

Kitsch und Inhumanität

Kitsch ist nicht nur ein Kunstproblem, er hat auch eine soziale Seite. Wer Kitsch produziert, spekuliert — bewußt oder unbewußt — auf Geschmacksrichtungen, die an bestimmte soziale Erscheinungen gebunden sind, wie etwa die Realitätsflucht in Schichten mit kleinbürgerlichem Lebensstil. Es gab Jahrhunderte ohne Kitsch, es kann sie also auch wieder geben.

Der Kitsch hat seine Entwicklungen durchgemacht: aus einem freundlich lachenden dicken Baby ist ein finsterner Schlagetot geworden. Im Grunde ist er lächerlich, aber angesichts der verheerenden politischen Folgen, die kleinbürgerliche Realitätsflucht gehabt hat, fällt es heute schwerer denn je, über ihn zu lachen, zumal es Länder gibt, in denen er zur Staatskultur erhoben worden ist, wie z. B. in der Sowjetunion. Hier ist Kitsch in einem Augenblick zur staatlich befohlenen Kunstrichtung geworden, als wegen ökonomischer und politischer Schwierigkeiten Freiheit und Demokratie abgebaut wurden, innere Unwahrheit einer realitätsbezogenen Politik vorgezogen, die Idylle an die Stelle der proletarischen Revolution gesetzt wurde.

Der rote Kitsch wird etwa von, 1930 an immer stärker als einziger und würdigster künstlerischer Erbe der Oktoberrevolution und als deren Schrittmacher vorgeschrieben. Der Bruch in der revolutionären Kunst tritt ein, als es unmöglich wird, das sowjetrussische Leben realistisch darzustellen, ohne die politischen Machtverhältnisse und Maßnahmen (Kollektivierung der Landwirtschaft, Fünfjahrespläne) bloß- und dadurch in Frage zu stellen. Der Höhepunkt dieser Entwicklung sind die Säuberungsprozesse und der Stalinkult.

Bis heute ist der rote Kitsch Instrument der Staatsmacht geblieben. Künstler, die meinen, daß der Blick auf die Wirklichkeit zumutbar und die Demokratie erst zu schaffen sei, wandern immer noch nach Sibirien; sozialistische Völker, die Demokratisierung anstreben, werden militärisch unterworfen. — Doch wenden wir uns den Anfängen dieser Entwicklung zu.

1935 erhält — durch die Empfehlung *Romain Rollands* — der in Paris lebende ungarische Schriftsteller *Ervin Sinko* eine Einladung in die Sowjetunion, um dort seinen Roman „Die Optimisten“ zu veröffentlichen.

Er behandelt in diesem Werk das Schicksal der ungarischen Revolution von 1918, ihrer Revolutionäre und Führer (wie z. B. des damals in Moskau lebenden Bela Kun; Sinkó war in der Revolution u. a. Kommandant des Hauses der Volkskommissare in Budapest). Nach dem Zusammenbruch der Revolution floh Sinko nach Wien, wo er sich bis 1926 mühsam als Schriftsteller durchschlug. 1926 zog er in ein jugoslawisches Dorf und erwarb die jugoslawische Staatsbürgerschaft. 1929 begann er dort mit der Niederschrift des Romans „Die Optimisten“. Da er aus politischen Gründen weder in Jugoslawien noch in Ungarn Aussicht auf eine Veröffentlichung hatte, ging er nach Paris, vollendete dort das Werk und konnte es auch hier nicht (Weltwirtschaftskrise) an den Mann bringen. Romain Rolland verhalf ihm, wie bereits erwähnt, zu einer Einladung in die UdSSR. Sinko blieb zwei Jahre in Moskau, zusammen mit seiner Frau, einer Ärztin. 1937 wird er aus der Sowjetunion ausgewiesen und kehrt nach Paris zurück. „Die Optimisten“ waren noch immer nicht veröffentlicht¹⁾.

1) Bei Kriegsbeginn kehrte Sinko mit seiner Frau nach Jugoslawien zurück. 1943 schloß er sich den Partisanen an. Er betätigte sich kulturell und politisch, während seine Frau als Ärztin Lazarette leitete. Im Kontakt mit den jugoslawischen Partisanen fand er, der zwei Jahrzehnte seines Lebens heimatlos umherziehen mußte, endlich eine Heimat. Von 1945 an lebte er in Zagreb. In Jugoslawien erschienen nun auch „Die Optimisten“ zusammen mit dem „Roman eines Romans“. 1949 wurde er Mitglied der Jugoslawischen Akademie der Künste in Zagreb und 1959 Professor für ungarische Literatur an der Universität von Novi Sad. Er starb 1967 kurz vor Vollendung seines 70. Lebensjahres. — Seine Dramen, Drehbücher, Romane, Gedichte, Aufsätze, kreisen um das Thema eines ethischen Kommunismus. Eine Abhandlung über „Sozialismus und Kultur“ erschien in deutscher Sprache in Heft 1 1967 der „Gewerkschaftlichen Monatshefte“.

Während dieser zwei Jahre hat er Tagebuch geführt und mit Hilfe seiner Aufzeichnungen fast zwanzig Jahre später den „Roman eines Romans“ geschrieben, der als einziges seiner Werke 1961 deutsch erschienen ist²). Diese Aufzeichnungen von 1935—1937 geben alle Hoffnungen, alle Erwartungen eines Revolutionärs wieder, der vergeblich versuchte, im Westen den Roman seiner Revolution, die zusammengeschlagen wurde, zu veröffentlichen und nun bestärkt wird in der Ansicht, dies in dem Land, in dem die sozialistische Revolution gesiegt hat, tun zu können.

Aber auch in Moskau muß er bei Verlegern und Redakteuren antichambrieren und seine Enttäuschungen sind bitterer, weil er sie in der UdSSR erlebt. Doch weder kann er eine so schonungslose Kritik abfassen, wie *Andre Gide* es mit seinem „*Retour de l'URSS*“ getan hat, noch kann er den Stalinisten zum Munde reden. Er sitzt als Humanist und Kommunist zwischen zu vielen Stühlen.

Was diesen Aufzeichnungen den Charakter des Einmaligen verleiht, ist der unlös-bare Zusammenhang, den er zwischen Kunst (Kitsch) und Politik sieht und darstellt. Er beobachtet, wie der Kitsch benutzt wird, um das Volk „reif“ für die Stalinsche Politik zu machen, d. h. unfähig, Realität und Irrealität zu unterscheiden. Er beobachtet ferner, wie die Schicht der Funktionäre und Gebildeten durch ihre Zustimmung zum Kitsch — und indem sie ihn fabriziert — demoralisiert wird. Doch lassen wir ihn selbst sprechen.

Auf der Überfahrt von Rouen nach Leningrad mit dem Dampfer „Witebsk“ hat er ein Erlebnis, an das er sich während seines zweijährigen Rußlandaufenthalts immer wieder erinnert:

„Auf dem Schiff darf jeder bis zum Umfallen essen ... Wenn ich an die ausgehungerten Arbeitslosen von Wien denke, und auch in Paris habe ich genug gesehen, frage ich mich immer wieder: Ist das kein Traum? Ich frage mich auch, ob es nicht an mir liegt, daß mich eine eigentlich völlig unbedeutende Kleinigkeit, die höchstens und ausschließlich vom ästhetischen Standpunkt interessant ist, wenn auch nur für einen Augenblick, unangenehm berührt, verwirrt und deprimiert hat.“

In der Kabine eines Matrosen findet er eine Ausgabe der Zeitschrift „Sputnik agitatora“:

„Die Titelseite zeigt ein Bild von einem Aufmarsch junger Arbeiterinnen in weißen Blusen auf dem Roten Platz; im Hintergrund erkennt man das Lenin-Mausoleum. Ein fröhlicher Aufmarsch, das Ende der Sechzehnerreihen ist nicht abzusehen. Jede weiße Bluse schmückt vorn wie ein Abzeichen, das an Geschmacklosigkeit jede Phantasie übertrifft, ein Stalinbild. Es ist ein Bild, das selbst diese stattlichen Busen an Größe noch übertrifft, die Blusen werden gleich mit diesem Stalinporträt hergestellt. Auf wessen Anordnung? frage ich mich. Ich frage mich auch, ob das jenen Kommunisten gefällt, die diesen Aufmarsch auf dem Roten Platz organisiert haben und die sicherlich bessere Kommunisten sind als ich. Ich frage mich weiter, ob die Tatsache, daß mir dieser Anblick nicht gefällt. . . , nur auf die ästhetische Überempfindlichkeit des Intellektuellen, nur auf einen Überrest zurückzuführen ist. Sodann taucht die Frage auf: Kann ich aufrichtig wünschen, aufrichtig wollen, daß ich diesen Überrest loswerde? Kann ich aufrichtig wünschen, es nicht abstoßend zu finden, daß man Tausende von weiblichen Brustwarzen mit einem Porträt schmückt, gleichgültig, um wessen Porträt es sich dabei handelt?“ (S. 61 f.)

Als Sinko bereits einen Monat in Moskau ist, hat er Grund, über dieses Erlebnis mit *Alfred Kurella* zu sprechen, damals Mitarbeiter der Bibliographischen Abteilung der Moskauer Staatsbibliothek für Auslandsliteratur (ab 1954 in der DDR leitender Kulturfunktionär, z. B. Vizepräsident der Deutschen Akademie der Künste, Berlin, und deren Sekretär der Sektion Dichtung und Sprachpflege). Kurella soll ein Gutachten über ein Drehbuch Sinkos anfertigen. Noch in Erinnerung an die sorglose Zeit auf dem

2) Ervin Sinko: Roman eines Romans — Moskauer Tagebudi. Deutsch von Edmund Trugly jun. Verlag Wissenschaft und Politik, Köln 1961, 479 Seiten. Die Seitenzahlen hinter den Zitaten beziehen sich auf diese Ausgabe.

Schiff („Wenn ich an die Arbeitslosen in Wien denke...“) hat er einen Lustspielfilm geschrieben, dessen Thema Kurella jetzt besser gefällt als ihm:

... weil ich heute nicht mehr zu so optimistischen Schlußfolgerungen im Hinblick auf die weiteren Geschehnisse meiner Heldin kommen könnte wie Kurella, dem ich das auch sage. Ich berufe mich dabei auf ein bestürzendes Erlebnis, das ich heute hatte: Auf dem Weg zu Kurella sah ich in der Twerskaja eine sehr hübsche junge Mutter, die auf dem Gehsteig saß und ihr Kind stillte. Dabei bettelte sie ... Sie trug kein Kleid, sondern war in Lumpen gehüllt.

Ich verließ unser ursprüngliches Gesprächsthema und erzählte Kurella, daß ich auf dem Schiff... Tausende von Stalin-Bildern sah, die Tausende von weiblichen Busen schmückten. Ich bekannte ihm, daß ich diesen Kult um die Person Stalins immer wieder wie einen unverständlichen Anschlag auf den Geschmack, die Idee und die Würde des Menschen und vor allem der Revolution empfände... Das ist nicht der Kult für einen verdienten großen Mann, sondern der Kult des sklavischen Kötters, der unter dem Vorwand der Verehrung betrieben wird. Das Pendant zum Stalin-Kult ist die einbalsamierte Leiche Lenins in dem Mausoleum als Attraktion eines Wallfahrtsortes. Ich finde diese Rolle Lenins so unwürdig, so gegen Lenin gerichtet, daß ich, obwohl ich am Tage mehrmals am Mausoleum vorbeigehe, nie den Entschluß fassen kann, mich in die lange Schlange der Wartenden einzureihen. Das Volk wird mit Hilfe der zur Schau gestellten und theatralisch aufgebahrten Leiche Lenins tagaus, tagein weiterhin im Geiste seiner atavistischen magischen Instinkte, seiner finsternen Tradition der Anbetung von Reliquien erzogen ...

Kurella... setzt mir hitzig auseinander, wo der Fehler meiner Auflehnung gegen den Stalin-Kult liege. Ich stellte meine Kriterien in völlig antimarxistischer Weise, von ideellen Anforderungen, nicht aber von der gegebenen Wirklichkeit ausgehend, auf... Die Partei habe es nicht mit einer Handvoll Intellektueller zu tun, die an Descartes oder gar an Marx groß geworden sind, sondern mit Millionen, die geistig noch nicht über das Kindesalter hinausgewachsen sind. Bekanntlich ginge auf einer bestimmten Kulturstufe der primitive Materialismus mit der Notwendigkeit des Magischen Hand in Hand. Völker auf dieser Kulturstufe könne man nicht unter dem Banner des von Autoritäten befreiten, souveränen und kritischen Denkens in den Kampf führen und in der Hand behalten. Völker auf so niedriger Kulturstufe brauchten Symbole, die ihre Sinne ansprechen und in ihren Bann schlagen, sie brauchten einen sichtbaren, in einem Menschen verkörperten Allvater, die Verkörperung der Weisheit, der Voraussicht und der Wissenschaft in einer Person.“ (S. 135)

Sinko ist von diesen Argumenten nicht zu überzeugen, stellt sich ihm doch immer wieder der europäische Rang der russischen revolutionären Kunst dagegen, die im russischen Volk ein weites Echo gehabt hatte. Er ist auch deswegen nicht zu überzeugen, weil ihm unter vier Augen jeder, aber auch jeder seiner in der Sowjetunion lebenden Freunde und Bekannten bestätigt, daß dieser Personenkult kindisch sei, ja sogar Stalin selbst mache sich darüber lustig. So erzählt ihm *Isaak Babel*, mit dem er mehrere Monate im gleichen Haus lebt, „wie Stalins Tochter *Swetlana* eines Tages nach der Schule mit der Schultasche in der Hand zu Stalin kam; Babel war gerade mit *Gorki* bei Stalin. „Erzähle jetzt schön dem Vater der Völker, dem Führer des Proletariats aller Länder und dem genialen Steuermann der Weltrevolution, was du heute in der Schule gelernt hast“, sagte Stalin und lachte dabei“. (S. 414 f.)

Dies geschah fast immer unter vier Augen oder im engsten Freundeskreis; sobald ein weniger gut Bekannter dabei ist, wird das geredet, was politisch opportun ist: alles nicht in das offizielle Bild von der Sowjetunion Passende wird mit Schweigen übergangen; es existiert nicht. Diese furchtbare Heuchelei ist ein besonderes Kennzeichen der Stalin-Ära. Solche Erlebnisse beunruhigen Sinko ständig, aber zur Katastrophe — so nennt er es selbst — kommt es durch eine andere Begebenheit.

Ein Freund Sinkos aus der Zeit in Wien, der Ingenieur *Steiner*, der in Moskau in österreichischen Diensten arbeitet, führt ihn auf einen Friedhof, und zwar in der Begleitung eines Mannes, der sich *Schadr* nennt. Dieser geht vor ihnen her und fordert sie dann zum Halten auf:

„Wot (sieh da!) sprach er und zeigte auf ein einsames Grab inmitten des eingezäunten Platzes. Schadr blaue Augen ruhten kaum eine Sekunde auf mir; sein Blick streifte mich nur ganz kurz. Ohne ein Wort zu sagen, vertiefte sich Schadr selbstvergessen in die Betrachtung des Grabdenkmals... Wie man aus der güldenen Inschrift des marmornen Grabsteines entnehmen konnte, standen wir vor dem Grab der Nadjeshda Allilujewa. Sie war Stalins Frau und hatte sich vor einigen Jahren das Leben genommen. Schadr lenkte unsere Aufmerksamkeit nicht etwa auf den schönen Marmorblock, sondern auf die erschreckend wirklichkeitsgetreue rosa Rose, die am Rande des Grabhügels lag und ebenfalls aus Marmor war. Diese Rose war sein Werk. Mit gedämpfter Stimme und ohne den Blick von seiner Schöpfung zu wenden erzählte er, daß er von ‚allerhöchster Stelle‘ den Auftrag erhalten hätte, einen Entwurf für das Grab anzufertigen. Er habe lange darüber nachgegrübelt, wie er sich dieser Ehrung, die größer war als alle ihm bisher widerfahrenen, am besten würdig erweisen könnte... Schadr setzte uns auseinander, daß es so etwas wie Augenblicke glücklicher Eingebung gäbe und daß auch ihm so ein Augenblick die glückliche Eingebung geschenkt hätte: auf das Grab gehört eine Rose aus rosa Marmor. Gewöhnliche Rosen verwelken, die Rose aus Marmor ist aber nicht nur schön, sondern auch haltbar und symbolisiert damit die Beständigkeit. Nur eine Rose aus Marmor konnte deswegen würdig sein, der um die Nadjeshda Allilujewa trauert.

Als er aufhörte zu reden, nein, zu deklamieren, neigte er den Kopf zur Seite, kniff die Augen zusammen und schritt langsam auf die Marmorrose zu — bis ihm die beiden bewaffneten Hüter des Grabes den Weg verstellten. Schadr erklärte ihnen mit dem gebieterischen Pathos des Selbstbewußtseins, er sei der *chudoshnik* (Künstler), so daß die beiden keinen schriftlichen Beweis verlangten, sondern den Weg freigaben. Ich kann nicht vergessen, mit welcher Ehrfurcht die beiden uniformierten jungen Männer, zuschauten, wie der Künstler über den unter seinen Tritten knirschenden Schotter zum Grab schritt, sich bückte, die Marmorrose aufhob und sie etwa drei Zentimeter weiter wieder niederlegte.

„Sie ist beweglich, genau wie eine echte Rose“, erklärte er, nachdem er sich uns wieder angeschlossen hatte. „Das hat aber auch seine Nachteile“, fuhr er sorgenvoll fort. „Die Angehörigen der Wache — Laien! — nehmen die Rose in die Hand, aber richtig zurücklegen können sie sie nicht. Jedesmal, wenn ich zum Grab komme, muß ich die Rose wieder auf ihren Platz zurücklegen.“... Mein Schweigen mißverstand der Künstler so offensichtlich, daß er uns anbot, auf der Heimfahrt vom Friedhof auch noch sein Atelier zu besichtigen... Er zeigte uns Trophäen: Fotos und hymnische Beurteilungen seiner Werke, die die *Prawda*, die *Istwestija* und die Fachzeitschrift der sowjetischen bildenden Künstler bei der Verleihung staatlicher Auszeichnungen an Schadr veröffentlicht hatten. Schadr verabschiedete sich in der Wohnungstür mit den Worten: „Wenn Sie nach Europa zurückkehren, werden Sie von sich sagen können, das Atelier des Michelangelo der Gegenwart besucht zu haben.“

Was unterscheidet den Kitsch anderer und früherer Gesellschaftsordnungen von dem sowjetrussischen? Sinko schreibt:

„Die offizielle Kunst war unter *NapoUon III.* ebenso Kitsch wie unter Kaiser *Wilhelm II.* oder in allen Ländern und Provinzen der Österreichisch-Ungarischen Monarchie, aber neben einem *Mihály Szabolcska* lebte, schrieb und publizierte auch *Endre Ady*, wie auch *Baudelaire* und *Cézanne* neben den offiziellen Künstlern ihrer Zeit leben, schreiben, malen und wirken konnten. Hier aber, in der Sowjetunion heute, geht es um anderes, geht es um mehr. Hier hat der offizielle Kitsch mit Hilfe des gesamten allumfassenden riesigen Staatsapparates bereits die Alleinherrschaft angetreten, und diese Alleinherrschaft drückt jeder Manifestation ästhetischer Natur konsequent ihren Stempel auf. Diese künstliche Züchtung des Kitsches, diese... intolerante und eifersüchtige exklusive Alleinherrschaft des Kitsches ist ein organisches Resultat der Regierungsmethoden. Der Kitsch, dieser Zwillingbruder der Phrase, übt heute und hier eine staatliche und staatsershaltende Funktion aus.“ (S. 207)

Wie sehr Politik und Kitsch konform gehen, das eine das Resultat des anderen ist, entsetzt Sinko stets von neuem. So wird beim feierlichen Abschluß von Kongressen im Kreml in Gegenwart der Regierung und Stalins statt der Internationale ein Operettenmarsch „Wessolije rebjata“ gesungen. In der *Istwestija* nimmt die Hälfte einer ganzen Seite ein Foto eines Moskauer Künstlers in seinem Atelier ein, das ihn mit Pinsel und Palette und vor seinen Werken zeigt: lebensgroße Porträts von Ballerinen

etc. in kostbaren Kleidern und Decors. Kurz danach sieht Sinko ein großes Plakat, das eine Lehar-Operette im Gorki-Park ankündigt: „Da würde es mir mit einem Mal erschreckend klar, daß diese Aufnahme in der *Istwestija* den Maler und die Malerei der Operettenkultur, der Pseudokultur propagiert. Was hat die Operettenkultur mit der sozialistischen Basis und der sozialistischen Kultur, was hat sie mit dem Menschen zu tun, der siegen und frei werden, sich befreien will?“ (S. 254)

Sowjetische Künstler — *Schostakowitsch* vor allem und dessen Oper „Die Lady Macbeth von Mzensk“ werden damals in der sowjetischen Presse mit wütenden Angriffen überschüttet: man verlangt „eine auch für die breiten Massen verständliche volksnahe und volkstümliche Kunst“. Zur gleichen Zeit wird *Bucharin* mit ebenso wütenden Angriffen in der *Prawda* bedacht, weil er von den vorrevolutionären Russen gesagt hatte, daß sie für die nichtrussischen Völker im zaristischen Rußland ein Schrecken gewesen seien. Aus einem ähnlichen Grund wird ein Film über den Freiheitskampf der Bergstämme im Kaukasus gegen das zaristische Rußland verdammt. „Warum ist . dieses Thema nicht opportun“, fragt Sinko, „die Gegensätze zwischen allen Völkern der Sowjetunion und jede nationale Unterdrückung wurden doch abgeschafft? Diese Frage drängt sich förmlich auf, und diese Frage ist wichtig. Aber niemand stellt diese Frage.“ (S. 323)

„Was hatte er von alledem bereits damals, im Jahre 1936, erkannt? „Es war vor allem eines: die dreiste und grobschlächtige autoritative Lüge. Ich erkannte auch, daß mit der Macht der Lüge auch die Macht der Angst wuchs und die Servilität zunahm.“ (S. 381)

„Eine charakteristische Eigenart meines ganzen Moskauer Aufenthaltes bestand darin“, schreibt er im Mai 1937, bereits wieder in Paris, rückblickend, „daß jede Erfahrung und jedes Erlebnis im Zusammenhang mit meinen kleinen persönlichen Angelegenheiten jedesmal einen Teil des Vorhanges zerriß, der das sowjetische Leben vor meinen Augen verdeckte, so daß ich die Verbindung, den organischen Zusammenhang zwischen den damaligen historisch entscheidenden Ereignissen und jenem gesellschaftlichen und psychologischen Mechanismus, der sie bestimmte, allmählich sehen und begreifen lernte ... War zur Zeit der Prozesse — das betrifft ebenfalls jenen großen Prozeß, der 1937 lediglich die Ouvertüre bildete und in dem unter den siebzehn Angeklagten u. a. *Radek*, *Pjatakow*, *Sokolnikow* und *Sserebrjakow* auf der Anklagebank saßen — etwa eine Stimme zu hören, die auch nur einen Funken moralischen Mutes der Angeklagten oder jener, die den Prozeß öffentlich kommentierten, angedeutet hätte? Und hatte ich auch nur den geringsten Grund zur Selbstzufriedenheit, konnte ich mich als Ausnahme betrachten, war nicht auch ich jener allgemeinen, menschenunwürdigen Demoralisierung zum Opfer gefallen, der sich niemand, der damals in der Sowjetunion lebte, entziehen konnte? In welcher Beziehung hatte ich eine aufrechtere Haltung bewiesen, als die anderen? Ich tat das gleiche, was andere auch taten: nämlich überhaupt nichts.“ (S. 412)

Sinko sucht zu ergründen, warum die Angeklagten im genannten Prozeß ein so unwürdiges Bild boten. Er sieht die Anfänge bereits bei der Ermordung *Kirows* im Jahre 1934 und der darauffolgenden Verurteilung von Hunderten von sogenannten „Weißgardisten“. Damals wurde, so meint er, der *Stalinkult* geboren:

„Da mich auch die geringsten Einzelheiten der Prozesse so sehr beschäftigten, stellte ich mir die Frage: Ist der Dank — ‚Dank dem Genossen Stalin für unser glückliches Leben‘ — in der Periode zwischen *Kirows* Ermordung und den Moskauer Prozessen nicht gerade zur obersten politischen Losung geworden, weil all das, was vom ‚Klima‘ der Revolution übriggeblieben war, in ein Klima der Untertanenschaft umgewandelt und zum staatsfeindlichen Verbrechen deklariert werden mußte? Der Gehorsam wurde als revolutionäre Tugend suggeriert, und damit wurde auch das kritische Denken eines Menschen, der sich nach etwas Besserem sehnt, jener Stolz, der aus dem Begriff des Menschlichen nicht wegzudenken ist, für staatsfeindlich erklärt.“

Der Prozeß gegen Radek und Pjatakow schien tatsächlich zu beweisen, daß diese Tendenz gesiegt hatte, weil in jenen sieben langen Tagen keiner dieser einstigen führenden Männer der Revolution auch nur mit einem Wort zu erkennen gegeben hätte, daß in ihm noch ein Funke des Selbstbewußtsein, des elementaren menschlichen Stolzes lebendig war.

Diese Menschen sind nicht durch das Gefängnis und die ständigen Verhöre zerbrochen worden: das bringen kein Gefängnis und keine Folter fertig. Sie mußten, noch bevor sie eingekerkert und verurteilt wurden, ihres Willens zum Leben, ihres Stolzes, ihrer Ziele und jeden Selbstgefühles beraubt worden sein, damit sie dem Gericht wie jämmerliche und nicht selten abstoßend jämmerliche Gespenster der Vergangenheit präsentiert werden konnten, damit in diesen Menschen in der siebentägigen Verhandlung keinen Augenblick etwas lebendig wurde, was an rebellische Wut oder zumindest an eine normale Reaktion eines lebenden Menschen auch nur erinnert hätte. Genau das ist den Angeklagten widerfahren — noch bevor sie verhaftet, in den Kerker geworfen und vor Gericht gestellt wurden. Sie mußten vor ihrer Einkerkering lange Jahre in einer moralischen Falle leben. Weil sie immer wieder zur Lüge und zur Heuchelei gezwungen wurden, erniedrigte man sie und trieb sie zum moralischen Selbstmord: gerade sie, die Revolutionäre, mußten dadurch jede Selbstachtung verlieren und sich selbst ehrlos erscheinen. Man ging planmäßig gegen sie vor. Man brachte sie in Situationen, in denen es ihnen nicht möglich war, auch nur ein einziges aufrichtiges Wort zu sagen oder niederzuschreiben und ihre Menschenwürde zu bewahren. Das war die Vorarbeit für die Inhaftierung, den Prozeß und die physische Vernichtung. Was ihnen vor der Einkerkering widerfahren war, hatte *Wyshinskis* Arbeit so sehr erleichtert. . ." (S. 415)

Daß er diese Verwandlung so präzise nachempfinden konnte, entsprang seinen persönlichen Erfahrungen:

„Ich weiß nicht, wie der innere Prozeß des Verrats bei anderen Verrätern abläuft. Vielleicht kommt es auch bei anderen Verrätern vor, daß jener, der Verrat übt, zur Bezeichnung seiner Handlungsweise — vielleicht, um sich etwas weniger schämen zu müssen — zumindest für seinen eigenen Gebrauch einen feineren Ausdruck findet. Vielleicht gelingt es ihm sogar, sich zeitweilig zu betrügen. Wer aber drei Monate lang Tag für Tag bis Mitternacht vor einem Haufen vollgeschriebenen Papiers sitzen und durchgestrichene Wörter, Sätze, Seiten und noch vor nicht allzu langer Zeit mit fiebernder Hingabe zu Papier gebrachte ganze Kapitel neu schreiben muß — nicht weil er glaubt, es so besser und schöner machen und der Wahrheit näherkommen zu können, sondern weil er muß, weil er sein Manuskript umschreiben muß —, der hat keine Möglichkeit, sich zu betrügen. Er muß rettungslos und unaufhörlich das Gefühl haben, daß er sich von außen gestellten Forderungen unterwirft und daß das, was er ohne innere Überzeugung gegen seine eigene bessere Einsicht tut, das Ergebnis eines schändlichen Kompromisses ist, nur damit andere mit ihm zufrieden sind. Wenn ich heute darüber nachdenke, daß hunderte und aber hunderte zur Aufrichtigkeit berufene Schriftsteller ein Leben lang mit Erfolg das tun, was ich einmal in meinem Leben — und wie sich herausstellte, nicht eifrig genug und daher erfolglos — ein einziges Mal versuchte, dann verstehe ich, wie die großartige russische Literatur, die im 19. Jahrhundert die Weltliteratur entscheidend beeinflusste und in den ersten Jahren der Revolution die interessanteste, weil lebendigste und kühnste Literatur der Welt war, in der Zeit nach Lenins Tod immer zaghafter, immer wohlherzogener und schließlich zur unscheinbaren uniformierten Regime-Literatur wurde." (S. 287)

Kitsch und Inhumanität sind seit den dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts Brüder, Kinder von Idylle und Gewalt. Der Unterschied zwischen rot und braun im Hinblick auf das Verschwinden des Kitsches ist einfach: der braune Kitsch verschwindet mit dem Regime; der rote wird überwunden werden, wenn die revolutionären Traditionen, Demokratie und Realismus wieder oder überhaupt entscheidende Faktoren der sozialistischen Gesellschaften werden.

Die Folgerung, die wir nach Sinko zu ziehen haben: „Ästhetische Verirrungen sind nicht nur ästhetisch zu werten.“