werden kann; und auch für Gor’kij geht die Wissenschaft durch die Aufstellung von Hypothesen oft induktiv vor, wie wir oben gesehen haben, daher ist der hier konstatierte Unterschied nur ein relativer.
- 81 Cercle Linguistique de Prague. Thesen für den 1. Kongreß slawischer Philologen in Prag 1929, S. VI, hier zitiert nach: Postylla Bohemica 1. Jg., Heft 2, Bremen 1972. Zur ‚poetischen Funktion‘ der Sprache vgl. das vierte Kapitel dieser Arbeit.

ANMERKUNGEN KAPITEL III

- 82 Er geht so weit, ein literarisches Werk mit der monofunktionalen Maschine zu vergleichen: „In der Erzählung sollte wie in einer Maschine nicht ein überflüssiges Schraubchen sein und noch weniger überflüssige Teile.“ (Brief an S.M. Achrem vom 20.12.1927, 30, 52)
- 83 Im Original „reč““, was bislang mit ‚Sprache, Umgangssprache‘ übersetzt wurde, an dieser Stelle aber als ‚Rede‘ im Sinne von ‚parole‘ gemeint ist.
- 84 So z.B. ‚na den‘, ‚skvoz‘ čašču kustarnika‘ aber auch ‚rifmy, lovko‘, wo beide Wörter durch Beistrich getrennt sind, so daß also eine Assoziation ‚mylo‘ sehr gewollt ist (24, 413 f.). Vgl. hierzu auch seine Notizen von 1930-1936 in: Archiv A.M. Gor‘kogo, t. XII, S. 256. Verallgemeinert hat dieses Prinzip für die Poesie der Futurist A. Kručenych. Er sah allerdings den ‚sdvig‘ als universales Prinzip der Dichtung und nicht nur beschränkt auf lautliche Erscheinungen (zvukovoj sdvig), sondern konstatierte diesen im Bereich des ‚obraz‘, der Syntax und der Komposition. Vgl. A. Kručenych, Sdvigologija russkogo sticha, M. 1923 (MAF, Serija teorij No 2).
- 85 Vgl. weitere Zitate in der Sammlung: Russkie pisateli o jazyke (XVIII-XX vv.), S. 708 ff. Siehe auch A. Šumskij, M. Gor‘kij i sovetskij očerk, S. 270 f., der allerdings von Gor‘kij's Strenge gegenüber „verschiedenen Verunstaltungen des lautlichen Baus der russischen Sprache“ spricht und vergißt, daß gewisse Unzulänglichkeiten (wie die Zischlaute) Gor‘kij dem Bau des Russischen selbst ankreidete.
- 86 „Man wird zeigen können: In den ersten Zeilen der ‚Auferstehung‘ gebrauchte Lev Tolstoj dreimal in einem Satz ‚kak ni‘. Aber in diesem Falle sollte man selbst Tolstoj nicht nachahmen.“ (24, 413)
- 87 Vgl. dazu Šumskij, op. cit., S. 247 ff. und die Reihe von Zitaten und Anmerkungen in: Russkie pisateli o jazyke (XVIII-XX vv.), S. 703 ff., in denen Gor‘kij sich gegen das Bemühen junger Schriftsteller wendet, ‚schön‘ zu schreiben, wie er eine derartige Schreibweise in der Prosa nannte.
- 88 Das Denken in Wörtern, das Sprachdenken, hielt Gor‘kij für eine nicht unbedingt positiv zu bewertende Erscheinung der bürgerlichen Intelligenz und warf dieses auch den bürgerlichen Schriftstellern vor, wie wir oben gesehen haben; vgl. dazu auch einen Brief Gor‘kij's an A.V. Peregudov vom 4.12.1927, in dem er diesem vorwirft, eine seiner Figuren „denkt zu viel in Wörtern, das ist falsch, Menschen seines Typs denken in Bildern ohne Wörter. In Wörtern denken Intelligenzler.“ (30, 50)
- 89 Vgl. die Zitate in: Russkie pisateli o jazyke (XVIII-XX vv.), S. 708 ff.
- 90 1919-1920. Iz zametok M. Gor‘kogo. K.I. Čukovskij, Iskusstvo perevoda, S. 219-220; hier nach: Russkie pisateli o jazyke (XVIII-XX vv.), S. 709.
- 91 Ebenda, S. 708.

ANMERKUNGEN KAPITEL III

- 92 Vgl. 24, 489, ‚O tom, kak ja učilsja pisat‘, wo er sich über seine eigene ‚verfluchte ‚rhythmische‘ ‘ Prosa beschwert.
- 93 ‚In der Prosa soll man reimende Wörter vermeiden, sie nicht in einem Satz nebeneinander stellen.‘ I. Makar’ev, Pometki Gor’kogo na knižkach načinajuščich pisatelej, zitiert nach: Russkie pisateli o jazyke (XVIII-XX vv.), S. 712.
- 94 Vgl. Russkie pisateli o jazyke (XVIII-XX vv.), S. 705, 709, 711. Auch sich selbst nimmt er davon nicht aus, wie die Kritik seines ‚izvozčik izvlek iz karmana kiset‘ zeigt (24, 489), in dem er die Wiederholung des iz- rügte.
- 95 Vgl. oben Anm. 87.
- 96 A. Šumskij, op. cit., S. 269; die Beispiele siehe S. 270.
- 97 So wirft er dem Schriftsteller V.D. Rjachovskij in einem Brief vom 13.10.1925 vor: ‚Aber Sie gestalten (izobražaete) nicht, sondern erzählen immer nur. Man muß den Unterschied zwischen einer Gestaltung und einer Erzählung begreifen.‘ (29, 445)
- 98 Vgl.: ‚Schreiben muß man genau und unbedingt die Verwendung zweideutiger Verben vermeiden‘ (25, 121).
- 99 Vgl. Boeck, Fleckenstein, Freydank, op. cit., S. 162 ff.; auf S. 161 wird nur der Protest von M. Gor’kij ‚gegen .. sprachliche(n) Unsitten‘ erwähnt. Zum folgenden vgl.: W. Eismann, Erziehung der Massen und Literatursprache. Zur Diskussion um die Sprache Anfang der dreißiger Jahre, in: Mannheimer Beiträge zur slavischen Philologie, Bd. 1, Beiträge zum VIII. Slavistenkongreß in Zagreb 1978, S. 53-82.
- 100 KLE, Bd. VI, Sp. 535.
- 101 Im allgemeinen sieht man das Dekret von 1932 ‚Über die Umbildung der Literatur- und Kunstorganisationen‘, K. Eimermacher (Hrsg.), Dokumente zur sowjetischen Literaturpolitik, Stuttgart 1972, S. 453 f., als Schlußpunkt eines zunehmenden Einflusses von Partei und Staat auf Kunst und Literatur an. Doch setzen sich einige der wichtigsten Entwicklungen erst danach durch, wie hier im Bereich der Sprachnormierung gezeigt wird.
- 102 Vgl. dazu auch seinen Aufsatz ‚O vozveličennyh i ‚načinajuščich‘, erstmals in den ‚Izvestija‘ 1928, vor allem 24, 363 f.
- 103 Gornfel’ds Buch war 1927 in 2. Auflage erschienen (1. Aufl. unter dem Titel ‚Puti tvorčestva‘ 1921). Es handelt sich um eine Reihe von Aufsätzen. Neben ‚Muki slova‘ dürfte vor allem ‚Novye slovečki i starye slova‘ Gor’kij’s Zustimmung gefunden haben, da es darin gegen zu viele eigenmächtig geschaffene Neologismen durch die Futuristen ging. Der Potebnja-Schüler und Nichumarxist Gornfel’d, für den Kuns ‚Denken bzw. Erkenntnis in Bildern‘ war, ging von der These aus: ‚Jazyk est’ byt. a byt konservativen.‘ (146) Gerade der Sprache der Literatur ordnete er in besonderem Maße die Funktion zu, Bewahrerin und Hüterin der Sprache überhaupt zu sein

ANMERKUNGEN KAPITEL III

- „Die Sprache der Literatur ist die höchste Erscheinung des menschlichen Schaffens des Volkes, sie ist Hülle und Motor seines künstlerischen und theoretischen Denkens“ (148). Er sprach sich für einen vorsichtigen Purismus auf dem Gebiet der Sprache aus, den er für natürlich hielt, dem man jedoch auch eine gewisse Elastizität geben müsse. Es gehe nicht darum, die Sprache vor allen Einflüssen und Veränderungen zu schützen, sondern diese zu lenken war seine These (S. 204 f.).
- 104 Er spricht von „einer provinziellen Interpretation der Theorie des vergangenen LEF.“ (25, 42)
- 105 Vgl. (25, 254). Wenig später in ‚Beseda s molodymi udarnikami, vošedšimi v literaturu‘ bezeichnet Gor’kij die ‚popučiki‘ als „unsere talentiertesten Literaten“ (26, 56).
- 106 A.S. Serafimovič, Sobranie sočinenij, t. VII, M. 1960, Brief an N.V. Petrjaevskaja vom 20.10.1931, S. 561, wo es über Il’enkovs Roman heißt: „Außergewöhnlich gutes Bild vom Leben der Fabrik. So hat es noch niemand dargestellt. Er wird Erfolg haben.“
- 107 Ebenda, S. 341 ff.
- 108 Ebenda, S. 342 u. 345.
- 109 Ebenda, S. 345.
- 110 So bezweifelt er z.B., daß einer der Helden des Romans unter 16000 Arbeitern nur drei findet, die ‚über die Maschine nachdenken‘, d.h., sie zu verstehen versuchen. Vielleicht zeigt sich auch hier ein ‚Wunschmenschbild‘ Gor’kij gegenüber einer ‚realistischen‘ Schilderung Il’enkovs?
- 111 K.D. Muratova, Gor’kij v bor’be za jazyk ..., S. 52.
- 112 Bereits anlässlich seines Romans ‚Cement‘ hatte Gor’kij Gladkov 1925 aus Sorrent einen Brief geschrieben und vor allem die Sprache des Romans bemängelt (29, 439). Gerade das, was W. Benjamin an diesem Werk lobte und was F. Mierau heute den „sprachlichen Dokumentationswert“ der ersten Fassung dieses oft umgearbeiteten Romans nennt, lehnt Gor’kij ab. Vgl. F. Mierau, ‚Zement‘ – fünfzig Jahre danach, in: F. Gladkov/Heiner Müller, Zement, Reclams UB 638, Leipzig 1975, S. 515-522.
- 113 Vgl. Slovar’ udarenij dlja rabotnikov radio i televedenija, M. 1967, S. 277. Eigentlich müßte es ‚lanč‘ heißen, da im Englischen hier ein [ʌ] gesprochen wird.
- 114 Vgl. Serafimovič, Sobranie sočinenij, Bd. VII, S. 575, wo es dennoch weiter heißt: „Ja, es werden Dummheiten gemacht werden.“
- 115 Ebenda, S. 579. Die sowjetische Forschung spricht ausnahmslos davon, daß Serafimovič sich in dieser Diskussion irrte, falsche Vorstellungen von der Sprache hatte und sogar im Widerspruch zu seinem eigenen Werk gestanden habe. Vgl. z.B. A. Volkov, Tvorčeskij put’ A.S. Serafimoviča, M. 1960, S. 348-356.

ANMERKUNGEN KAPITEL III

- 116 KLĚ, Bd. V, Sp. 580 ‚Panferov‘, gemeint ist der offene ‚Brief‘ Gor’kij’s an Serafimovič 1934.
- 117 R.-D. Kluge, Vom kritischen zum sozialistischen Realismus, München 1973, S. 134.
- 118 Dieser hatte geschrieben: „Mnogie iz nas, ‚oblizannych‘ budut belet’ kostjami na polkach.“ Diese m.E. gelungene metonymische personificatio faßt Gor’kij absichtlich direkt auf und stellt Vermutungen darüber an, wie es sich Serafimovič wohl gedacht habe, die Knochen der Schriftsteller in Bücherregalen aufzubewahren. Sein Argument entspricht allerdings seiner Forderung nach knapper, direkter, einfacher Darstellung.
- 119 Vgl. hierzu A.M. Seliščev, Jazyk revoljucionnoj épochi, M. 1928 (ND Leipzig 1974), S. 78.
- 120 Vgl. Muratova, Gor’kij v bor’be za jazyk ..., S. 59, Anm. 2.
- 121 Literaturnaja gazeta, Nr. 25, 1.3.1934, ‚Otvét M. Gor’komu‘. Zitiert nach Muratova, op. cit., S. 58.
- 122 Ebenda, S. 59, Anm. 1.
- 123 Literaturnyj kritik, 1934, Nr. 3, S. 13.
- 124 Ebenda, S. 11.
- 125 A.N. Tolstoj, Polnoe sobranie sočinenij, t. XIII, M. 1949, S. 341 f.
- 126 Literaturnyj kritik, 1934, Nr. 3, S. 8. Auch die Gegenseite war in ihren Argumenten wenig zurückhaltend. So hatte Il’enkov A.N. Tolstoj vorgeworfen, er sei „ein Faschist, der sich anschicke, die sowjetische proletarische Literatur zu verbrennen, wie die Faschisten das Berliner Parlament in Brand gesteckt hätten“ (A.N. Tolstoj, Polnoe sobranie sočinenij, t. XIII, S. 343).
- 127 Diese Formulierung geht auf Turgenev zurück, der in einem Brief vom 27./28.6.1883 Tolstoj gebeten hatte, der Entwicklung dieser Sprache weiterhin zu dienen (27, 168 f. u. 555).
- 128 Wenn er vorher geäußert hatte, daß man die „beschämenden Fakten verjagen müßte“ und dann die sie bestimmenden Wörter von selbst verschwinden würden (27, 165 f.), so zeigt gerade sein Eintreten dafür, die Wendung ‚na jat‘ zu vermeiden, da „der Buchstabe jat‘, wie bekannt ist, aus dem Alphabet gestrichen wurde“ (27, 170), daß nicht die Beseitigung der Fakten und oft nicht einmal eine normative Sprachpolitik dazu führen, daß sprachliche Erscheinungen getilgt werden – denn der Ausdruck ist auch heute noch üblich und durchaus ‚literaturfähig‘.
- 129 Oktjabr’ 1934, Nr. 9, S. 165.
- 130 Besonders deutlich bei N.A. Ostrovskij, der in einem Aufsatz ausdrücklich Gor’kij’s Standpunkt bejahte und entsprechende Änderungen an ‚Kak zakaljalas’ stal‘

vornahm (vgl. Sočinenija v trech tomach, M. 1967-1968, Bd. 2, S. 215-221).

- 131 Čto mne dali stat'i A.M. Gor'kogo; in: Teatr i dramaturgija, Nr. 6, 1934, S. 7-20.
- 132 Ebenda, S. 18. Der Beitrag Višnevskijs hat im Gegensatz zu den anderen Beiträgen, die z.T. mit Forderungen Gor'kij's überschrieben waren wie ‚Za prostoj jazyk‘, ‚Točnost‘ usw., den neutralen Titel ‚Naš jazyk‘.
- 133 B. Larin, Dialektizmy v jazyke sovetskich pisatelej; in: Literaturnyj kritik, Nr. 11, 1935, S. 214-234; hier S. 224.

ANMERKUNGEN KAPITEL IV

- 1 Vgl. M.R. Mayenowa, Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka, Wrocław/Warszawa/Kraków/Gdańsk 1974, S.105.
- 2 So A.A. Hansen-Löve, Der russische Formalismus, Wien 1978, S. 44 f.
- 3 Zu A.N. Veselovskij vgl. aus der Sammlung ‚Istoričeskaja poëtika‘, die 1940 von V.M. Žirmunskij herausgegeben wurde, vor allem seine wichtige Arbeit ‚Psihologičeskij parallelizm i ego formy v otaženijach poëtičeskogo stilja‘ von 1898, das dritte Kapitel aus seiner ‚Historischen Poetik‘: ‚Jazyk poëzii i jazyk prozy‘ und aus den Vorlesungen zur Geschichte der Lyrik und des Dramas ‚Genezis liričeskogo jazyka‘, aus den Vorlesungen zur Geschichte des Epos ‚Istorija poëtičeskogo jazyka‘.
- 4 Vgl. dazu Potebnja: Iz zapisok po teorii slovesnosti, Charkov 1905 (ND The Hague/Paris 1970), S. 31, Anm. 1. Auch K. Pomorska, Russian Formalist Theory and its Poetic Ambiance, The Hague/Paris 1968 spricht mehrfach davon, Potebnja sei der erste gewesen, der eine scharfe Unterscheidung zwischen poetischer und praktischer Sprache gemacht habe (S. 16 u. 23). Zu Potebnjas Auffassung von der ursprünglichen Poetizität und Bildlichkeit der Sprache vgl. auch Eismann 1985, S. 6 ff.
- 5 R. Kloepfer, Poetik und Linguistik. Semiotische Instrumente, München 1975, UTB 366.
- 6 W.-D. Stempel, Zur formalistischen Theorie der poetischen Sprache; in: Texte der russischen Formalisten, Bd. II, S. XLVIII f.
- 7 J. Dubois u.a., Allgemeine Rhetorik, München 1974, UTB 128, S. 242.

ANMERKUNGEN KAPITEL IV

- 8 Op. cit., S. 251.
- 9 Zur Kritik am frühen Mukařovský vgl. vor allem K. Konrad, Der Streit um Inhalt und Form; in: *alternative* 80, S. 172-182.
- 10 J. Mukařovský, Kapitel aus der Ästhetik, Frankfurt/M. 1970, es 428, S. 29.
- 11 Op. cit., S. 31.
- 12 K. Chvatik, Strukturalismus und Avantgarde, München 1970, S. 88.
- 13 J. Mukařovský, op. cit., S. 40.
- 14 Ebenda, S. 103.
- 15 R. Kalivoda, Der Marxismus und die moderne geistige Wirklichkeit, Frankfurt/M. 1970, es 373, S. 29.
- 16 Ebenda, S. 26.
- 17 *Alternative* 80, S. 205.
- 18 Kalivoda, op.cit., S. 36.
- 19 Ebenda, S. 34.
- 20 Chvatik, op. cit., S. 90. Von einer ähnlichen Konstruktion war auch Mukařovský in den vierziger Jahren ausgegangen.
- 21 Kalivoda, op. cit., S. 34.
- 22 Ebenda.
- 23 Mukařovský, op. cit., S. 105 ff.
- 24 Ebenda, S. 108.
- 25 M. Kačer, Der Prager Strukturalismus in der Ästhetik und in der Literaturwissenschaft, in: *WdSl* 13, S. 64-86; hier S. 85 f.
- 26 Mukařovský, op.cit., S. 141 u. 142.
- 27 Ebenda, S. 147. M.R. Mayenowa, op. cit., S. 113 hat auf die Gemeinsamkeit der Auffassungen von Mukařovský und Ch.W. Morris vom Kunstwerk als Zeichen, „dessen *signifiant* gleichzeitig eines seiner Denotate ist“, bzw. „als Aussage, die auf das Zeichen selbst gerichtet ist“, hingewiesen, trotz ihres Unterschiedes in der Wertfrage.
- 28 J. Mukařovský, Die Ästhetik der Sprache; in: J. Mukařovský, Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik, München 1974; hier S. 135. Grundsätzlich beruht das Ästhetische der Sprache darauf, „daß die Aufmerksamkeit des Zuhörers ... zum sprachlichen Zeichen selbst, zu seinen Eigenschaften und seiner Zusammensetzung,

ANMERKUNGEN KAPITEL IV

kurz zu seinem inneren Aufbau, hingezogen wird“ (ebenda, S.105). Bei einer inhaltsleeren Definition des Ästhetischen fällt die Abgrenzung von Funktion und Norm schwer, denn die Verfremdung, Entautomatisierung als Norm hebt sich selbst auf. Dennoch gibt es sicher in einer normierten Sprache einen Kanon von Verfahren, der als Aufhebung der Normierung, als Verfremdung wirkt und somit die Aufmerksamkeit auf die Zeichen der Sprache selbst lenkt. Die dialektische Antinomie zwischen ungebundener ästhetischer Funktion und ästhetischer Norm konstatiert auch Mukařovský (ebenda, S. 100), doch bleibt ein normierter Modus der Verfremdung problematisch.

- 29 Ebenda, S. 136.
- 30 Ebenda. Im weiteren begründet Mukařovský den ästhetischen Wert mit dem Vorhandensein der unteilbaren Ganzheit des dichterischen Werkes, so daß der so definierte ästhetische Wert in etwa dem entspricht, was oben mit dem Ästhetischen II bezeichnet wurde.
- 31 J. Mukařovský, Beabsichtigtes und Unbeabsichtigtes in der Kunst; in: Studien ..., S. 31-65; hier S. 36.
- 32 J. Mukařovský, Studien ..., S. 18.
- 33 R. Kloepfer, op. cit., S. 45.
- 34 Vgl. ebenda, S. 130 f.
- 35 J. Mukařovský, Kapitel aus der Ästhetik, S. 141.
- 36 R. Kalivoda, op. cit., S. 37.
- 37 J. Mukařovský, Kapitel aus der Ästhetik, S. 134.
- 38 Ebenda, S. 135.
- 39 Zur Gleichsetzung von poetisch und ästhetisch s.u.
- 40 R. Jakobson/P. Bogatyrev, Slavjanskaja filologija v Rossii za gody vojny i revoljucii, M. ‚Opojaz‘ 1923, S. 30. Zu einer differenzierten Analyse der Begriffe ‚Einstellung‘ und ‚poetische Sprache‘ im russischen Formalismus vgl. A. Hansen-Löve 1978, S. 211 ff. und S. 290 ff.
- 41 R. Jakobson/P. Bogatyrev, op. cit., S. 31.
- 42 Zur Taxonomie der poetischen Verfahren vgl. R. Kloepfer, op. cit., S. 72 f.
- 43 Vgl. zu diesem Begriff und dem der Sinnkonstanz H. Hörmann, Meinen und Verstehen, Frankfurt/M. 1978 stw 230.
- 44 Ebenda, S. 208.
- 45 Ebenda. Diese Formulierung übernimmt Hörmann von W. Abraham, Zur Linguistik der Metapher, Paper, Groningen 1973.

ANMERKUNGEN KAPITEL IV

- 46 H. Hörmann, *op. cit.*, S. 500.
- 47 Ebenda, S. 209.
- 48 Ebenda.
- 49 Ebenda, S. 418.
- 50 Ebenda.
- 51 Genau dieser Aspekt der Verfremdung stand bei den russischen Formalisten nicht im Vordergrund, denen es mehr um die erschwerte und verfremdete Form selbst ging. Vgl. J. Striedter, *Zur formalistischen Theorie der Prosa und der literarischen Evolution*; in: *Russischer Formalismus*, München 1971, UTB 40, S. XXIII f. Siehe dagegen jedoch A. Hansen-Löve, 1978, S. 224 ff., der bereits in der frühen Phase des russischen Formalismus, von ihm Formalismus I genannt, konstatiert, es ginge diesem um die Auslösung eines ‚Erkenntniseffektes‘.
- 52 Vgl. V. Šklovskij, *Theorie der Prosa*, Frankfurt/M. 1966, S. 14.
- 53 Vgl. R. Kloepfer, *op. cit.*, S. 118 ff. Voraussetzung für die Darstellung der Migräne bzw. der durch sie bedingten Melancholie ist die Erfahrung der Sache, so daß Baudelaires ‚Spleen‘ lediglich eine schwer faßbare Sache in eine andere schwer faßbare Sache transponiert, und das erst nach der wissenschaftlichen Erkenntnis der Sache intersubjektiv überprüfbar und nachvollziehbar wird. Der Wert dieses Gedichts liegt u.a. darin, daß es demjenigen, der die wissenschaftliche Erkenntnis hat, aber die Sache nicht kennt, eine anschauliche Darstellung, ein Modell dieser Sache liefert. Anders ist es mit phantastischen Aussagen in künstlerischer Prosa. Wenn Bogdanov in ‚Krasnaja zvezda‘ ein Raketenantriebssystem beschreibt, das in vielem den heute tatsächlich verwendeten Antriebssystemen gleichkommt, so beweist das, daß der Naturwissenschaftler und Künstler Bogdanov eine Hypothese vertreten hat, die auf realen wissenschaftlichen Voraussetzungen beruhte, aber noch nicht zu beweisen war und auch außerhalb der Kunst geäußert hätte werden können. Kurd Laßwitz' Geruchsklavier (aus seiner 1871 erschienenen Erzählung ‚Bis zum Nullpunkt des Seins‘) harrt ähnlich der Duftorgel Aldous Huxleys (aus ‚Brave New World‘) hingegen noch heute der Erfindung wie viele andere ‚Phantasien‘ der Science Fiction. Um ein Beispiel aus früheren Werken zu nennen, wäre in dem Epos ‚Salman und Morolf‘ und der späteren gleichnamigen Spielmannsdichtung mit Morolfs zusammenfaltbarem Lederschiffchen bereits die ‚Erfindung‘ des Falbootes vorweggenommen. Auch Gor'kij (s.o., S. 145) spricht in diesem Sinne (‚O tom, kak ja učilsja pisat‘; in: *O Literature*, S. 310) von einem Roman Balzacs, in dem durch unbekannte Säfte die psychophysischen Eigenschaften der Menschen erklärt werden, was er als Vorausdeutung der späteren wissenschaftlichen Entdeckung der Hormone ansieht. Es soll damit nicht geleugnet werden, daß die Kunst in einem besonderen Maße der Entwicklung menschlicher Phantasie dient. Die Schlußfolgerung aber, nur derartige phantastische Kunstprodukte stellen einen Wert dar,

ANMERKUNGEN KAPITEL IV

- deren Phantasien oder Hypothesen später durch die Wissenschaft bewiesen werden, würde wohl auch Gor'kij nicht akzeptiert haben. Zudem ist gerade die wissenschaftliche Phantastik ein Teilbereich der schönen Literatur, der eher um seine Anerkennung als ‚Literatur‘ zu kämpfen hat.
- 54 Vgl. dazu unten den Abschnitt über G.G. Špet.
- 55 Vgl. hierzu H. Hörmann, *Psychologie der Sprache*, Berlin/Heidelberg/New York 1970, S. 247 ff.
- 56 Das wird auch explizit damit begründet, daß das Moment des Ganzen und der Totalität vornehmlich in verhältnismäßig kurzen Texten zur Wirkung kommen kann. Diese Begründung gibt z.B. Roman Jakobson; vgl. dazu E. Holenstein, *Roman Jakobsons phänomenologischer Strukturalismus*, Frankfurt/M. 1975, stw 116, S. 169.
- 57 H. Hörmann, *Psychologie ...*, S. 82; ders., *Meinen und Verstehen*, S. 447. Die Einheiten des Gedächtnisses, Chunks, brauchen nicht mit Wörtern oder Begriffen identisch zu sein, können feste Einheiten umfassen usw. Zur Zahl sieben s.u., S. 248 über die Zahl der semantischen Umwandlungen in poetischen Texten im Zusammenhang mit der Erstellung eines poetischen Wörterbuches.
- 58 Vgl. das Fehlen von jeder Form von Poesie, Rätseln und Geschichten bei den Kindern der Manus auf den Admiralitätsinseln. M. Mead, *Jugend und Sexualität in primitiven Gesellschaften*, Bd. 2, München 1970 (1. Aufl. 1930), S. 99 f. Vgl. andererseits die Häufigkeit des ‚primitivsten‘ Parallelismus in der Sprache und Spracherziehung der Manus, ebenda, S. 40 f., die direkte Wiederholung.
- 59 Diese Aussagen über Kinder erfolgen aufgrund von nur teilweise systematischen Experimenten des Verfassers. Sie erstrecken sich über einen Beobachtungszeitraum von mehreren Jahren und umfassen eine ‚Probandengruppe‘ von fünf Kindern. Für eine Bestätigung der Hypothesen bedürfte es einer exakten wissenschaftlichen Untersuchung. Bei einer früheren systematischen Erziehung in dieser Richtung, wie das in der Regel in Rußland der Fall ist, werden die erwähnten Parallelismen sicher bereits früher wiederholt.
- 60 In: J. Ihwe (Hrsg.), *Literaturwissenschaft und Linguistik*, Frankfurt/M. 1971, Bd. II, 2, S. 511, Figur 2. Die Gleichsetzung wird von Petöfi jedoch nicht näher erläutert.
- 61 W. Busse; in: Ihwe (Hrsg.), Bd. II, S. 440; R. Kloepfer, op. cit., wo im Stichwortverzeichnis die poetische mit der ästhetischen Funktion gleichgesetzt wird.
- 62 So z.B. bei B. Malberg, *Die expressiven und ästhetischen Ausdrucksmöglichkeiten der Sprache*, in: *LiLi 3* (1971), S. 9-38; vgl. vor allem S. 16, 19, 20, 22, 24, 26, 33, 37, 38.
- 63 J. Dubois u.a., op. cit., S. 245. Vgl. auch S. 43. Zur Ablehnung des Vergleichs mit der metasprachlichen Funktion s.u.

ANMERKUNGEN KAPITEL IV

- 64 Sofern es sich nicht um Zitate oder die Wiedergabe anderer Meinungen, die eine andere Terminologie gebrauchen, handelt, soll im folgenden nur von der poetischen Funktion gesprochen werden, die aber das beinhaltet, was bislang mit dem Ästhetischen I bezeichnet wurde.
- 65 G.O. Vinokur, Poëtika. Lingvistika. Sociologija. (Metodologičeskaja spravka), in: LEF 3, 1923, S. 104-113; hier: S. 110.
- 66 Die ‚design features‘ wurden Anfang der sechziger Jahre von C.F. Hockett entwickelt und 1968 von ihm und S.A. Altmann ergänzt (u.a. gerade um das feature ‚reflexivity‘). Vgl. dazu ihren Aufsatz: A note on design features; in: Animal Communication, Hrsg. T.A. Sebeok, Bloomington/London 1968, S. 61-72. Zum Vergleich mit der tierischen Kommunikation siehe W.H. Thorpe, The comparison of vocal communication in animals and man; in: R.A. Hinde (Hrsg.), Non-verbal Communication, Cambridge 1972, ³1977, S. 27-47. Vgl. unlängst auch J. Lyons, Semantics 1, Cambridge 1977, S. 70-85. Vgl. auch W. Eismann, Kriterien für ein paralinguistisches Minimum im Russischunterricht. Gestik und Mimik; in: Mannheimer Beiträge zur slavischen Philologie, Bd. 1, S. 293-329.
- 67 Vgl. J. Dubois u.a., op. cit., S. 43, die davon ausgehen, daß sich die poetische Funktion „nicht mit der metasprachlichen Funktion vergleichen läßt“, ohne eine nähere Begründung zu geben. Vgl. auch J. Sławiński, Zur Theorie der poetischen Sprache; in: W. Kroll/A. Flaker (Hrsg.), Literaturtheoretische Modelle und kommunikatives System, Kronberg 1974, S. 137-169; auch die metasprachliche Funktion lenkt die Äußerung nach innen, wenn auch in einer anderen Weise als die poetische – sie vermittelt, wenn man so will, direkte Erkenntnis des Zeichens als Ding, die poetische Funktion hingegen anschauliche Erfahrung des Zeichens als Ding. Im Gegensatz zu der von Sławiński unter Berufung auf Mukařovský (‚Über die Dichtersprache‘, in: Studien ..., S. 142-199) betonten Negativität der poetischen Funktion („Sie erscheint als dialektische Negation aller übrigen Funktionen“, S. 144) ist die positive Bestimmung bei Mukařovský selbst zum einen in der Polyfunktionalität („Konzentrieren auf den Ausdruck in seiner ganzen Vielfalt, besonders der funktionalen“, ‚Studien ...‘, S. 145) zum anderen im Denotat der Äußerung in der Dichtung, die „den Komplex aller Realitäten, das Universum als Ganzes“ (ebenda, S. 146) meint, zu finden, obwohl letzteres für die einzelne Äußerung oder das poetische Wort Schwierigkeiten bereitet.
- 68 Diese Eigenschaften schreibt R. Jakobson der poetischen Funktion zu, in ‚Linguistik und Poetik‘; in: Ihwe (Hrsg.), Bd. II, 1, S. 142-178.
- 69 Vgl. dazu E. Holenstein, op. cit., S. 164 ff.
- 70 G.G. Špet, Ėstetičeskie fragmenty, II, Peterburg 1923, S. 56 (zu Špet, s.u.). S.R. Vartazarjan, Ot znaka k obrazu, Erevan 1973.
- 71 Ebenda, S. 35.

ANMERKUNGEN KAPITEL IV

- 72 Ebenda.
- 73 Ebenda, S. 38.
- 74 Ebenda, S. 39.
- 75 Ebenda, S. 41.
- 76 Vgl. zur Auffassung von einer nichtsprachlich/bzw. sprachlich vermittelten Erkenntnis in Abhängigkeit vom jeweiligen Grad der Komplexität dieser Erkenntnis E. Holenstein, *Von der Hintergebarkeit der Sprache*, Frankfurt/M. 1980.
- 77 S.B. Krymskij, *Nekotorye voprosy logičeskoj interpretacii smysla i značenija*, „Problemy metodologii i logiki nauki“, Uč. zap. Tomskogo un-ta 61, Tomsk 1965. Hier zitiert nach S.R. Vartazarjan, op. cit., S. 42, Anm. 5.
- 78 S.R. Vartazarjan, op. cit., S. 43.
- 79 Ebenda, S. 61.
- 80 Ebenda, S. 93; Vartazarjan greift hier auf ein Beispiel von B.V. Birjukov, *Teorija smysla Gotloba Frege*; in: *Primenenie logiki v nauke i tehnike*, M. 1960, S. 532 zurück, in dem davon ausgegangen wird, daß im Satz ‚Seneca schrieb *Rationale animal est homo*‘ die Folge der Symbole, die Seneca schrieb, wenn wir kein Latein können, für uns weder Sinn aufweist noch über ein Denotat verfügt. Nur die Form des Ausdrucks ist die einzige Information, ihr Sinn für uns.
- 81 Unter indirektem Gebrauch versteht Vartazarjan den Gebrauch in Sätzen wie ‚X versteht den Sinn des Wortes Zenit‘, in denen das Wort Zenit nicht zum Ausdruck des Sinns (wie im Satz ‚Der Zenit ist der höchste Punkt über dem Kopf des Beobachters‘), sondern zu seiner Bezeichnung gebraucht wird. Anders z.B. E. Holenstein, *Roman Jakobsons phänomenologischer Strukturalismus*, Frankfurt/M. 1975, S. 167 f., der auch den indirekten Gebrauch zur Autonymie zählt.
- 82 S.R. Vartazarjan, op. cit., S. 94.
- 83 Ebenda, S. 103 f. Ein derartiges Zeichen hat für das Subjekt keinen Inhalt außer seiner Beziehung zum Denotat, die dann doch als eine Art Sinn des Zeichens gedacht werden kann.
- 84 Daß Zeichen die Gegenstände real nicht ersetzen können, ist ein erkenntnistheoretisches Problem. Wichtig ist, daß sie mit diesem Ziel gebraucht werden (ebenda, S. 105).
- 85 Ebenda, S. 106.
- 86 Ebenda, S. 154.
- 87 Absolute Autonymie ist nur möglich in einem nichtinterpretierten Zeichensystem

ANMERKUNGEN KAPITEL IV

- mit einem einzigen Zeichen. Bei jedem autonomen Wortgebrauch im System findet eine Repräsentation der Klasse identischer konkreter Zeichen durch das konkrete autonome Zeichen statt. Die Identität autonomer Zeichen kann nicht durch die Identität ihrer semantischen Funktion bestimmt werden, sondern das autonome Zeichen stellt ein gewisses abstraktes Zeichen dar, das das real Gemeinsame bezeichnet, das in allen von uns identifizierten Zeichen gleich ist (vgl. Vartazarjan, op. cit., S. 47 u. 155).
- 88 Ju.M. Lotman, *Die Analyse des poetischen Textes*, Kronberg 1975, S. 51.
- 89 S.R. Vartazarjan, op. cit., S. 155.
- 90 Ebenda, S. 155 f.
- 91 Ju.M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, München 1972, UTB 103, S. 64.
- 92 Innere Form hier verstanden im Sinne Potebnjas als nächste etymologische Bedeutung.
- 93 S.R. Vartazarjan, op. cit., S. 159.
- 94 Ebenda, S. 160.
- 95 Ebenda, S. 161.
- 96 Ebenda, S. 183 u. 182.
- 97 Diese versteht Vartazarjan 1. als unbewußte Widerspiegelung der Wirklichkeit, die plötzlich ins Bewußtsein dringt, und 2. als den Mechanismus der Übertragung des Faktums der unbewußten Widerspiegelung zur bewußten Widerspiegelung, d.h., im Bereich der Sprache würde das bedeuten, Aufdeckung des Mechanismus der ‚Präsentation‘ (ebenda, S. 184).
- 98 Dieser beruft sich selbst auf G.G. Špet (S. 61).
- 99 V. Erlich, *Russischer Formalismus*, München 1964, S. 69 f. u. S. 192.
- 100 München 1976, S. XLV.
- 101 E. Holenstein, Jakobson und Husserl. Ein Beitrag zur Genealogie des Strukturalismus, in: ders., *Linguistik, Semiotik, Hermeneutik*, Frankfurt/M. 1976, S. 15, 17, 21.
- 102 Vgl. die kritische Darstellung von V. Asmus, in: *Filosofskaja Ėnciklopedija*, Bd. V, Moskau 1970, S. 519 f.; ferner die positive Würdigung durch V.V. Ivanov in: *KLĖ*, Bd. VIII, Sp. 782 f.; außerdem in seinem Buch ‚Očerki po istorii semiotiki v SSSR‘, M. 1976, bes. S. 267 ff. und in ders.: *Einführung in allgemeine Probleme der Semiotik* (Hrsg. von W. Eismann), Tübingen 1985. Erst in jüngster Zeit sind einige Versuche unternommen worden, die wichtigsten Werke Špets zu übersetzen und auch kritisch zu würdigen. Diese Versuche lagen z.Zt. der Abfassung dieser Arbeit noch nicht im Druck vor. Hier sei exemplarisch auf die Arbeiten von W. Goerdt,

ANMERKUNGEN KAPITEL IV

Russische Philosophie: Zugänge und Durchblicke, Freiburg/München 1984, S. 594 ff. und die noch nicht erschienene Habilschrift von A. Haardt verwiesen.

- 103 N. Petković, *Jezik u književnom delu*, Beograd 1975, bes. S. 87 ff.
- 104 Bereits einige Jahre nach ihrer Gründung wurde die Akademie umbenannt in ‚Staatliche Akademie der Kunstwissenschaften‘ (GACHN). Auch die Geschichte dieser fruchtbaren Institution und der von ihr veröffentlichten Werke und Materialien harrt einer Darstellung.
- 105 1916 erschienen unter dem Titel ‚Istorija kak problema logiki. Kritičeskie i metodologičeskie issledovanija‘ in Moskau.
- 106 Vgl. auch den von E. Holenstein, Jakobson und Husserl ..., S. 15, zitierten Brief von Špet an Husserl.
- 107 Der Titel des Vortrags übernimmt die Formulierung aus dem ersten Satz der Einleitung aus Husserls ‚Ideen ...‘: „Die reine Phänomenologie ..., die wir als Grundwissenschaft der Philosophie nachweisen wollen“ (E. Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Bd. I, *Husserliana* Bd. III, Den Haag 1950, S. 3).
- 108 E. Holenstein, Jakobson und Husserl ..., S. 17.
- 109 *Očerki razvitija ruskoj filosofii*, Peterburg 1922; *Filosofija istolkovanija*. Die letzte Angabe entnehme ich aus dem Artikel über Špet in der *Filosofskaja Ėnciklopedija* von V. Asmus, s.o. Anm. 102. Laut Auskunft von Prof. F. Rodi (Ruhr-Universität Bochum), der im Juni 1986 ein Symposium zum Werk G.G. Špets in Bad Homburg veranstaltet, wird diese Abhandlung bereits im Westen übersetzt.
- 110 Vgl. *Bjulleteni Gosudarstvennoj Akademii Chudožestvennych Nauk* 4-5, M. 1926, S. 35 f., wo es heißt, daß in der Philosophischen Abteilung der Akademie „das bedeutendste Ereignis ... im gesamten Berichtsjahr der Vortrag von G.G. Špet zum Thema ‚Die Kunst als Form des Wissens‘“ war. Der Vortrag dauerte mit Diskussion drei Sitzungen und versammelte über 200 Personen.
- 111 So schlugen die Imaginisten nach einer scharfen Kritik durch Lunačarskij eine öffentliche Diskussion über den Imaginismus vor und nannten als ersten kompetenten Richter und Teilnehmer Prof. Špet (vgl. dazu N.A. Trifonov, A.V. Lunačarskij i sovetskaja literatura, M. 1974, S. 222; ebenso S. Esenin, *Sobr. soč. v 3-ch tomach*, M. 1977, t. 3, S. 332 f.)
- 112 *Problemy sovremennoj éstetiki*; in: *Iskusstvo* 1923, Nr. 1, S. 43-78.
- 113 Ebenda, S. 45.
- 114 Ebenda, S. 53.
- 115 Ebenda, S. 63.

ANMERKUNGEN KAPITEL IV

- 116 Ebenda, S. 64.
- 117 Ebenda, S. 65.
- 118 Vgl. zur Frage der verschiedenen Wirklichkeiten, vor allem der „konkreten Kulturgebilde, die unser aktuelles Leben als harte Wirklichkeiten bestimmen“, als fundierte neuartige Einheiten, und zur Erklärung der Bewußtseinsgestaltungen, die solche Objektivitäten konstituieren, E. Husserl, Ideen ..., S. 318 f., Husserliana, Bd. III, S. 374 f.
- 119 Problemy sovremennoj éstetiki, S. 69.
- 120 Ebenda, S. 72.
- 121 Vgl. die Unterscheidung von Erscheinungen der sozialen Welt, die über einen inneren Sinn, eine Entelechie verfügen, und solchen der natürlichen Welt als Gegenstände reinen Inhalts, die ihre Entelechie nur durch die Mitwirkung eines entsprechenden Aktes des intentionalen Bewußtseins erlangen können, in: Javlenie i smysl ..., S. 193 f.
- 122 Problemy sovremennoj éstetiki, S. 75.
- 123 Ebenda, S. 76. Auch wissenschaftliche Modelle wären z.T. ästhetische Gegenstände nach dieser Bestimmung. Zur Frage der Ästhetizität der Momente der Struktur als Potentialität, die letztlich von der Einstellung abhängt, s.u.
- 124 Špet unterscheidet zwischen selbstgenügsamer, expressiver Kunst (vor allem Musik), signifikanter Kunst (Dichtung) und den darstellenden Künsten, in denen der Unterschied zwischen Sinn (Bedeutung) und Expression nicht so stark zum Ausdruck kommt, die daher der nominativen (Benennungs-) Funktion des Wortes entsprechen. Während expressive und darstellende Funktion relativ unabhängig sind, setzt die signifikative diese voraus bzw. schließt sie mit ein (ebenda, S. 77).
- 125 Éstetičeskie fragmenty II, S. 14.
- 126 Éstetičeskie fragmenty III, S. 8. Die phänomenologische Unterscheidung von Ding und Gegenstand definiert Špet so, daß „ein Ding ein realer Gegenstand und ein Gegenstand ein ideales Ding ist“ (Éstetičeskie fragmenty II, S. 38).
- 127 Éstetičeskie fragmenty III, S. 8.
- 128 Ebenda, S. 9. Špet zieht hier eine Parallele zwischen Sinn (Bedeutung) und Ästhetischem: Wie der Sinn dem Inhalt nach zwischen empirischem und idealem Gegenstand vermittelt, vermittelt das Ästhetische der Form nach zwischen Sinnlichem und Idealem.
- 129 Éstetičeskie fragmenty II, S. 71.
- 130 Éstetičeskie fragmenty III, S. 13.

ANMERKUNGEN KAPITEL IV

131 Problemy sovremennoj éstetiki, S. 78.

132 Ebenda.

133 Im dritten Band seiner ‚Ästhetischen Fragmente‘ hat Špet (S. 13-90) eine Aufzählung und Charakterisierung der potentiellen ästhetischen Momente in der Struktur des Wortes gegeben, wobei für ihre Realisierung die Voraussetzung a) ästhetische Einstellung b) individuelle Schöpfung (vor allem in bezug auf den zehnten Faktor) bestehen muß. Es sind zehn Momente oder Faktoren, die Špet herausstellt und am Schluß zu einer scherzhaft-parodistischen Formel der ästhetischen Wahrnehmung des Wortes zusammenfaßt: 1. ästhetisches Wohlgefallen am reinen Laut ohne dessen Verbindung mit einem Sinn; die Summe einer Reihe derartiger Elemente $u_0, u_1, u_2 \dots u_n$ macht den ästhetischen Eindruck aus und wird bezeichnet mit $\sum u_n$. 2. Störung oder Desautomatisierung der Norm im Bereich der Morpheme: $1/m$. 3. Wechselspiel zwischen logischen und syntaktischen Formen, Verletzung der syntaktischen Normen durch Inversion usw.: $1/l$. 4. Wahrnehmung der Bilder (obrazy) als Einkleidung der Gedanken in Worte, Spürbarkeit der optimalen Übereinstimmung von logischen Gedanken und phonetisch-morphologischem Zeichen. Der ‚obraz‘ als Idealisierung des Dings und Realisierung der Idee. Bewußtsein der Schönheit der Verbindung von Laut und Sinn, bezeichnet als innere Formen der poetischen Rede, die zu einer logischen Einheit hinzugefügt werden, als Produkt einer Reihe dieser Einheiten $1 + u_n$, d.h. $P(1 + u_n)$. 5. Im Gegensatz zum ‚obraz‘ unter 4. als innerer poetischer Form, der kein visuelles Bild ist, sondern objektiv gegeben, können visuelle Bilder die Wahrnehmung des poetischen Wortes begleiten. Sie sind abhängig vom rezipierenden Individuum und können als Zuwachs oder Minderung gesehen werden zur objektiven ästhetischen Wahrnehmung, daher bezeichnet sie Špet mit $\pm s$. 6. Der Inhalt als ästhetischer Faktor. Das Sujet selbst begründet die Möglichkeit einer ästhetischen Einstellung zu ihm und letztlich die Einordnung des Sujets unter eine rein ästhetische Kategorie wie das Heroische, Graziöse usw. Der Inhalt als ästhetischer Faktor wird mit M bezeichnet, eine zentrale Ausrichtung desselben, ein Kern soll durch die Schreibung M_f angedeutet werden. 7. Der reine Gegenstand als Punkt der Aufmerksamkeit wird oft nicht ohne Einfluß des Sujets Gegenstand ästhetischer Modifikation: $1/g$. 8. Als subjektive Konstante, die zum ästhetischen Eindruck hinzukommt oder abgezogen werden muß, sieht Špet die Ersetzung der reinen Gegenstände durch psychologische Analysen zu Dingen und Vorstellungen: $\pm r$. 9. Ästhetischer Eindruck von der Expressivität, die einem Wort, Laut oder einer Wort-Semantik zu eigen ist: e . 10. Die ästhetische Bedeutung der Wahrnehmung der Person des Verfassers des Wortes ist der beständige Koeffizient S dieses Wortes in all seinen Funktionen. Die Formel lautet dann:

$$S \left[\frac{\sum u_n P (1 + u_n) M_f}{m l g} \right]^e \pm s \pm r$$

ANMERKUNGEN KAPITEL IV

- 134 Ěstetičeskie fragmenty II, S. 14.
- 135 Ebenda, S. 48.
- 136 Ebenda, S. 59.
- 137 Ebenda, S. 61 f.
- 138 Ebenda, S. 64.
- 139 Ebenda, S. 66 f.
- 140 Ebenda, S. 67.
- 141 Ebenda, S. 71.
- 142 Ebenda, S. 74 und S. 78. Das Symbol ist für Špet ein Sinn sui generis als Identität von Sein und Denken – realen sprachlichen Formen (Syntagmen) und idealen (inneren) logischen Formen; ebenda, S. 77.
- 143 Ěstetičeskie fragmenty III, S. 32.
- 144 Ěstetičeskie fragmenty II, S. 113. Ebenso gibt es auch keine per se ästhetischen Sujets für Špet; vgl. Ěstetičeskie fragmenty III, S. 61.
- 145 G.G. Špet, Vnutrennjaja forma slova, M. 1927, S. 142.
- 146 Ebenda.
- 147 Ebenda.
- 148 Ebenda, S. 145 f. Das Problem der inneren Form ist ein zentrales Thema in Špets Arbeiten, nicht erst in dem diesem Thema gewidmeten hier zitierten Buch. Siehe oben, wo wir bereits die logischen Formen als innere Formen zu den ontischen und äußeren morphologischen Formen kennengelernt haben. In Auseinandersetzung mit Humboldts relativ unbestimmter Definition der inneren Form der Sprache und in Abgrenzung zu allen psychologischen Theorien stellt Špet folgende Kriterien zu ihrer Bestimmung heraus: „1. ein negatives – die innere Form ist keine sinnlich-gegebene lautliche Form und ist auch keine Form des abstrakt aufgefaßten Denkens, wie sie auch keine Form des Gegenstandes ist, der den gedachten Inhalt einer irgendwie gearteten Modifikation des Seins konstituiert, eines Gegenstandes, der außerdem abstrakt begriffen ist ... 2. ein positives – die innere Form bedient sich aber der lautlichen Form zur Bezeichnung der Gegenstände und der Verbindung der Gedanken aufgrund der Bedürfnisse des konkreten Denkens, und gleichzeitig bedient sie sich der äußeren Form zum Ausdruck einer beliebigen Modifikation des gedachten gegenständlichen Inhalts, der in diesem Falle Sinn genannt wird, derart notwendig, daß Ausdruck und Sinn in der konkreten Realität ihres sprachlichen Seins nicht nur eine unzertrennbare strukturelle Einheit bilden, sondern auch ein in

ANMERKUNGEN KAPITEL IV

sich identisches Sein sui generis (soziokulturellen Typs)“ (Vnutrennjaja forma slova, S. 67). Aufgrund der Entsprechung von logischen Formen und allen idealgegenständlichen Formen kommt Špet zu einer fast grenzenlosen Verallgemeinerung des Begriffs der inneren Form: „Bei der Analyse einer jeden soziokulturellen Bildung sollten wir imstande sein, zusammen mit den Formen der äußeren Prägung und den ontischen Formen des sozialen Gegenstandes ebenso jedesmal die Formen ihrer gegenseitigen Beziehung herauszusehen als Formen der Realisierung des Sinninhaltes (smyslovoe sodržanie) dieses Gegenstandes – jedesmal besondere *innere Formen*. Und nur die letzteren als Algorithmen, d.h. als Formen der methodologischen Verwirklichung, sind in der Lage, die entsprechende Organisation des ‚Sinns‘ in seinem konkreten dialektischen Prozeß aufzudecken“ (ebenda, S. 141).

- 149 Ebenda, S. 150. Zur Bezeichnung der inneren poetischen Formen als Tropen s.u.
- 150 Ebenda, S. 151.
- 151 Ebenda, S. 149.
- 152 Ebenda, S. 153.
- 153 Ebenda, Anm. 1, S. 154. Die Trope in der Poesie ist Analogon des Begriffs, als Ideal „gegenständliche Form des Inhalts“ (ebenda, S. 149).
- 154 Ebenda, S. 157.
- 155 Ebenda, S. 157 f. In den ‚Ästhetischen Fragmenten II‘ hatte Špet allerdings noch die zum Ziel der Expressivität geschaffenen Mittel als „Schöpfung der poetischen Sprache“ bezeichnet und eine Unterscheidung in Sprache der Leidenschaften (Figuren) und Sprache der Phantasie (Tropen) abgelehnt, da die Figuren auch zur „Bereicherung des mitteilenden Wortes selbst beitragen“ und die Figur daher „aus einer poetischen Form zu einer inneren logischen Form wird“. Die Figur ist literarisches Verfahren und gehört damit „zum Gebiet der inneren poetischen Formen der Rede selbst“ (Ěstetičeskíe fragmenty II, S. 114 f.). Hier führt er jetzt eine strenge Unterscheidung von rhetorischer und poetischer Rede durch, die gerade auf der alten Unterscheidung von Tropen und Figuren gründet; s.o.
- 156 Ebenda, S. 159. Špet hält sogar die poetische Rede für näher an der wissenschaftlichen als an der rhetorischen, und zwar nicht nur formal, weil beide selbständig, aber analog sind (die poetische Rede ist quasi-logisch), sondern auch ihrem Wesen nach: in Ausrichtung auf den realen Sinninhalt. Die rhetorische Rede mit dem Ziel des Eindrucks entfernt sich von der Wirklichkeit, die sie nur als eine der Möglichkeiten moralischen und psychologischen Typs sieht (ebenda, S. 158).
- 157 Ebenda, S. 160.
- 158 Hier verweist Špet selbst auf seine ‚Ästhetischen Fragmente II‘, in denen er sich dieses Verfahrens bei der Analyse des Wortes bediente.

ANMERKUNGEN KAPITEL IV

- 159 Vnutrennjaja forma slova, S. 162 ff.
- 160 Ebenda, S. 164.
- 161 E. Holenstein, Linguistik. Semiotik. Hermeneutik, S. 61.
- 162 Obwohl er an anderer Stelle betont, daß es durchaus von Interesse sei zu erforschen, ob „die sogenannte primitive Kunst (der Wilden, Kinder usw.) überhaupt Kunst ist?“ (K voprosu o postanovke naučnoj raboty v oblasti iskusstvovedenija; in: Bjuulleteni GACHN 4-5, S. 3-20, hier S. 19).
- 163 Problemy sovremennoj éstetiki, S. 78.
- 164 Vnutrennjaja forma slova, S. 114 f. Zur Idee der vernünftigen Wirklichkeit vgl. auch: Mudrost' ili razum?; in: Mysl' i slovo, M. 1917, S. 1-69, hier S. 57 f.
- 165 Vnutrennjaja forma slova, S. 116.
- 166 W.-D. Stempel, op. cit., S. XXXIII bzw. XXXVIII. Vgl. auch die Ausführungen Stempels gegen eine elementbezogene Poetizität und seine Kritik an Jakobson, der einer quantitativen Bestimmung von Poetizität selbst Vorschub leistete (ebenda, S. XLIII ff.).
- 167 S. Bernštejn, Ästhetische Voraussetzungen einer Theorie der Deklamation; in: Texte der russischen Formalisten II, S. 347 (vgl. ebenda, S. XLV). Vgl. auch Bernštejns Berufung auf Špet bei der Definition von ‚Struktur‘, die durch die vom Gegenstand erforderten Gesichtspunkte bestimmt wird (ebenda, S. 345).
- 168 ‚Ob izučenii jazyka literaturnych proizvedenij‘ und ‚Ponjatie poëtičeskogo jazyka‘. Beide Aufsätze wurden 1959 erstmals bzw. wiederveröffentlicht in: G.O. Vinokur, Izbrannye raboty po russkomu jazyku, M. 1959, S. 229-256, 388-393.
- 169 Ponjatie poëtičeskogo jazyka, S. 388. Stempel, op. cit., Anm. 170, wird Vinokur nicht gerecht, denn dieses Verständnis des Begriffs poetischer Sprache ist bei ihm nur eines von drei möglichen (dem traditionellen, expressiven und funktionalen; s.u.).
- 170 Ebenda.
- 171 Ebenda, S. 390.
- 172 Ebenda, S. 391. Den Unterschied zwischen motivierten und unmotivierten Wörtern erläutert Vinokur am Beispiel ‚Sänger‘ – ‚singen‘: Sänger ist der, der singt (motiviert, da durch ein Wort mit der gleichen Wurzel erklärbar), während man zur Erklärung von ‚singen‘ eine Umschreibung braucht und dieses nicht durch ein Wort mit gleichem Stamm erklären kann.
- 173 Ebenda, S. 392.
- 174 Ob izučenii jazyka literaturnych proizvedenij, S. 251.

ANMERKUNGEN KAPITEL IV

- 175 Ponjatje poëtičeskogo jazyka, S. 392.
- 176 Auf dieses allgemeine Gesetz hat übrigens Vinokur an anderer Stelle selbst hingewiesen: „Der lautliche Komplex, den wir ‚einzelnes Wort‘ nennen, ist nur eine Art Schnittpunkt verschiedener *möglicher* Bedeutungen, von denen die erforderliche in Abhängigkeit davon ausgewählt wird, in welcher Verbindung, in welchem ‚Kontext‘ dieses Wort gebraucht wird.“ G.O. Vinokur, Kul'tura čtenija; in: ders., Kul'tura jazyka, M. 1925, S. 203-215, hier S. 206.
- 177 Ob izučenii jazyka literaturnykh proizvedenij, S. 245, 247 und 251.
- 178 Im Zusammenhang mit der inneren Form spricht Vinokur auch von der Reflexivität (Ponjatje poëtičeskogo jazyka, S. 392 f.) des poetischen Wortes oder von der Reflexion auf das Wort in der Sprache der Kunst (Ob izučenii jazyka ..., S. 248 f.). Das poetische Wort ist für ihn überhaupt das reflektierende Wort. Das geht von der Aufdeckung der nächsten etymologischen Bedeutung im Sinne Potebnjas bis zur vergleichenden Zusammenstellung von äußerlich Gleichem und innerlich Ungleichem zur Konstituierung neuer Bedeutungen wie bei Lotman und Vartazarjan, s.o.
- 179 Ob izučenii jazyka ..., S. 255 f. Die fünf Punkte beinhalten: 1. Sammeln von sprachlichem Material aus literarischen Werken, um eine Geschichte der Nationalsprache zu schaffen, 2. Untersuchung des Materials im Hinblick auf verschiedene Redestile und deren Beziehungen, 3. Suchen nach einer idealen sprachlichen Norm einer Epoche anhand der Werke und anderer Faktoren, um eine Sprachgeschichte in Hinblick auf die Norm zu erstellen, 4. Anwendung der Fakten der Werke in bezug auf eine Linguistik der Rede zum Unterschied von einer Linguistik der Sprache, 5. Erforschung der künstlerischen (poetischen) Rede als besonderem Modus der sprachlichen Wirklichkeit.
- 180 In seinem Vorwort weist er selbst darauf hin, daß er die alten Aufsätze in der Form, wie sie ursprünglich gedruckt wurden, „für einfach nichtexistent“ halte (Kul'tura jazyka, S. 3).
- 181 Kul'tura jazyka, S. 4 f.
- 182 Ebenda, S. 20 und 21. Vgl. auch S. 72, wo es heißt, daß sich die Frage nach der Möglichkeit einer Sprachpolitik auf die „Frage nach der Möglichkeit eines bewußten, aktiven und organisierenden Verhältnisses der Gesellschaft zur Sprache als sozialer Tradition“ zurückführen läßt.
- 183 Ebenda, S. 24.
- 184 Ebenda, S. 25 und 26.
- 185 Ebenda, S. 88 und 78.
- 186 Ebenda, S. 90.
- 187 Ebenda, S. 95-128, hier S. 113.

ANMERKUNGEN KAPITEL IV

- 188 Ebenda, S. 128.
- 189 Ebenda, S. 168 ff.
- 190 Ebenda, S. 172. Vinokur beruft sich hier auf Špet, der allerdings nur von der Dienstbarkeit der Stilistik einer bestimmten gegebenen Sprache für das poetische Werk gesprochen hatte.
- 191 Ebenda, S. 173.
- 192 Ebenda, S. 174.
- 193 Ebenda, S. 177.
- 194 Ebenda.
- 195 Ebenda, S. 178.
- 196 Vgl. ebenda, S. 193 f.
- 197 Ebenda, S. 191.
- 198 Hiermit sind nicht alle literarischen Verfahren Puškins gemeint, sondern nur diejenigen, die darin bestanden, die russische Sprache, gewisse bislang ausgeschlossene Mittel literaturfähig zu machen, was ihre spätere allgemeine Anerkennung zur Folge hatte.
- 199 R.Lachmann, Das Problem der poetischen Sprache bei V.V. Vinogradov; in: *Poetics* 11/1974, S. 103-125.
- 200 Ebenda, S. 103.
- 201 B.M. Engel'gardt, *Formal'nyj metod v istorii literatury*, L. 1927, S. 76. Hier zitiert nach V.V. Vinogradov, *O jazyke chudožestvennoj literatury*, M. 1959, S. 14.
- 202 V.V. Vinogradov, *Sülistika. Teorija poëtičeskoj reči. Poëtika*, M. 1963, S. 131.
- 203 V.V. Vinogradov, *O jazyke chudožestvennoj literatury*, S. 82.
- 204 Ebenda, S. 258. Vgl. hierzu das Nachwort von A.P. Čudakov, *Rannie raboty Vinogradova o poëtike ruskoj literatury*; in: V.V. Vinogradov, *Izbrannye trudy: Poëtika ruskoj literatury*, M. 1976, S. 465-481, hier S. 476.
- 205 V.V. Vinogradov, *O teorii chudožestvennoj reči*, M. 1971, S. 189. Interessant ist, daß Vinogradov, der sich noch 1930 in seinem Werk *„O chudožestvennoj proze“*, M.-L., mehrfach auf G. Špet berief und diesen als Autorität zitierte, in einer postum veröffentlichten Tonbandaufzeichnung eines Gesprächs mit seinen Mitarbeitern von 1967 (V.V. Vinogradov, *Iz istorii izučenija poëtiki [20-e gody]*; in: *ISLJa* 34/1975, Nr. 3, S. 259-272) davon spricht, daß die ‚Ästhetischen Fragmente‘ und die ‚Innere Form des Wortes‘ „uns damals nicht zufriedenstellen konnten“ (S. 265) und daß nur Špets Unterscheidung von System und Struktur einen gewissen Einfluß auf ihn

ANMERKUNGEN KAPITEL IV

gehabt habe. Zwar kritisiert Vinogradov die Auffassung Špets, die gesamte künstlerische Prosa der Rhetorik zuzurechnen (O chudožestvennoj proze, S. 103 f.), doch findet er höchstes Lob für die Charakterisierung der Rhetorik und ihrer Aufgaben durch Špet, auf den er sich auch in anderem Zusammenhang beruft (ebenda, S. 104, vgl. auch S. 25, 54, 62 f.). Auch in seiner Deutung des Symbolbegriffes und der Erweiterung des obraz-Begriffes auf das ganze Werk weiß er sich in früheren Arbeiten eindeutig G. Špet verpflichtet (vgl. z.B. V.V. Vinogradov, O poëzii Anny Achmatovy, L. 1925, S. 12 ff., 19), obwohl auch dort bereits eine Kritik an Špets Formel von der Beschreibung des literarischen Kunstwerks als „Fasson der sprachlichen Einkleidungen des Gedankens“ als nicht ausreichend anklang (S. 18).

- 206 G.G. Špet, *Ėstetičeskie fragmenty III*, S. 90; siehe auch Anm. 133. Über die Nähe Vinogradovs zu Špet vgl. auch die Angaben von A.P. Čudakov, op. cit., S. 469, Anm. 20.
- 207 R. Lachmann, op. cit., S. 124.
- 208 V.V. Vinogradov, *O teorii chudožestvennoj reči*, S. 211.
- 209 R. Lachmann, op. cit., S. 125.
- 210 V.V. Vinogradov, *O teorii chudožestvennoj reči*, S. 211.
- 211 Vgl. ders., *Iz istorii izučenija poëtiki (20-e gody)*, S. 268: „Ich weiß nicht, ob es Werke gibt, die durch und durch in poetischer Rede geschrieben sind, wenn diese überhaupt in selbständiger Form existiert.“
- 212 V.P. Grigor'ev (Red.), *Poët i slovo. Opyt slovarja*, M. 1973.
- 213 *Slovar' avtobiografičeskoj trilogii M. Gor'kogo*, Vypusk I, A-vsevidjaščij, L. 1974.
- 214 O.V. Tvorogov, *Slovari jazyka pisatelej*; in: *RLit* 1975, 2, S. 211-222.
- 215 So hatte Vinogradov im ersten Band des Wörterbuches der Sprache Puškina (*Slovar' jazyka Puškina*, t. I., M. 1956, S. 10) schon darauf hingewiesen, daß dieses Wörterbuch nicht in der Lage sei, alle Bedeutungsnuancen zu erfassen, die „die Wörter in der Komposition des künstlerischen Ganzen erhalten“.
- 216 V.P. Grigor'ev, op. cit., S. 34.
- 217 B.A. Larin, *Instrukcija dlja sostavlcnija slovoukazatelja i kartoteki slovarja avtobiografičeskoj trilogii* (Hs. von 1950); hier zit. nach: *Slovar' avtobiografičeskoj trilogii ...*, S. 6.
- 218 *Slovar' avtobiografičeskoj trilogii ...*, S. 9.
- 219 Vgl. zuletzt I.A. Mel'čuk, *Opyt teorii lingvističeskich modelej „smysl ⇔ tekst“*, M. 1974.
- 220 V.P. Grigor'ev, op. cit., S. 93.

ANMERKUNGEN KAPITEL IV

- 221 Ebenda, S. 28.
- 222 Beide Aspekte sind oft schwer zu trennen, und in der Praxis werden die Ergebnisse der Beschreibungen als normative Vorschriften in Akademiegrammatiken, Aussprachewörterbüchern, praktischen Stilistiken usw. festgehalten (vgl. Grigor'ev, op. cit., S. 59 f.). Die potentiell normative Funktion von poetischen Wörterbüchern wird jedoch von Grigor'ev nicht angesprochen.
- 223 V.P. Grigor'ev, op. cit., S. 61. Dort findet sich auch das folgende Schema.
- 224 Ebenda, S. 62. Die Definition der inneren Form stimmt hier nicht mit dem überein, was wir bei Špet und in dessen Nachfolge als deren Verständnis vorgefunden haben. Die innere Form ist nicht eine verallgemeinerte Abstraktion, sondern die Beziehung zwischen Abstraktion und konkreter Realisierung, s.o. Innere Form wäre also eher das Verfahren der Wortumwandlung, die Tropen selbst.
- 225 Ebenda, S. 65.
- 226 Ebenda, S. 77.
- 227 Ebenda, S. 84.
- 228 Ebenda, S. 90.
- 229 Ebenda, S. 91, siehe dazu oben Anm. 57.
- 230 V.P. Grigor'ev, K sporam o slove v chudožestvennoj reči; in: Slovo v ruskoj sovjetskoj poézii, M. 1975 (Red. V.P. Grigor'ev), S. 5-75, hier S. 74 u. 75.
- 231 Ebenda, S. 75.
- 232 In seiner nach Fertigstellung dieser Arbeit erschienenen Monographie: Poëtika slova, M. 1979, hat V.P. Grigor'ev seine Positionen in kritischer Auseinandersetzung mit anderen Theorien ausführlich begründet und z.T. geringfügig modifiziert. Er schildert die Aufgaben einer linguistischen Poetik, für deren wichtigste er die Untersuchung „des schöpferischen Aspekts der Sprache in all ihren Manifestationen“ (S. 58) hält. Eben diesen Aspekt legt er seiner Definition der poetischen Sprache (poëtičeskij jazyk) zugrunde. In Anlehnung an E. Coseriu (Thesen zum Thema „Sprache und Dichtung“; in: W.-D. Stempel (ed.), Beiträge zur Textlinguistik, München 1971) definiert er poetische Sprache als „Sprache mit Einstellung auf das Schaffen (tvorčestvo)“; und da für ihn jedes Schaffen auch der ästhetischen Bewertung unterliegt, ist es „Sprache mit Einstellung auf das ästhetisch bedeutsame Schaffen“, wobei die Betonung auf dem Schaffen, dem Schöpferischen liegt und nicht etwa nur die Einstellung auf die Äußerung, die Mitteilung um ihrer selbst willen gemeint ist. (S. 76 ff.) Der Begriff der poetischen Sprache umfaßt alle Bereiche des Sprachschöpferischen, der Sprache in ihrem kreativen Aspekt und ist somit weiter als die Begriffe Literatursprache, Sprache der schönen Literatur, Sprache der Poesie,

ANMERKUNGEN KAPITEL IV

da die poetische Sprache sich auch auf die Umgangssprache, die Dialekte, die Sprache der Wissenschaft erstrecken kann und nicht nur auf die Sprache der schönen Literatur oder der Poesie beschränkt ist, obwohl gerade diese ihr Hauptwirkungsfeld bilden. Diese an sich fruchtbare Perspektive, die Sprache nicht als Resultat eines fertigen Systems, sondern als Werkzeug des poetischen oder schöpferischen Denkens (im Sinne der Humboldt'schen ‚energeia‘) in all ihren Manifestationen zu untersuchen, wodurch es gelingen könnte, eventuell Gesetzmäßigkeiten des Ästhetischen I in der Sprache zu entdecken, verfolgt Grigor'ev nicht weiter. Er selbst verwendet den Terminus poetische Sprache im weiteren wieder als Bezeichnung für ‚Sprache der schönen Literatur‘, ‚Sprache der Poesie‘, deren Einheiten (Wörter) er untersucht. Die Konzentration gerade auf das Wort, die Möglichkeit seiner Herausnahme aus dem Kontext bedarf jedoch der Rechtfertigung. Allein die Bezeichnung der Einheiten der poetischen Sprache (d.h. kreativ gebildete, verwendete Wörter) als Expresseme (auf der ‚emischen‘ Ebene) ist nicht unproblematisch (‚Kreatem‘ wäre z.B. eine treffendere Bezeichnung), auch wenn Grigor'ev (S. 76) sie letztlich beibehält. Den Terminus Expressem möchte Grigor'ev durch den in der russischen Tradition gebräuchlichen Terminus ‚innere Wortform‘ erklären bzw. mit Inhalt füllen. Das traditionelle Verständnis der inneren Wortform als ‚nächste etymologische Bedeutung des Wortes‘, das sich in der Sprachwissenschaft in der Folge Potebnjas herausgebildet hatte, soll ersetzt werden durch ‚etymologisches Bild‘ (etimologičeskij obraz, S. 117). Die innere Wortform dagegen wird unter Berufung auf Veselovskij (er sprach von der Bereicherung des inneren Inhalts des Wortes in der poetischen Sprache), Špet (der von poetischen inneren Formen ausging, s.o.), Vološinov/Bachtin (kein Wort ist ‚jungfräulich‘, sondern vor seinem Gebrauch durch den Künstler schon mit den Situationen des Lebens und den poetischen Kontexten angereichert, in denen er es vorher getroffen hat) und Vinokur (ein Inhalt, der in lautlicher Form ausgedrückt ist, dient als Form eines anderen Inhalts, der über keinen speziellen lautlichen Ausdruck verfügt) für Wörter als Einheiten der poetischen Sprache – also Expresseme – in Anspruch genommen und ist „die Gesamtheit der wesentlichen künstlerischen Verwendungen einer Einheit der poetischen Sprache, die historisch veränderliche, gesellschaftlich bedeutsame Menge der Kontexte ihres Gebrauchs“ (S. 114). Das Wort als typisches Expressem der poetischen Linguistik ist dann in der Definition Grigor'evs „ein kulturhistorisches Paradigma der Kontexte des individuellen (und vor allem literarisch-künstlerischen) Gebrauchs dieses Wortes, die für die Gesellschaft zu einem bestimmten Moment (Periode, Epoche) ihrer Entwicklung eine Bedeutung haben“ (S. 148).

Von besonderem Interesse ist Grigor'evs Berufung auf Bachtin, der in seinen linguistischen Ansichten als Vertreter der sogenannten ‚Systemlinguistik‘ bezeichnet werden kann, da er der Linguistik die Aufgabe zuwies, nur das Material, die Mittel der Äußerung, zu untersuchen, die Sprache als System. Die Untersuchung der Rede, des Inhaltes der Äußerung, der Texte behielt er hingegen der Metalinguistik oder Textlinguistik vor, die von der Linguistik streng zu trennen sei. Wenn man jedoch wie Grigor'ev die poetische Linguistik als eine Teildisziplin der Linguistik

ANMERKUNGEN KAPITEL IV

betrachtet, dann lassen sich Bachtins Aussagen über die ‚Mikrowelt des Wortes‘ als Element der Rede, über das Wort als Abkürzung (*abbreviatura*) der Äußerung, die dialogischen Beziehungen zwischen Äußerungen usw. sehr wohl für die Untersuchung der poetischen Sprache verwenden.

Grigor'ev weist auch nach, daß die Bachtinsche Unterscheidung des Wortes im Roman und des Wortes in der Poesie im Hinblick auf das Fehlen der Zweistimmigkeit des Wortes in der Poesie nur bedingt haltbar ist. (S. 102 f.)

Zur Kritik an Bachtins Beschränkung der Dialogizität auf die Prosagattung des Romans und für ein ‚langage poétique‘ (Kristeva) als Typ „dialogisierter Sprachverwendung, der sowohl in der Lyrik als auch im Roman sich realisieren kann“, vgl. R. Lachmann, Dialogizität und poetische Sprache; in: R. Lachmann, Dialogizität, München 1982, S. 51-62.

Auch die Frage, ob man die Theorien Grigor'evs den Richtungen zurechnen kann, die von einem Ästhetischen I ausgehen, muß differenzierter beantwortet werden. Das wird deutlich an der Diskussion über die ‚Theorie der allgemeinen Bildlichkeit‘ und dem Streit um die sogenannten ‚Verpackungsmaterialien‘ (*upakovočnye materialy*), die für Grigor'ev für die Bestimmung des Charakters der poetischen Sprache, besonders aber auch für Art und Umfang des poetischen Wörterbuchs wichtig sind. Ausgehend von der Auffassung, das sprachliche Kunstwerk als Ganzes bilde eine unzerstörbare ganzheitliche bildliche Struktur, treten einige Literaturwissenschaftler (z.B. N.K. Gej) in der Sowjetunion gegen eine Zerlegung dieser Struktur auf, da das die ganzheitliche Bedeutung zerstören würde. Diese Auffassung beinhaltet auch, daß allen Teilen eine gleichermaßen wichtige Funktion zukommt und es keine weniger wichtigen Strukturen oder Wörter (Verpackungsmaterialien) gibt, z.B. Kopula, Schaltwörter, Hilfsverben, die in der Literatursprache oft ohne entscheidende Bedeutung für die Aussage sind. Unter Berufung auf empirische Untersuchungen gelingt hier jedoch Grigor'ev der Nachweis, daß es auch in literarischen Texten derartige Wörter gibt, daß dazu gewisse Arten von Wörtern und Wortformen tendieren, die denen der Literatursprache ähnlich sind, wenn auch potentiell diese Wörter und Wortformen in der poetischen Sprache aktualisiert, zu Expressemen werden können. Das wiederum hängt vom Ganzen der Aussage, des Textes, vom Ästhetischen II in unserer Definition ab. Trotz der Ablehnung der ‚Theorie der allgemeinen Bildlichkeit‘ durch Grigor'ev werden also der Status und die Bedeutung der Wörter als Expresseme vom Textganzen und damit letztlich von der Einstellung bestimmt, obwohl sie durch ihre Heraussonderung zu Elementen des Ästhetischen I werden. Das wird auch daran deutlich, daß Grigor'ev die (zumindest passive) Beherrschung der poetischen Sprache in seinem Sinne für alle Sprecher und Lerner des Russischen fordert (S. 8, S. 46). Dieser Forderung ist sicher zuzustimmen, vor allem wenn man an die fast ungebrochene Tradition des Normativismus und Konservativismus im Bereich der Sprachpflege in der Sowjetunion denkt. Diese Zustimmung betrifft auch Grigor'evs Forderung nach einer an der zeitgenössischen Literatur orientierten Sprachkritik (S. 53 ff.). Doch zeigt sich in diesen Forderungen auch die Gefahr, daß die eigentlich nach Kriterien des Ästhetischen II festgestellten

ANMERKUNGEN KAPITEL IV

Einheiten der poetischen Rede zu Einheiten eines präskriptiven Ästhetischen I werden können, dessen Normativität dem Kreativitätsgebot der von Grigor'ev beschriebenen poetischen Sprache eigentlich entgegensteht.

- 233 Vgl. dazu M. Yamamoto, Japanese art theory as aesthetics of nature and of daily life; in: Achter Internationaler Kongreß für Ästhetik, Darmstadt 1976, Zusammenfassungen, S. 91 f.
- 234 B. Arvatov, Jazyk poétičeskij i jazyk praktičeskij. (K metodologii iskusstvoznanija); in: Pečat' i revoljucija 1923, 7, S. 58-67, hier: S. 63 (dt. Übersetzung dieses Aufsatzes in: H. Günther (Hrsg.), Marxismus und Formalismus, Ullstein Buch Nr. 3215, S. 99-115).
- 235 B. Arvatov, Jazyk reakcii, Pravda 1922, Nr. 114; in: ders., Ob agit i proz iskusstve, M. 1930, S. 189-196, hier: S. 196.
- 236 Ebenda, S. 195.
- 237 Ebenda, S. 189.
- 238 Vgl. seine Rezension zu ‚Pačka orderov‘ von A. Gastev; in: LEF 1, 1923; in: B. Arvatov, Ob agit i proz iskusstve, S. 197-201 (deutsche Übersetzung in: B. Arvatov, Kunst und Produktion, München 1972, Reihe Hanser 87, Hrsg.: H. Günther u. K. Hielscher, S. 104-106), wo er für bewußte Wortschöpfung Chlebnikov und Kručnych anführt und für Aufnahme umgangssprachlicher Elemente Majakovskij.
- 239 Vgl. dazu P. Bürger, Theorie der Avantgarde, Frankfurt/M. 1974 (sv 727), der allerdings auch bei den westeuropäischen Avantgardebewegungen den Versuch sah, durch die Kunst eine neue Lebenspraxis zu organisieren. Zur Kritik an Bürger vgl. W.M. Lüdke (Hrsg.), ‚Theorie der Avantgarde‘, Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft, Frankfurt/M. 1976 (sv 825).
- 240 B. Arvatov, Die Kunst im System der proletarischen Kultur; in: ders., Kunst und Produktion ..., S. 11-36, hier: S. 33.
- 241 Vgl. Arvatovs Aufsatz, Kunst und Organisation der Umwelt; in: ders., Kunst und Produktion ..., S. 52-64. Eine real abbildende Kunst hielt Arvatov für „eine contradictio in adjecto“ und war damit auch gegen den Realismus, da auch er „nur eine besondere Weise der künstlerischen Umgestaltung der Wirklichkeit“ ist (Die Kunst im System der proletarischen Kultur, S. 33).
- 242 Jazyk poétičeskij i jazyk praktičeskij, S. 59.
- 243 B. Arvatov, Na takom jazyke ne kritikujut, LEF 1923 bzw. Ob agit i proz iskusstve, S. 202-212, hier: S. 208.
- 244 Rabkory, fol'klor, chudožestvennaja literatura i proč.; in: Ob agit i proz iskusstve, S. 213-218 (deutsche Übersetzung in: Boris Arvatov, Kunst und Produktion, S. 111-115).

ANMERKUNGEN KAPITEL IV

- 245 Ebenda, S. 214.
- 246 Meždunarodnyj jazyk; in: Ob agit i proz iskusstve, S. 219-224.
- 247 Ebenda, S. 220.
- 248 Ebenda.
- 249 Jazyk poëtičeskij i jazyk praktičeskij, S. 64. Vgl. auch: Jazyk reakcii, S. 189.
- 250 Jazyk poëtičeskij i jazyk praktičeskij, S. 67.
- 251 Ebenda.
- 252 Vgl. vor allem: A.I. Mazaev, Konceptcija ‚proizvodstvennogo iskusstva‘ 20-ch godov, M. 1975.
- 253 A.I. Mazaev, op. cit., S. 266. Wenn H. Günther in seinem Nachwort zu B. Arvatov, Kunst und Produktion, S. 128 aber schreibt, die Produktionskünstler strebten „eine Kunst an, die den Alltag zweckmäßig-schön umgestaltet“, und das erläutert, so entsteht leicht der Eindruck, als sei das Schöne ein Zusatz zur Zweckmäßigkeit. Dabei ist die Zweckmäßigkeit das Schöne. Freilich ist das eine menschlich-soziale Zweckmäßigkeit, so daß man von einer „Kunst des Lebens“ sprechen kann.
- 254 Zu Vinokur, dem es dabei um die Kanonisierung bestimmter Verfahren geht, was wir mit Arvatov ablehnen würden, (s.o.). Eine linguistische Kultur setzt eine bewußte Erziehung voraus. Hier geht es nicht um die von Utz Maas (Kann man Sprache lehren? Für einen anderen Sprachunterricht, Frankfurt/M. 1976, S. 69 ff.) angeprangerte Linguistisierung des Sprachunterrichts; auch die Erziehung zu einer linguistischen Kultur muß nicht von einem abstrakten Sprachbegriff ausgehen und kann Einsichten in die Möglichkeiten der Sprache in konkreten Handlungszusammenhängen verdeutlichen.

ANMERKUNGEN KAPITEL V

- 1 Ähnlich wie Tolstoj sah später S.M. Ėjzenštejn in seiner ästhetischen Theorie die Aufgabe der Kunst darin, wissenschaftliche Erkenntnis in bildliche Form zu überführen und sinnlich erfahrbar zu machen. Jedoch unternahm er im Gegensatz zu Tolstoj den Versuch, die Verfahren, die der sinnlichen Einwirkung dienen, zu analysieren und zu beschreiben. Sie bilden für ihn die *regressive* Komponente der Kunst. Da die alleinige Rückführung zum sinnlichen Denken für Ėjzenštejn immer schädlich ist, muß sie zur Schaffung von echten Kunstwerken mit einer *progressiven* Idee verbunden werden. Eine detailliertere Darstellung dieses Problems findet sich in V.V. Ivanov, Einführung in allgemeine Probleme der Semiotik, Tübingen 1985, S. 178 ff. u. 230 f. Zur Kritik vgl. meine Einleitung zu Ivanovs Buch S. 31 f.
- 2 Zur Unterscheidung von einer didaktisch vs. einer historisch ausgerichteten Literaturwissenschaft vgl. H.U. Gumbrecht, Poetizitätsdefinition zwischen Funktion und Struktur; in: Poetica 10, 1978, S. 342-361; hier: S. 358.
- 3 Ein gutes Beispiel dafür ist der Hauptvertreter des russischen literaturkritischen Impressionismus Ju.I. Ajchenval'd. Vgl. dazu W. Eismann, Julij Isaevič Ajchenval'd. Überblick über seine theoretischen Schriften; in: Welt der Slawen XXII (1978), S. 271-298. In wesentlich modifizierter Form geht heute von der Unzerlegbarkeit (*nerazložimost'*) des ästhetischen Ganzen N.K. Gej aus. Vgl. sein Buch *Chudožestvennost' literatury. Poëtika – Stil'*, M. 1975.
- 4 J.B. Marcellesi (Hrsg.), *Langage et classes sociales. Le marrisme*.
- 5 Ebenda, F. Gadet, *Théorie linguistique ou réalité langagière?*, S. 59-89; hier: S. 62.
- 6 Ebenda, N. Girard, *Sur une explication à l'intervention de J. Staline, ou la raison technologique*, S. 23.
- 7 J.-L. Houdebine, *Langage et marxisme*, Paris 1977, S. 150-161; hier besonders: 158 f.
- 8 R. L'Hermitte, *Utopie et langage en U.R.S.S.*; in: *Revue des études slaves* LVI, 1, 1984, S. 127-140. L'Hermitte sieht ganz richtig, daß die Utopien im Hinblick auf die Sprache zunächst auf die vermutete Sprachentstehung zurückgreifen, um dann die Einheits- oder Weltsprache der Zukunft zu projektieren. Das läßt sich besonders gut bei Bogdanov verfolgen. Anders als L'Hermitte würde ich vor allem die gegenwärtige Sprachpolitik in der Sowjetunion nicht als utopisch bezeichnen. Noch immer überwiegt das Normative und Präskriptive, doch sind gerade die Arbeiten von Gorbačevič 1978, Graudina u.a. 1976 und Graudina 1980 wie viele andere der jüngsten Zeit dadurch gekennzeichnet, daß sie nicht nur eine Norm vorschreiben,

ANMERKUNGEN KAPITEL V

sondern diese aufgrund der tatsächlichen Sprachverwendung ermitteln wollen, die sie erstmals wieder ausführlicher beschreiben.

- 9 L. Skvorcov, „V spore istina syskivaetsja ...“; in: *Literaturnaja gazeta* 41, 9.10.1985, S. 5. Zu früheren Diskussionen in der ‚*Literaturnaja gazeta*‘ vgl. D. Christians, *Die Sprachrubrik der Literaturnaja Gazeta von 1964 bis 1978. Dokumentation und Auswertung*, München 1983 (= *Slavistische Beiträge*, Bd. 165); vor allem die Kapitel: *Die Schriftsteller: „mastera slova“ oder Vorbilder für normgerechten Sprachgebrauch?* (S. 26-31) und: *Die Diskussion über das Verhältnis des Schriftstellers zur standardsprachlichen Norm* (S. 100 - 104). Zur Fortsetzung der Diskussion um die Umgangssprache 1981-1982 siehe T. Reuther, *Russkaja razgovornaja reč': Lingvističeskie položenija i diskussija v „Literaturnoj gazete“*; in: *Mitteilungen für Lehrer slawischer Fremdsprachen* 44 (1982), S. 52-61.
- 10 L. Skvorcov, ebenda.
- 11 So Skvorcov, ebenda. – V.P. Grigor'ev schreibt in einem Artikel für: *Ėnciklopedičeskij slovar' junogo filologa*, M. 1984, S. 326 ff. zur Sprache der schönen Literatur, daß für die Schüler die Beherrschung der Normen der allgemeinen Literatursprache unabdingbare Voraussetzung sei, da andernfalls die Sprache der schönen Literatur nicht verstanden werden könne, ein Buch mit sieben Siegeln bleibe.
- 12 Vgl. zu dieser Formel V.V. Ivanov, *Einführung in allgemeine Probleme der Semiotik ...*, S. 161 f. oder auch Ju.M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, S. 46 ff., mit einigen notwendigen Modifizierungen unter Einbeziehung möglicher Positionen von Autor und Leser.
- 13 Zu diesem Modell vgl. I.A. Mel'čuk, *Opyt teorii lingvističeskich modelej „Smysl ↔ Tekst“*, M. 1974. Zu einer kurzen Beschreibung und Bibliographie s.a. K. Hartenstein/P. Schmidt, *Kommentierte Bibliographie zum „Smysl ↔ Tekst“ – Modell*; in: *Wiener Slawistischer Almanach* 11, (1973), S. 355-409.
- 14 Ein negatives Beispiel dafür, daß diese Bedeutungen dann mit etwas außerhalb der Sprache Liegendem real Existierendem gleichgesetzt werden, bildet die semantische Komponentenanalyse in ihrer extremen Form, die von apriorischen Elementen ausgeht, zu denen wir direkten Zugang und von denen wir damit privilegiertes Wissen haben. Zu einer Kritik daran vgl. H. Woetzel, *Historisch-systematische Untersuchungen zum Komponentialismus in der linguistischen Semantik. Eine Kritik des Elementarismus* (= *Germanistische Linguistik* 1-2/84), Hildesheim/Zürich/New York 1984.
- 15 A.K. Žolkovskij, *K opisaniju vyrazitel'noj struktury paremij. (Razbor odnoj somalijskoj poslovice)*; in: *Paremiologičeskij sbornik. Poslovica – Zagadka. (Struktura, Smysl, Tekst)*, M. 1978, S. 136-162. A.K. Žolkovskij/ Ju.K. Ščeglov, *Poëtika vyrazitel'nosti*, Wien 1980 (= *Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 2/1980).

ANMERKUNGEN KAPITEL V

- 16 V.V. Vinogradov, K postroeniju teorii poëtičeskogo jazyka. Učenie o sistemach reči literaturnykh proizvedenij; in: Poëtika III (1927), S. 5-24; vgl. besonders S. 11 f. u. S. 24.
- 17 Vgl. hierzu A.P. Čudakov, V.V. Vinogradov i teorija chudožestvennoj reči pervoj treći XX veka; in: V.V. Vinogradov, Izbrannye trudy. O jazyke chudožestvennoj prozy, M. 1980, S. 285-315; hier besonders: S. 295 ff., S. 298. Vor allem betrifft das die Sprache der Prosa.
- 18 Die Wichtigkeit der Erlernung bestimmter Verfahren hatte bereits Ende der dreißiger Jahre der Behaviorist B.F. Skinner, *The Shaping of a Behaviorist*, New York 1979, S. 239 u. 267 erkannt, der ein entsprechendes ‚puzzle book‘ für seine Tochter zusammenstellen wollte, sich also um sprachliche Kreativität bemühte, lange vor seinen späteren Kritikern und auch in einem ganz anderen Sinne als diese.
- 19 S.J. Schmidt, Zu einer Theorie ästhetischer Kommunikationshandlungen; in: *Poetica* 10 (1978), S. 362-382.
- 20 E. Holenstein, Für Schönheit; in: *Poetica* 12 (1980), S. 488-508.
- 21 Ebenda, S. 494.
- 22 Ebenda, S. 505.
- 23 Ebenda, S. 507.
- 24 Selbst wenn man wie Holenstein, op. cit., S. 504 davon ausgeht, daß ästhetische Eigenschaften nicht einzelnen Elementen inhärieren, sondern emergierende Eigenschaften sind, die sich aus der jeweiligen Konstellation von Elementen ergeben, so ist diese Konstellation zu einem großen Teil abhängig von der Einstellung des Betrachters.
- 25 Vgl. die Forderung nach Eindeutigkeit und Einheitlichkeit auch bei V.N. Murav'ev, op. cit., S. 88 f., für den alles Übel dieser Welt hauptsächlich in Verschiedenartigkeit, Unstimmigkeit und Individualismus begründet war. Dringlichste Aufgabe in allen Bereichen des menschlichen Lebens war daher deren Überführung in Einheit und Einheitlichkeit.
- 26 Vgl. hierzu bereits A. Jolles, *Einfache Formen* (1930), Tübingen ⁵1974, S. 171-199, der an einer Reihe von Beispielen zeigt, in welcher Weise die einfache Form des Kasus in eine Kunstform überführt werden kann.
- 27 Vgl. S.J. Schmidt, op.cit., S. 376 und E. Holenstein, Für Schönheit, S. 496.
- 28 Daß auch historisch autoritäre Kulturen, die ein geschlossenes und endgültiges Weltbild propagierten, weder Lachen, Witz noch Humor dulden konnten, wird in der fiktionalen, aber durchaus der möglichen historischen Wahrheit entsprechenden Schilderung U. Eco's in seinem Roman ‚Der Name der Rose‘ deutlich. Die Wichtigkeit des Lachens als besonderer ästhetischer Einstellung zur Wirklichkeit wird

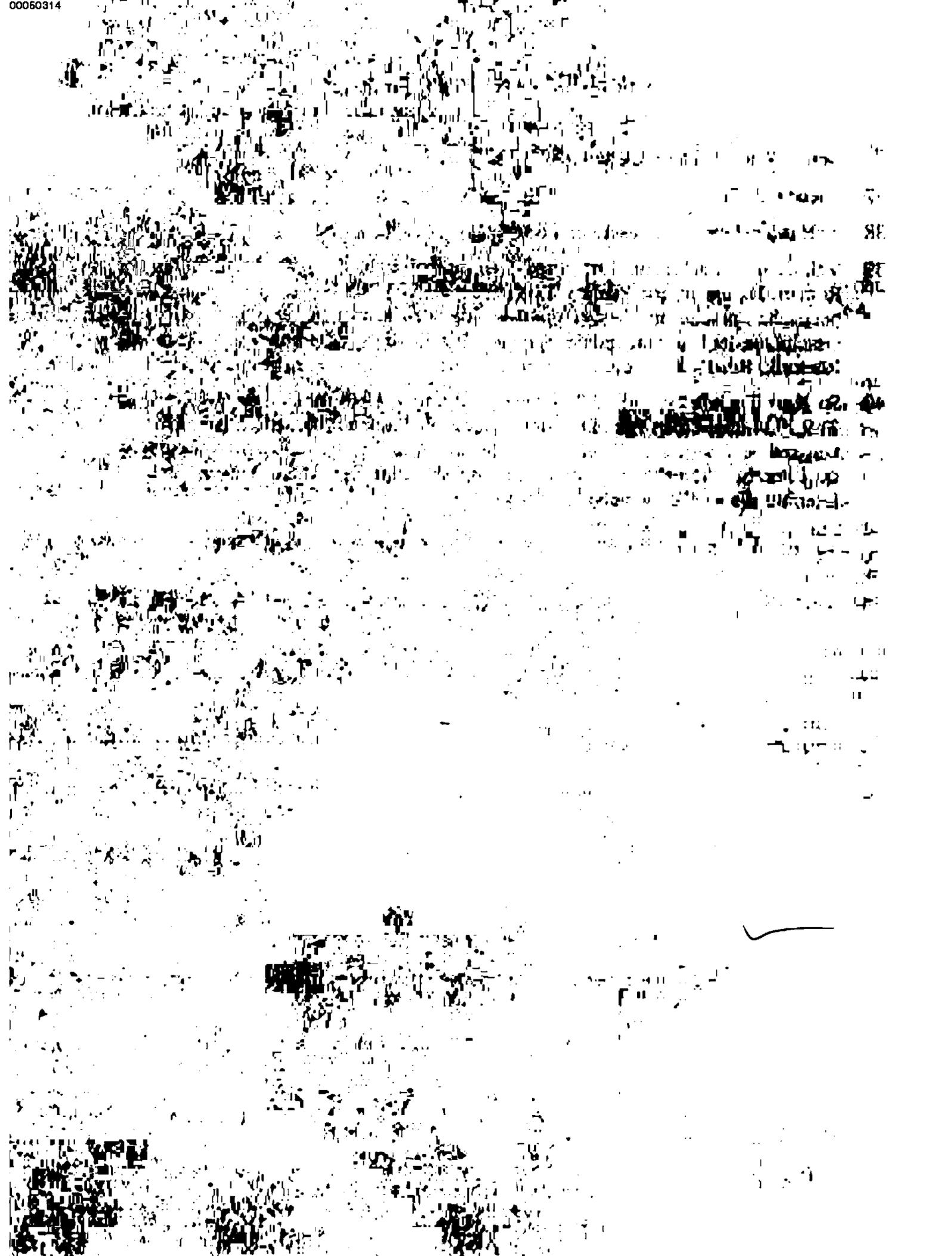
ANMERKUNGEN KAPITEL V

hingegen in M. Bachtins Konzeption der Karnevalisierung betont. Vgl. dazu Hansen-Löve, op. cit., S. 456 ff., der die Karnevalisierung als grundlegendes ästhetisches Prinzip sieht, das ähnlich dem Verfremdungs-Prinzip der Formalisten die Desautomatisierung bewirkt und gleichzeitig Statik, Monovalenz und jede monologische Eindimensionalität aufhebt.

- 29) W.A. Koch, Poetizität: Das Triviale des Triadischen. Teil von: Die poetische Sprache (Bochumer Diskussion); in: Poetica 14 (1982), S. 251-270; hier: S. 264.
- 30) Ebenda, S. 256.
- 31) Ebenda, S. 254. Vgl. dazu auch W.A. Koch, Poetizität zwischen Metaphysik und Metasprache. Teil von: Poetizität; in: Poetica 10 (1978), S. 285-341. Die Jakobsonsche ‚Einstellung auf die Botschaft als solche‘ bildet den tiefstliegenden von den drei Modi der Poetizität, den ästhetischen Modus, neben dem es einen stilistischen und einen informationell-metaphysischen Modus gibt, die ihrerseits drei Phasen der Poetizität aufweisen können (gekennzeichnet durch die Merkmale Symmetrie, Asymmetrie, Synthese). Modi und Phasen verfügen über Komplexionen und Modulationen, die durch von der Poetizität unabhängige Strukturen der Sprache geprägt sind. Diese Poetizität existiert zum einen auf verschiedenen Strukturebenen (z.B. bestimmte Textklassen) und in bestimmten Strukturstufen, die auf Modelle verweisen, die die hauptsächlichen Evolutionsstufen repräsentieren sollen, vom Sprachmodell bis zum „physiko-chemische(n) Modell der (zunächst) unbelebten Natur“ (Poetizität: das Triviale ..., S. 256). Sein triadisches Modell hat Koch in Form eines Würfels dargestellt. Trotz des Reduktionismus-Vorwurfs, der vor allem Jakobsons Einstellungs- und seiner Projektionsthese (Die poetische Funktion projiziert das Prinzip der Äquivalenz von der paradigmatischen auf die syntagmatische Achse) gilt, erkennt Koch doch an, daß die bewußte Reduktion auf das grundlegende Verfahren des Parallelismus das Einfachste und Universalste an Struktur im Poetischen erfaßt und auch von Jakobson trotz seiner Beschränkung auf die Sprache gelegentlich selbst auf die unbelebte und belebte Natur ausgedehnt wird.
- 32) Die Idee eines ursprünglichen Synkretismus wurde in Rußland vor allem von A.N. Veselovskij entwickelt. Vgl. dazu V.V. Ivanov, Einführung in allgemeine Probleme der Semiotik, S. 73 ff. W.A. Koch, Poetizität zwischen Metaphysik ..., S. 300 setzt Poetizität von lyrischen und wissenschaftlichen Texten grundsätzlich gleich – andererseits ist Poetizität Wissenschaft mit anderen Mitteln, was letztlich auf die alte Unterscheidung konkret vs. abstrakt hinausläuft.
- 33) W.A. Koch, Poetizität: Das Triviale ..., S. 266 f.
- 34) W.A. Koch, Morphologie oder Funktion. Replik auf Hans Ulrich Gumbrechts „Poetizitätsdefinition“; in: Poetica 10 (1978) S. 382-395.
- 35) K. Stierle, Gibt es eine poetische Sprache? In: Poetica 14 (1982), S. 270-278.
- 36) Vgl. V.N. Vološinov (= Bachtin), Marxismus und Sprachphilosophie, Frankfurt/M.,

ANMERKUNGEN KAPITEL V

- Berlin, Wien 1975 (= Ullstein Buch 3121), S. 72.
- 37 Ebenda, S. 71.
- 38 A. Hansen-Löve, *Der russische Formalismus*, op.cit., S. 455.
- 39 Vgl. dazu R. Lachmann, *Zur Frage einer dialogischen Poetizitätsbestimmung bei Roman Jakobson*; in: *Poetica* 14 (1982), S. 278-293. Dies.: *Dialogizität und poetische Sprache*; in: dies. (Hrsg.): *Dialogizität*, München 1982 (= *Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste*, Reihe A: *Hermeneutik, Semiotik, Rhetorik*, Bd. 1), S. 51-62.
- 40 So Kurt Tucholsky, *Die Q-Tagebücher*, Reinbek 1978, unter dem Datum vom 21.9.1934 über einen Bericht in der ‚Neuen Weltbühne‘ über den ‚Ersten Unionskongreß der Sowjetschriftsteller‘, in dem gerade die Tendenzen zur Zweckbindung der Literatur, die Erhebung von Erfahrungsberichten sogenannter kleiner Leute zu Literatur die Kritik Tucholskys hervorriefen.



LITERATURVERZEICHNIS

Archiv A.M. Gor'kogo, t. VI, M. 1957; t. XII, M. 1969.

Arvatov, B., Jazyk poëtičeskij i jazyk praktičeskij. (K metodologii iskusstvoznanija); in: Pečat' i revoljucija, 1923, 7, S. 58-67.

– Kunst und Produktion. (Hrsg. H. Günther u. K. Hielscher), München 1972, Reihe Hanser 87.

– Ob agit i proz iskusstve, M. 1930.

Asmus, V., G. Špet; in: Filosofskaja Ėnciklopedija, Bd. V, M. 1970, S. 519-520.

Bernštejn, S., Ästhetische Voraussetzungen einer Theorie der Deklamation; in: Texte der russischen Formalisten II, S.338-385.

Bielfeldt, H.H., Russisch-Deutsches Wörterbuch, Berlin 1962.

Birjukov, B.V., Teorija smysla Gotloba Frege; in: Primenenie logiki v nauke i tehnike, M. 1960, S. 502-555.

Bjalik, B., M. Gor'kij - literaturnyj kritik, M. 1960.

– O Gor'kom. Stat'i, M. 1947.

Bjulleteni Gosudarstvennoj Akademii Chudožestvennych Nauk 4-5, M. 1926.

Bock, M., Organisationsprozesse beim Behalten konkreter und abstrakter Wörter – ein Gedächtnis oder zwei? in: Zeitschrift für Semiotik Nr. 3, 1981, S. 311-326.

– Zur Repräsentation bildlicher und sprachlicher Informationen im Langzeitgedächtnis – Strukturen und Prozesse; in: Issing, L.J./Hannemann, J. (Hrsg.), Lernen mit Bildern. AV Forschung 25, 1983, S. 61-94.

Boeck/Fleckenstein/Freydank, Geschichte der russischen Literatursprache, Leipzig 1974.

Bogdanow*, A., Allgemeine Organisationslehre, Bd. 1 u. 2. Berlin 1926 u. 1928.

Bogdanoff, A., Die Kunst und das Proletariat. Die Schriften des sinnenden Wanderers, 2. Buch, Leipzig und Wolgast 1919.

* Unterschiedliche Namensschreibung wurde nicht vereinheitlicht .

Bogdanov, A., Ėmpiriomonizm. Stat'i po filosofii, Bd. 1, M. 1904, Bd. 2 u. 3, SPb. 1906.

Bogdanow, A., Entwicklungsformen der Gesellschaft und die Wissenschaft, Berlin 1924.

Bogdanov, A., Inžener Měnni. Fantastičeskij roman, L.-M. 1925.

– Iz psihologii obščestva, SPb. 1906.

– Krasnaja zvezda. Roman-utopija, L. 1929.

– Nauka ob obščestvennom soznanii. (Kratkij kurs ideologičeskoj nauki v voprosach i otvetach), M. 1914.

– O proletarskoj kul'ture 1904-1924, L.-M. 1924.

– Padenie velikogo fetišizma. (Sovremennyj krizis ideologii), M. 1910.

– Vera i nauka. (O knige V. Il'ina ,Materializm i Ėmpiriokriticizm'), M. 1910; in: ders.: Padenie velikogo fetišizma, S. 143-223.

Borbé, T., Kritik der marxistischen Sprachtheorie N.Ja. Marrs, Kronberg/Ts. 1974.

Bücher, K., Arbeit und Rhythmus, Leipzig 1919.

Bürger, P., Theorie der Avantgarde, Frankfurt/M. 1974, sv 727.

Cercle Linguistique de Prague. Thesen für den 1. Kongreß slawischer Philologen in Prag 1929; in: Postylla Bohemica 2, Bremen 1972.

Christians, D. Die Sprachrubrik der *Literaturnaja Gazeta* von 1964 bis 1978. Dokumentation und Auswertung, München 1983 (= Slavistische Beiträge, Bd. 165).

Chvatik, K., Strukturalismus und Avantgarde, München 1970.

Cohen, S.F., Bukharin and the Bolshevik Revolution. A Political Biography 1888-1938, New York 1975.

Čto mne dali stat'i A.M. Gor'kogo; in: Teatr i dramaturgija, Nr. 6, 1934, S. 7-20.

Čudakov, A.P., Rannie raboty Vinogradova o poëtike ruskoj literatury; in: V.V. Vinogradov, Izbrannye trudy: Poëtika ruskoj literatury, M. 1976, S. 465-481.

Čudakov, A.P., V.V. Vinogradov i teorija chudožestvennoj reči pervoj treti XX veka; in: V.V. Vinogradov, Izbrannye trudy: O jazyke chudožestvennoj prozy, M. 1980, S. 285-315.

Dokusov, A.M. (Hrsg.), Russkie pisateli o jazyke, chrestomatija, L. 1954.

Donskich, O.A. Proischoždenie jazyka kak filosofskaja problema, Novosibirsk 1984.

Dubois, J. u.a., Allgemeine Rhetorik, München 1974, UTB 128.

Eco, U., Der Name der Rose, München 1982.

Eimermacher, K. (Hrsg.), Dokumente zur sowjetischen Literaturpolitik 1917-1932, Stuttgart 1972.

Eismann, W., Einfachheit in der Literatur. Zur Frage der literarischen Evolution am Beispiel L.N. Tolstojs; in: Slavistische Studien zum VIII. Internationalen Slavistenkongreß in Zagreb 1978, Köln/Wien 1978, S. 71-84.

- Einleitung: Zur Geschichte des *obraz*-Begriffes in der russischen und sowjetischen Literaturwissenschaft; in: Ivanov, V.V., Einführung in allgemeine Probleme der Semiotik. Herausgegeben und eingeleitet von W. Eismann, Tübingen 1985, S. 1-45.
- Erziehung der Massen und Literatursprache. Zur Diskussion um die Sprache Anfang der dreißiger Jahre; in: Mannheimer Beiträge zur slavischen Philologie, Bd. 1, Beiträge zum VIII. Slavistenkongreß in Zagreb 1978 (Hrsg. J. Matešić), S. 53-82.
- Julij Isaevič Ajchental'd. Überblick über seine theoretischen Schriften; in: Die Welt der Slaven XXII (1978), S. 271-298.
- Kriterien für ein paralinguistisches Minimum im Russischunterricht. Gestik und Mimik; in: Mannheimer Beiträge zur slavischen Philologie, Bd. 1, S. 293-329.
- Rez. zu P. Gorsen/E. Knödler-Bunte 1974 u. 1975; in: Kritikon Litterarum 4, 1975, S. 151-155.

Ėjchenbaum, B., Lev Tolstoj, Semidesjatyje gody, L. 1974.

- O protivorečijach L. Tolstogo; in: Uč. zap. LGU, Nr. 60, 1940, S. 3-21.

Ėngel'gardt, B.M., Formal'nyj metod v istorii literatury, L. 1927.

Erler, G., Revolution und Kultur; in: Ästhetik und Kommunikation 20, 1975, S. 92-105.

Erler, G./Grübel, R./Mänicke-Gyöngyösi, K./Scherber, P. (Hrsg.), Von der Revolution zum Schriftstellerkongreß. Entwicklungsstrukturen und Funktionsbestimmungen der russischen Literatur und Kultur zwischen 1917 und 1934, Berlin 1979.

Erlich, V. Russischer Formalismus, München 1964.

Esenin, S., Sobranie sočinenij v 3-ch tomach, M. 1977.

Fadeev, A., Sobranie sočinenij, Bd. 1-7, M. 1969-1971.

Filosofsko-literaturnoe nasledie G.V. Plechanova, t. 1-3, M. 1973-1974.

- Gadet, G., Théorie linguistique ou réalité langagière? in: *Langages* 46 (juin 1977), S. 59-89.
- Gastev, A.K., Über die Tendenzen der proletarischen Kultur; in: R. Lorenz (Hrsg.) 1969, S. 57-64.
- Gej, N.K., Chudožestvennost' literatury. Poëtika. Stil', M. 1975.
- Gel'gardt, R., L. Tolstoj o narodnosti pisatel'skogo jazyka; in: *RLit* 4, 1961, S. 99-113.
- Geyer, D., Arbeiterbewegung und ‚Kulturrevolution‘ in Rußland; in: *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte*, Nr. 1, Jg. 1962, S. 43-55.
- Girard, N., Sur une explication à l'intervention de J. Staline, ou la raison technologique; in: *Langages* 46 (juin 1977), S. 23.
- Gladkow, F., Müller, H., *Zement*, Leipzig 1975. (Reclams UB 638).
- Goerdts, W., *Die Sowjetphilosophie. Wendigkeit und Bestimmtheit. Dokumente*, Basel/Stuttgart 1967.
- *Russische Philosophie. Zugänge und Durchblicke*, Freiburg/München 1984.
- Gorbačevič, K.S., *VARIANTNOST' slova i jazykovaja norma*, L. 1978.
- Gorbunov, V.V., *V.I. Lenin i Proletkul't*, M. 1974.
- Gor'kij, M., *Unzeitgemäße Gedanken über Kultur und Revolution* (hrsg. von B. Scholz), Frankfurt/M. 1972.
- Gor'kij, M., *Sobranie sočinenij v tridcati tomach*, Bd. 1-30, M. 1949-1955.
- Gornfel'd, A.G., *Muki slova*, M.-L. 1927.
- Gorsen, P./Knödler-Bunte, E., *Proletkult 1. System einer proletarischen Kultur. Dokumentation*, Stuttgart 1974.
- *Proletkult 2. Zur Praxis und Theorie einer proletarischen Kulturrevolution in Sowjetrußland 1917-1925*, Stuttgart 1975.
- Gorzka, G., *A. Bogdanov und der russische Proletkult. Theorie und Praxis einer sozialistischen Kulturrevolution*, Frankfurt/M./New York 1980.
- Graudina, L.K., *Voprosy normalizacii russkogo jazyka. Grammatika i varianty*, M. 1980.
- Graudina, L.K./Ickovič, V.A./Katlinskaja, L.P., *Grammatičeskaja pravil'nost' russkoj reči. Opyt častotno-stilističeskogo slovarja variantov*, M. 1976.
- Grigor'ev, V.P., *Chudožestvennaja literatura. Ee jazyk*; in: *Ėnciklopedičeskij slovar' junogo filologa. (Jazykoznanie)*, M. 1984, S. 326-328.
- *K sporam o slove v chudožestvennoj reči*; in: *Slovo v russkoj sovetskoj poëzii* (Red. V.P. Grigor'ev), M. 1975, S. 5-75.

- Grigor'ev, V.P., (Red.), *Poët i slovo. Opyt slovarja*, M. 1973.
- *Poëtika slova*, M. 1979.
- Grille, D., *Lenins Rivale. Bogdanov und seine Philosophie*, Köln 1966.
- Gumbrecht, H.U., *Poetizitätsdefinition zwischen Funktion und Struktur*; in: *Poetica* 10, 1978, S. 342-361.
- Günther, H. (Hrsg.), *Marxismus und Formalismus*, München 1973, Ullstein Buch Nr. 3215, 1976.
- Gurbanov, V.V., *L.N. Tolstoj o narodnom jazyke*; in: *RJŠk*, Nr. 6, 1960, S. 16-21.
- Hansen-Löve, A.A., *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien 1978 (= Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse. Sitzungsberichte, 336. Band. Veröffentlichungen der Kommission für Literaturwissenschaft Nr. 5).
- Hartenstein, K./Schmidt, P., *Kommentierte Bibliographie zum „Smysl ↔ Text“-Modell*; in: *Wiener Slawistischer Almanach* 11 (1973), S. 355-409.
- Hockett, C.F./Altmann, S.A., *A note on design features*; in: T.A. Sebeok (Hrsg.), *Animal Communication*, Bloomington/London 1968, S. 61-72.
- Holenstein, E., *Für Schönheit*; in: *Poetica* 12 (1980), S. 488-508.
- *Linguistik, Semiotik, Hermeneutik*, Frankfurt/M. 1976.
 - *Roman Jakobsons phänomenologischer Strukturalismus*, Frankfurt/M. 1975, stw 116.
 - *Von der Hintergebarkeit der Sprache. Kognitive Unterlagen der Sprache*, Frankfurt/M. 1980.
- Hörmann, H., *Meinen und Verstehen*, Frankfurt/M. 1978, stw 230.
- *Psychologie der Sprache*, Berlin/Heidelberg/New York ²1970.
- Houdebine, J.-L., *Langage et marxisme. (Horizons du langage)*, Paris 1977.
- Husserl, E., *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Bd. I, *Husserliana* Bd. III, Den Haag 1950.
- Ihwe, J. (Hrsg.), *Literaturwissenschaft und Linguistik*, Bd. II, 2, Frankfurt/M. 1971.
- Ivanov, V.V., *Einführung in allgemeine Probleme der Semiotik*. Herausgegeben und eingeleitet von W. Eismann, Tübingen 1985 (= *Kodikas/Code Supplement* 13).

- Ivanov, V.V. Očerki po istorii semiotiki v SSSR, M. 1976.
- Ivanova, T.A., L. Tolstoj o jazyke; in: Vestnik LGU, Nr. 8, 1962, S. 121-132.
- Jakobson, R., Linguistik und Poetik; in: J. Ihwe (Hrsg.), Bd. II, 1, S. 142-178.
- Jakobson, R./Bogatyrev, P., Slavjanskaja filologija v Rossii za gody vojny i revoljucii, M. ‚Opjaz‘ 1923.
- John-Steiner, V./Tatter, P., An Interactionist Model of Language Development; in: Bain, B. (Hrsg.), The Sociogenesis of Language and Human Conduct, New York/London 1983, S. 79-97.
- Jolles, A., Einfache Formen, Tübingen 1930, ⁵1974.
- Juškevič, P., Ob ěmpiriomonizme g. Bogdanova; in: Kniga 21 (1907), S. 1- 4.
- Kabronskij, V. (Hrsg.), Nepodcenzurnaja russkaja častuška, New York 1978.
- Kačer, M., Der Prager Strukturalismus in der Ästhetik und in der Literaturwissenschaft: in: WdSl 13 (1968), S. 64-86.
- Kalivoda, R., Der Marxismus und die moderne geistige Wirklichkeit, Frankfurt/M. 1970, es 373.
- Kalmykov, S. (Hrsg.), Večnoe solnce. Russkaja social'naja utopija i naučnaja fantastika (vtoraja polovina XIX - načalo XX veka), M. 1979.
- Kirschenmann, P., Kybernetik, Information, Widerspiegelung. Darstellung einiger philosophischer Probleme im dialektischen Materialismus, München und Salzburg 1969.
- Klaus, G., Die Macht des Wortes, Berlin 1972.
- Klaus, G./Buhr, M. (Hrsg.), Marxistisch-Leninistisches Wörterbuch der Philosophie, Reinbek 1972, rororo 6155-6157.
- Kloepfer, R., Poetik und Linguistik. Semiotische Instrumente, München 1975, UTB 366.
- Kluge, R.-D., Vom kritischen zum sozialistischen Realismus, München 1973.
- Knödler-Bunte, E./Erler, G. (Hrsg.), Kultur und Kulturrevolution in der Sowjetunion, Berlin (West)/Kronberg (Ts.) 1978.
- Koch, W.A., Morphologie oder Funktion. Replik auf Hans Ulrich Gumbrechts „Poetizitätsdefinition“; in: Poetica 10 (1978), S. 382-395.
- Poetizität: Das Triviale des Triadischen; in: Poetica 14 (1982), S. 251-270.
 - Poetizität zwischen Metaphysik und Metasprache; in: Poetica 10 (1978), S. 285-341.

- Konrad, K., Der Streit um Inhalt und Form; in: *alternative* 80, 1971, S. 172-182.
- Kopelev, L., *Utoli moi pečali*, Heatherway 1980.
- Kovalev, V.A., *Vzglyady L.N. Tolstogo na chudožestvennoe masterstvo pisatelja (90-900-e gody)*; in: *Očerki po stilistike russkogo jazyka*, M. 1959, S. 21-44.
- Kozlovskij, V. (Hrsg.), *Novaja nepodcenzurnaja častuška*, New York 1982.
- Kručenyč, A., *Sdvigologija russkogo sticha*, M. 1923 (MAF, Serija teorii Nr. 2).
- Krymskij, S.B., *Nekotorye voprosy logičeskoj interpretacii smysla i značenija*, „Problemy metodologii i logiki nauki“, uč. zap. Tomskogo un-ta 61, Tomsk 1965.
- Lachmann, R., *Das Problem der poetischen Sprache bei V.V. Vinogradov*; in: *Poetics* 11, 1974, S. 103-125.
- *Dialogizität und poetische Sprache*; in: Lachmann, R. (Hrsg.), *Dialogizität*, München 1982 (= *Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste*, Reihe A, Hermeneutik, Semiotik, Rhetorik, Band 1).
 - *Zur Frage einer dialogischen Poetizitätsbestimmung bei Roman Jakobson*; in: *Poetica* 14 (1982), S. 278-293.
- Larin, B., *Dialektizmy v jazyke sovjetskich pisatelej*; in: *Literaturnyj kritik*, 11, 1935, S. 214-234.
- Larin, B.A. *Instrukcija dlja sostavlenija slovoukazatelja avtobiografičeskoj trilogii*, Hs. von 1950.
- Lefèbvre, H., *Der dialektische Materialismus*, Frankfurt/M. 1967, es 160.
- Lenin, V.I. i A.M. Gor'kij, M. ³1969.
- Lenin, W.I., *Materialismus und Empiriokritizismus*, Berlin ¹¹1972.
- Lenin, V.I. o L.N. Tolstom, M. 1969.
- *O literature i iskusstve*, M. 1969.
- Letopis' žizni i tvorčestva A.M. Gor'kogo 2, M. 1958.
- L'Hermitte, R., *Utopie et langage en U.R.S.S.*; in: *Revue des études slaves* LVI, 1, 1984, S. 127-140.
- Lomunov, K., *Éstetika L'va Tolstogo*, M. 1972.
- Lorenz, R. (Hrsg.), *Proletarische Kulturrevolution in Sowjetrußland (1917-1921). Dokumente des Proletkult*, München 1969, dtv sr 74.
- Lotman, Ju.M., *Die Analyse des poetischen Textes*, Kronberg 1975.

- Lotman, Ju.M., Die Struktur literarischer Texte, München 1972, UTB 103.
- Lüdke, W.M. (Hrsg.), ‚Theorie der Avantgarde‘, Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft, Frankfurt/M. 1976, sv 825.
- Lukács, G., Tolstoi und die Probleme des Realismus; in: ders., Russische Literatur. Russische Revolution. Puschkin. Tolstoi. Dostojewskij. Fadejew. Makarenko. Scholochow. Solschenizyn (= Ausgewählte Schriften III), rde 314-316, Reinbek 1969, S. 45-116.
- Lyons, J., Semantics 1, Cambridge 1977.
- Maas, U., Kann man Sprache lehren? Für einen anderen Sprachunterricht, Frankfurt/M. 1976.
- Malmberg, B., Die expressiven und ästhetischen Ausdrucksmöglichkeiten der Sprache; in: Lili 3, 1971, S. 9-38.
- Mänicke-Gyöngyösi, K., „Proletarische Wissenschaft“ und „sozialistische Menschheitsreligion“ als Modelle proletarischer Kultur. Zur linksbolschewistischen Revolutionstheorie A.A. Bogdanovs und A.V. Lunačarskijs, Berlin 1982.
- Marcellesi, J.B. (Hrsg.), Langage et classes sociales. Le marrisme (= Langages 46 (juin 1977)).
- Marr, N., Über die Entstehung der Sprache; in: Goerd, W. (Hrsg.), Die Sowjetphilosophie. Wendigkeit und Bestimmtheit. Dokumente, Basel/Stuttgart 1967, S. 202-236.
- Mayenowa, M.R., Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka, Wrocław/Warszawa/Kraków/Gdańsk 1974.
- Mazaev, A.I., Koncepcija ‚proizvodstvennogo iskusstva‘ 20-ch godov, M. 1975.
- Mead, M., Jugend und Sexualität in primitiven Gesellschaften, Bd. 2, München 1970.
- Mel’čuk, I.A., Opyt teorii lingvističeskich modelej ‚Smysl ⇔ Tekst‘, M. 1974.
- Mukařovský, J., Kapitel aus der Ästhetik, Frankfurt/M. 1970, es 428.
- Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik, München 1974.
- Muratova, K.D., Gor’kij v bor’be za jazyk kak orudie kul’tury; in: Voprosy sovetskoj literatury II, M.-L. 1953, S. 7-64.
- M. Gor’kij v bor’be za razvitie sovetskoj literatury, M.-L. 1958.
- Murav’ev, D.P., Lavruchin, D.I.; in: KLĚ, t. 3, Sp. 961.
- Murav’ev, V.N., Ovladenie vremenem, Moskva 1924. Nachdruck nebst einer einfüh-

renden Studie von Michael Hagemester, München 1983 (= Specimina Philologiae Slavicae, Bd. 51).

Nalimov, V.V., Verojatnostnaja model' jazyka, M. 1974.

Negt, O./Kluge, A. Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit, Frankfurt/M. 1972, es 639.

Noiré, L., Der Ursprung der Sprache, Mainz 1877.

Ob ošibkach kritiki i ee zadačach; in: Literaturnyj kritik, 3, 1934, S. 3-14.

Očerki filosofii kolektivizma. Sbornik pervyj, SPb. 1909.

Ostrovskij, N.A., Sočinenija v trech tomach, M. 1967-1968.

Paivio, A., Imagery and Verbal Processes, New York 1971.

– The Relationship between Verbal and Perceptual Codes; in: Carterette, E.C./Friedman, M.P. (Hrsg.), Handbook of Perception, Vol. VIII: Perceptual Coding, New York 1978, S. 375-397.

Paivio, A./Begg, I., Psychology of Language, Englewood Cliffs, N.J. 1981.

Panferov, F.I., O mudroj prostote; in: Oktjabr', Nr. 9, 1934, S. 163-167.

Pervyj vsesojuznyj s-ezd sovetskich pisatelej. Stenografičeskij otčet, M. 1934.

Petković, N., Jezik u književnom delu, Beograd 1975.

Plechanov, G.V., Izbrannye filosofskie proizvedenija, t. V, M. 1958.

Poljakova, E.N., Iz istorii russkich imen i familij, M. 1975.

Pomorska, K., Russian Formalist Theory and its Poetic Ambiance, The Hague/Paris 1968.

Potebnja, A.A., Iz zapisok po teorii slovesnosti, Charkov 1905 (ND The Hague/Paris 1970).

Potresov, A., Kritičeskie nabroski, o literature bez žizni i o žizni bez literatury. (Tragedija proletarskoj kul'tury); Forts.: Ešče o proletarskoj kul'ture; in: Naša zarja 1913, Nr. 4-5, S. 63-69, Nr. 6., S. 65-75; 1914, Nr. 2, S. 88-100, Nr. 3, S. 89-96, Nr. 4., S. 78-93.

Pracht, E. (Red.), Einführung in den Sozialistischen Realismus, Berlin 1975.

- Redaktionskollektiv Alternative, Einwände und Fragen an Hans Günther; in: *alternative* 80, 1971, S.201-205.
- Reuther, T., Russkaja razgovornaja reč': Lingvističeskie položennija i diskussija v „Literaturnoj gazete“; in: *Mitteilungen für Lehrer slawischer Fremdsprachen* 44 (1982), S. 52-61.
- Room, A., Russian Personal Names Since the Revolution: 1 u. 2; in: *Journal of Russian Studies* 45, S. 19-24; 46, S. 13-18, Nottingham/Bradford 1983.
- Rozental', M.M. (Red.), *Filosofskij slovar'*, M. 1972.
- Rühmkorf, P., *Über das Volksvermögen. Exkurse in den literarischen Untergrund*, Reinbek 1969.
- Schmidt, S.J., Zu einer Theorie ästhetischer Kommunikationshandlungen; in: *Poetica* 10 (1978), S. 362-382.
- Schmitt, H.-J./Schramm, G. (Hrsg.), *Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum 1. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller*, Frankfurt/M. 1974, sv 701.
- Seemann, K.D., Der Versuch einer proletarischen Kulturrevolution in Rußland 1917-1922; in: *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas*, Bd. 9, Jg. 1961, H. 2, S. 179-222.
- Seliščev, A.M., *Jazyk revoljucionnoj èpochi*, M. 1928 (ND Leipzig 1974).
- Serafimovič, A.S., *Sobranie sočinenij*, t. VII, M. 1960.
- Serebrennikov, B.A. (Red.), *Obščee jazykoznanie*, M. 1970.
- Setrov, M.I., Ob obščich elementach tektologii A. Bogdanova, kibernetiki i teorii sistem; in: *Uč. zap. kafedr obščestvennych nauk vuzov g. Leningrada. Filosofskie i sociologičeskie issledovanija. Filosofija*, vyp. VIII, L. 1967, S. 49-60.
- Skinner, B.F., *The Shaping of a Behaviorist*, New York 1979.
- Skvorcov, L., „V spore istina syskivaetsja...“; in: *Literaturnaja gazeta* 41, 9.10.1985, S. 5.
- Sławiński, J., Zur Theorie der poetischen Sprache; in: W. Kroll/ A. Flaker (Hrsg.), *Literaturtheoretische Modelle und kommunikatives System*, Kronberg Ts. 1974, S. 137-169.
- Slovar' avtobiografičeskoj trilogii M. Gor'kogo. Vyp. I, A-vsevidjaščij*, L. 1974.
- Slovar' jazyka Puškina*, t. I, M. 1956.
- Slovar' udarenij dlja rabotnikov radio i televidenija*, M. 1967.
- Städtke, K., *Studien zum russischen Realismus*, Berlin 1973.

Stalin, J.W., Der Marxismus und die Fragen der Sprachwissenschaft, Kiel o.J.

– Werke, 13 Bände, Berlin 1950-1955.

Steinvorth, U., Eine analytische Interpretation der Marxschen Dialektik, Meisenheim am Glan 1977.

Stempel, W.-D., Zur formalistischen Theorie der poetischen Sprache; in: Texte der russischen Formalisten, Bd. II, München 1972, S. IX-LIII.

Stierle, K., Gibt es eine poetische Sprache?; in: Poetica 14 (1982), S. 270-278.

Striedter, J., Einleitung zu F. Vodička, Die Struktur der literarischen Entwicklung, München 1976, S. VII-CIII.

– Zur formalistischen Theorie der Prosa und der literarischen Evolution; in: Russischer Formalismus, München 1971, UTB 40, S. IX-LXXXIII.

Šklovskij, V., Mater'jal i stil' v romane L'va Tolstogo ,Vojna i mir', M. 1928.

– Theorie der Prosa, Frankfurt/M. 1966.

Špet, G., Èstetičeskie fragmenty II u. III, PB. 1923.

– Javlenie i smysl. Fenomenologija kak osnovnaja nauka i ee problemy, M. 1914.

– K voprosu o postanovke naučnoj raboty v oblasti iskusstvovedenija; in: Bjuulleteni GACHN 4-5, 1926, S. 3-20.

– Mudrost' ili razum?; in: Mysl' i slovo, M. 1917, S. 1-69.

– Problemy sovremennoj èstetiki; in: Iskusstvo 1923, Nr. 1, S. 43-78.

– Vnutrennjaja forma slova, M. 1927.

Šumskij, A., M. Gor'kij i sovetskij očerk, M. 21975.

Thomas, L.L., The Linguistic Theories of N.Ja. Marr, Berkeley/Los Angeles 1957.

Thorpe, W.H., The comparison of vocal communication in animals and man; in: R.A. Hinde (Hrsg.), Nonverbal Communication, Cambridge 31977, S. 27 - 47.

Timofeev, L.I., Teorija literatury, M. 1948; 4. Aufl. M., 1971.

Timofeev, L.I./Turaev, S.V. (Hrsg.), Slovar' literaturovedčeskich terminov, M. 1974.

Timofejew, L.I./Lomidse, G.J., Literatur einer sozialistischen Gemeinschaft, Berlin 1975.

Tolstaja, S.A., Dnevnik, 1860-1891, M. 1928.

Tolstoj, A.N., Polnoe sobranie sočinenij, t. XIII, M. 1949.

Tolstoj, L.N. o literature, M. 1955.

– Polnoe sobranie sočinenij L.N. Tolstogo. (Jubilejnoe izdanie), Bd. 1-90, M.-L. 1928-1955.

Tomaševskij, B.V./Levin, Ju.D. (Hrsg.), Russkie pisateli o jazyke (XVIII-XX vv.), L. 1954.

Trifonov, N.A., A.V. Lunačarskij i sovetskaja literatura, M. 1974.

Tucholsky, K., Die Q-Tagebücher, Reinbek 1978.

Turgenev, I.S., Sobranie sočinenij, t.XI, M.-L. 1949.

Tvorogov, O.V., Slovare jazyka pisatelej; in: RLit 2, 1975, S. 211-222.

Utechin, S.V., Philosophy and Society. Alexander Bogdanov; in: Labeledz, E. (Hrsg.), Revisionism. Essays on the History of Marxist Ideas, New York 1962.

Vartazarjan, S.R., Ot znaka k obrazu, Erevan 1973.

Veselovskij, A.N., Istoričeskaja poëtika, L. 1940.

Vinogradov, V.V., Iz istorii izučenija poëtiki (20-e gody); in: ISLja 34, 1975, Nr. 3, S. 259-272.

– K postroeniju teorii poëtičeskogo jazyka. Učenie o sistemach literaturnych proizvedenij; in: Poëtika III (1927), S. 5-24.

– O chudožestvennoj proze, M.-L. 1930.

– O jazyke chudožestvennoj literatury, M. 1959.

– O jazyke Tolstogo (50-60-e gody); in: LN 35-36, 1939, S. 117-220.

– O poëzii Anny Achmatovoj, L. 1925.

– O teorii chudožestvennoj reči, M. 1971.

– Stilistika. Teorija poëtičeskoj reči. Poëtika, M. 1963.

Vinokur, G.O., Izbrannye raboty po ruskomu jazyku, M. 1959.

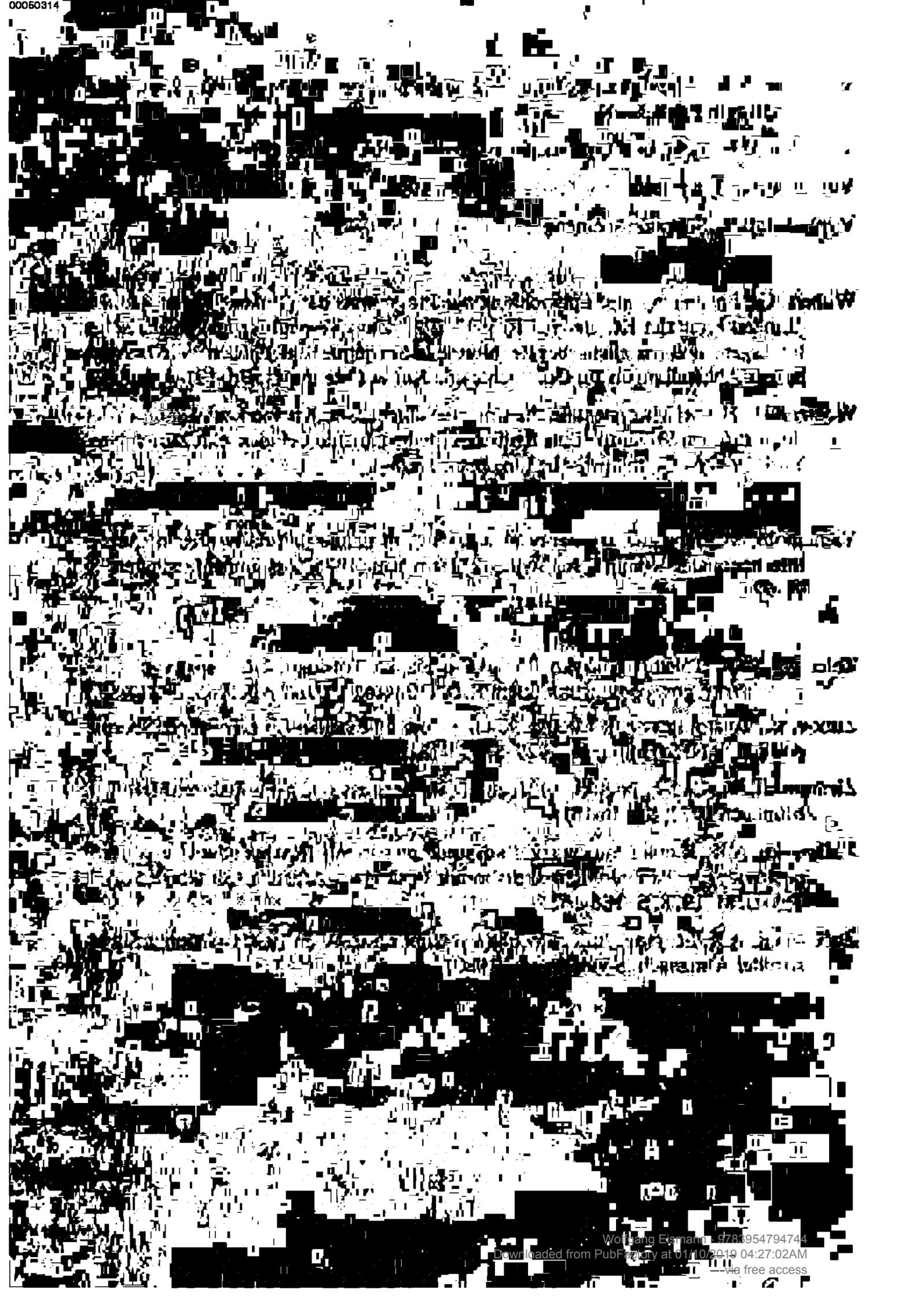
– Kul'tura jazyka, M. 1925.

– Poëtika. Lingvistika. Sociologija. (Metodologičeskaja spravka); in: LEF 3, 1923, S. 104-113.

Višnevskij, Vs., Naš jazyk; in: Čto mne dali stat'i A.M. Gor'kogo, S. 18-19.

Volkov, A., Tvorčeskij put' A.S. Serafimoviča, M. 1960.

- Vološinov, V.N., *Marxismus und Sprachphilosophie*, Frankfurt/M., Berlin, Wien 1975 (= Ullstein Buch 3121).
- Vorob'ev, V.F., A.M. Gor'kij o socialističeskom realizme, Kiev 1968.
- Vorovskij, V., *Literaturno-kritičeskie stat'i*, M. 1948.
- Vygotskij, L.S., *Sobranie sočinenij*, t. 1-6, M. 1982-1984.
- Wilbert, G., *Entstehung und Entwicklung des Programms der „linken“ Kunst und der „Linken Front der Künste“ (LEF) 1917-1925. Zum Verhältnis von künstlerischer Intelligenz und sozialistischer Revolution in Sowjetrußland*, Gießen 1976 (= Marburger Abhandlungen zur Geschichte und Kultur Osteuropas, Bd. 13).
- Woetzel, H., *Historisch-systematische Untersuchungen zum Komponentialismus in der linguistischen Semantik. Eine Kritik des Elementarismus*, Hildesheim/Zürich/New York 1984 (= Germanistische Linguistik 1-2/84).
- Yamamoto, M., *Japanese art theory as aesthetics of nature and daily life*; in: *Achter Internationaler Kongreß für Ästhetik*, Darmstadt 1976, *Zusammenfassungen*, S. 91-92.
- Zelenov, N.G., *Tolstoj o jazyke i kritika o jazyke Tolstogo*, Uč. zap., vyp. LIII, Jaroslavskij gos. ped. institut imeni K.D. Ušinskogo, Jaroslavl' 1965, S. 21-480.
- Zubov, V., *Tolstoj i russkaja estetika 90-ch godov*; in: *Estetika L'va Tolstogo. Sbornik pod red. P.N. Sakulina*, M. 1929, S. 153-181.
- Žirmunskij, V., *Zadači poëtiki*, 1921; in: *Texte der russischen Formalisten*, Band II, München 1972, S. 136-161.
- Žolkovskij, A.K., *K opisaniju vyrazitel'noj struktury paremij. (Razbor odnoj somalijskoj poslovice)*; in: *Paremiologičeskoj sbornik. Poslovica – Zagadka. (Struktura, Smysl, Tekst)*, M. 1978, S. 136-162.
- Žolkovskij, A.K./Ščeglov, Ju.K., *Poëtika vyrazitel'nosti*, Wien 1980 (= Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 2/1980).



SUMMARY

This study concerns itself with the problems of a language specific to literature in Russia and the Soviet Union inasmuch as the literature treated is addressed to the people or the proletariat. The orientation on the mass of the people, the endeavour of creating art and literature for those who had been widely excluded from all forms of developed art and literature, were confronted with the following question: Do those hitherto excluded from art and literature have to be educated to understand existing art and literature of the educated, or should, on the contrary, art and literature be abolished or altered to make place for new forms that are accessible to all people? This question was connected with the general problem of the relationship or the opposition between art and life. While Russian Formalism and various schools of structuralism, for example, were oriented on art and literature and their development according to laws of their own, theories which propagated art and literature for the people were inclined to regard life as determinant for this development. The danger of theories such as Russian Formalism lies in the tendency to generalize results won by empirical and descriptive investigations, declaring them to be immutable laws. The danger of life-oriented theories of art and literature, on the other hand, lies in prescriptive generalization of certain forms and states of art and literature, which are considered to be ideal for serving life. These life-oriented theories concern themselves less with the actual nature of arts and literature than with the question whether they *should be* or not and *how* they should be.

The first three chapters of this study trace three different conceptions of overcoming the dilemma that developed bourgeois literature was not comprehensible for the masses and thus did not advance their interests. Though theories presented in these chapters differ in general on what aesthetics and literature should accomplish, they are in agreement that simplicity, comprehensibility and clarity and, to some extent, unambiguity should be the main characteristics of a literature and its language for the masses. All these theories did not take into account the fact that restriction to simplicity, general comprehensibility and unambiguity involved not only the danger of oversimplification of real life, but also of loss of diversity and social richness.

The first chapter presents a chronological survey of the development of L.N. Tolstoj's views on aesthetics, arts, literature and the language of literature. One of the various contradictions typical for Tolstoj can be seen in a nearly continuous development of his aesthetic ideas in the direction of a denial of all developed bourgeois art and literature and his persistence in writing literature for the educated. He regarded this as a personal and moral weakness. As a counterpart to declining bourgeois literature he proclaimed an orientation to the literature of the people (folk literature). In his own work he considered only two short stories as appropriate to his own aesthetic criteria. Much attention is devoted to the development of his aesthetics as presented in his great treatise, 'What is art?'

Tolstoj regarded art as communication, and propagated a theory of infection by art. The aim of arts and literature was to transmit feelings and to infect others with feelings that would promote the brotherly union of all people. In literature this should be done in a form and language, the main traits of which were simplicity, clarity, conciseness and comprehensibility. Poetry was regarded as superfluous, because the goal of its language is expression, how something is said and not what is said. Thus, literature and its language would be a sort of natural esperanto, which could be understood all over the world by all ,natural‘, unspoilt people, without any preparation. How such a literature in such a language is created, Tolstoj did not say. Here he tends to mysticize ,talent‘. He claims that the average peasant in Russia has retained his naturalness and uncomplicated language, and that writers should employ this language, because by using it and by being honest one could scarcely go wrong. This was, of course, a retrograde abstraction and idealization of the Russian peasant and of his language, which did not consider that rural life and folk-language were changing and vanishing under the influences of increasing industrialization and social development in Russia, and that there was no way back to a simple and closed society with relatively simple and uncomplicated means of expression.

The philosopher, social scientist and writer A. A. Bogdanov looked not into the past but into the future to overcome the alienation of the masses from developed arts and literature. He was the founder of a general science of organization, *tektologija*, which can be seen as a precursor of modern cybernetics, and was the theoretical head of the *proletkul‘t* movement, which propagated a particular proletarian culture in the Soviet Union. Because of his philosophical and political quarrel with Lenin, Soviet scholars still have their difficulties in doing him justice. The second chapter therefore deals with his further development of Marxist thought, his overcoming the traditional foundation-superstructure scheme and his stress on the active role of ideology, which in his view was the main reason why the proletariat should develop its own culture already beginning during the class-struggle in capitalistic society. As a consequence of the division of labour, human society for Bogdanov had developed into an unorganized whole of separated conflicting and highly specialized interests. Only a future monistic society could overcome this desorganization. The model or prototype of all means of organization for Bogdanov was language, which he considered to have developed from labour (following herein the theories of L. Noiré and M. Müller). Arts and literature had the same functions of organization. In history, arts and literature had developed, dependent on the division of labour, from means of social organization to special disciplines, which were accessible to and understandable for only a few people and which had developed apart from social life, thereby leading to abstract fetishism of pure beauty in arts. In Bogdanov’s conception, only the machine-worker can overcome this division of labour and desorganization and return to a monistic society without the abstract fetishisms of pure science, pure philosophy and pure arts, removed from life. The machine-worker not only obeyed commands but also commanded the machine and thus, in Bogdanov’s opinion, overcame the division of labour. In the organization of a future monistic society his collective

organization in work and in the class-struggle was a great help to him. As a counterpart to the desorganizing influences of bourgeois society the proletariat had to create its own culture, science, arts and literature in the spirit of comradeship, to which it was accustomed in labour and in political struggle. These forms of culture were a herald of future culture in which life, science, and arts were not further separated into special disciplines accessible only to a few and only after long studies, but united into a monistic whole, which served to organize life. Like many other socialists before him, Bogdanov expected a naturally developing universal language in a future communist society. He recommended that the proletariat (for historical and practical reasons) learn English in order to overcome national desorganization until the coming of the world revolution. As for the language of the literature of Russian proletarian writers, Bogdanov found a rather traditional solution, which in some respects contradicted his own theories about the new proletarian culture. In his opinion, proletarian writers had no time to concentrate on the technique of writing and on developing their own new language of literature, so that they should orient themselves on the great works of literature from the periods of cultural growth, which had always tended toward simplicity and clarity - main traits of the proletarian and of the future universal literature in a communist society. It was thus not quite clear how a special ideological form, in this case literature which used old forms of expression from past periods of culture, could overcome the alienation from life and become part of its monistic organization.

A.M. Gor'kij agreed with Bogdanov not only in declaring simplicity and clarity as main characteristics of a literature and its language for all, but also in referring young and proletarian writers to classical examples for emulation. The third chapter gives a survey of Gor'kij's opinion on the genesis, development and function of language, his conception of art and literature, socialist realism, the language of literature and literary language. Like Bogdanov, with whom he had cooperated and who had influenced him, he thought that culture, language, art, and literature had developed from labour and had become separated from it in capitalistic society through the division of labour. The main task of socialistic society was to reincorporate them with labour, to bring them back to their origins. For the Soviet Union, Gor'kij regarded proletarian art and literature as obsolete and saw Soviet workers as the creators of the universal art and literature of the future. This literature had for him an educational role, and in his version of socialist realism, the latter had to combine the traits of critical realism with those of active romanticism and to portray reality not as it was, but as it ought to develop. The language of literature should show reality in pictures in such a manner, that the attention of the reader is not attracted by the material side of the linguistic sign. The language of literature had to be euphonic, and all unintentional associations were to be avoided. Young and proletarian writers had to attain their mastery exclusively from the great classics of literature, and to avoid all linguistic tricks, everything that could distract the attention from the clear and unequivocal picture. For Gor'kij, the example of a language which could guarantee such forms of literature was the language of Russian literature of the 19th century. Only according to the laws of and

in the spirit of this language was an evolutionary change of the language of literature and the literary language allowed. The change and development of the literary language was the task of writers, who painstakingly had to choose from the 'colloquial chaos', in which people normally spoke, the means which fitted the spirit of the Russian language. This was the reason why Gor'kij spoke out against all extensive use of dialects, slang, and self-created words in the language of literature and initiated a great discussion on the abuse of these forms of language in Soviet literature in the early thirties. After this discussion, his opinion became official; many younger writers had to rewrite their works in the spirit of his recommendations, and new works had to forego new and original or spontaneous forms of the Russian language and its varieties, and had to reorient themselves on the classical Russian of the 19th century. This led to a language purism in Soviet literature which lasted until the late fifties and has had consequences to the present.

The fourth chapter concentrates on general theories on poetic language or a special language of literature. The choice of theories presented was subjective and was not restricted to the Soviet Union. The criteria for selection were representativeness, importance, and also the intention to present some hitherto neglected theories and to discuss some new and original conceptions. In this chapter, a distinction is made between the aesthetics inherent to things (called for our purposes the aesthetic I), and the aesthetics brought about by the set, the autonomy and the entirety of works of art (the aesthetic II). The interdependence between the aesthetic function and the work of art as autonomous and as a whole is demonstrated in J. Mukařovský's conception of poetic language. It is shown that children have to learn the set on expression or on a work of literature as a whole, which evolves hand in hand with the development of metalinguistic capacities, thus being a special form of the principle of sense constancy, as has been stated by the psycholinguist H. Hörmann. The similarity between metalinguistic and poetic function is also demonstrated by S.R. Vartazarjan's comparison of linguistic and poetic autonomy. But poetic autonomy differs from linguistic autonomy in that it does not rely on abstract generalizations and does not try to give explanations of the code, but serves as a metalinguistic game, and tries to broaden and develop the system of language as a system of means of expression of knowledge. In this function it depends on the aesthetic II and the question remains open, whether there are no other means (perhaps more effective and direct) to expand and develop the system of language as characterized above.

Subsequently, a survey of G.G. Špet's aesthetic theory and of his conception of poetic language is given. He was a precursor of Soviet semiotics, who regarded arts and culture as a sign and expression which had their own independent subject. Špet distinguishes three main kinds of discourse: scientific-terminological discourse, rhetoric (figurative) or emotive discourse, used in fiction, i.e. in prose, and poetic (tropical) discourse, occurring only in works of poetry. Poetics is a technical discipline and poetic forms become aesthetic forms only through the aesthetic set. Poetic language as a system does not result from the poetic forms of language, but from a holistic system which can be found in each poetical work as a result of the aim of language creation. This endeavour of language creation is

independent of pragmatical (everyday language), epistemological (language of science), and pathetic or moral (prose fiction) aims. For Špet, poeticity and poetic language are not a sum of poetic devices; but on the other hand, each part of a poetic whole represents this whole, which demonstrates the primacy of the set of the creator in Špet's conception, or the aesthetic II in our definition.

G.O. Vinokur tried to describe poetic language as a special tradition of language use with the main characteristic of serving as an inner form to express new contents. He intended to develop poetic stylistics, thus ascribing to the language of literature the function of developing and forming practical language. Špet's conception of the generator of a poetic work as being responsible for its holistic structure which, in turn, determined its parts, was further developed by V.V. Vinogradov with his ,obraz avtora'. The ,obraz avtora', the figure of the author, caused the objectivation of the set in a work of literature. A modern Soviet conception of poetic language is described on the example of V.P. Grigor'ev's efforts to compile dictionaries of the poetic language of authors. For Grigor'ev, a new discipline, ,linguistic poetics', should deal with the transformation of the word in poetic works and investigate all artistic uses of words in authors' works.

Common to all these theories is their view of literature as an autonomous form, which has its own realm having very little or nothing to do with practical life and influencing or changing it only indirectly. The only consequent follower of Bogdanov, who renounced autonomy of art as a special form and wanted to influence and change life directly in a really monistic way and not take the detour via arts and literature was B. Arvatov. He intended to use language creatively at all times, to deal consciously with it and thought it unnecessary to develop or change its expressive means by means of poetic texts and a special poetic language, which was created or used only by certain poets. He considered this to be the task of all people in everyday life. This conception, on the other hand, led him to postulate the abolition of all art and literature as special, autonomous forms requiring a special set and not helping to organize life directly.

In the last chapter a résumé is drawn, the influence of Tolstoj's and Gor'kij's ideas in today's interpretation in the Soviet Union is shown, followed by a short survey of recent discussions on poetic language in the journal ,Poetica'. As a conclusion, there is a plea for autonomous literature and the aesthetic set even in a reasonably organized society, as traced by Arvatov and others. The main function of such a literature is not to organize language, which can be done in a direct way as Arvatov suggests, but instead, especially in a reasonably organized and united and unified society, to call uniformity and unambiguity into question.

