

Eine Übung in Orthodoxie. Mitteilungen über Leben und Werk Michail Lifschitz'

FELIX KLOPOTEK

»Aber – vorbei ist vorbei.«
Michail Lifschitz

Vorbemerkung

Das Thema des Vortrags, den der Autor am 25. Januar 2007 in der Reihe »Politik der Gemeinschaft« gehalten hat, war ursprünglich ein anderes.

Der Weg zu Michail Lifschitz, zur »Sache selbst«, war mindestens so obskur wie dem Zeitgenossen dieser kommunistische Philosophiestrategie heute anmutet. Angefragt beim Autor war ursprünglich ein Vortrag über die Politik und das Gemeinschaftsideal afroamerikanischer Free Jazzer. Wohl kaum ein Thema, das weiter weg ist von Lifschitz! Der Autor lehnte ab, weil er, selbst jahrelang Parteigänger der freien Improvisation, die Radikalität vieler Free Jazzer für vordergründig hält. Free Jazz als Musik und Haltung wird nur dann verständlich, wenn man den Messianismus seiner frühen Protagonisten nicht absolut nimmt, sondern diese Musik und ihr soziokulturelles Umfeld konsequent historisiert. Die besten Free Jazzer sind denn auch in einem dialektischen Sinne strikte Traditionalisten. Bei John Coltrane entwickelt sich der Free Jazz durch eine immer weiter gehende Bearbeitung seines musikalischen Materials; Albert Ayler schöpft aus höchst merkwürdigen Quellen der Erinnerung: Sein befreiter Jazz rekurriert auf Kinderlieder, Jahrmarkts- und Weihnachtsmelodien – und die Marseillaise (Ayler war als junger Soldat in den 50er Jahren in Frankreich stationiert); das Art Ensemble of Chicago hat das hoch-reflektierte und meta-musikalische Konzept einer

»Great Black Music« formuliert, die von afrikanischen Stammestänzen über Soul und Funk bis zu den Post-Serialismen eines Sun Ras schier alles umfasst. Nirgendwo findet man bei diesen Meistern einen »reinen« Radikalismus, überall lebt die Musik durch ihre Vermittlung mit einer vor ihr liegenden Geschichte.

Es gibt einen Free Jazzer, der diese Vermittlung sprengt, obwohl – oder weil – er sie exemplarisch leistet: Ornette Coleman. In früheren Jahren hatte der Autor nie so recht verstanden, wieso ausgerechnet der hauptsächlich Altsaxofon spielende Texaner von seinen Musikkollegen stets als der konsequenteste, eigenständigste, nonkonformistischste Spieler angesehen wurde (und wird – Coleman, 1930 geboren, spielt noch, ungebrochen und ungeschönt). Colemans Sound schien ihm fast schon brav, die Stücke naiv, das Improvisationskonzept kühn – auf die damalige Zeit bezogen. Ist es nicht vielmehr so, dass seine Bewunderer einfach nur dem Charme dieses wunderbaren Exzentrikers verfallen sind, der in den 50er Jahren im weißen Trenchcoat und mit langen Haaren durch die texanische Wüste stapfte und mehr als einmal von Red-necks verprügelt wurde?

Die Verehrung Colemans trifft einen wahren Kern. Konsequenter als alle Free Jazzer seiner Generation suchte er den freien Jazz im Material selbst, durch eine radikale Innenschau der Jazzgeschichte oder besser: rücksichtslose Aneignung des ganz Alten – des Blues. Coleman erinnert den Jazz an seine Wurzeln, er stellt ihn vom Kopf auf die Füße, verweist mit seiner eigentümlichen Spielweise darauf, dass die ersten Jazzler in New Orleans selbstverständlich »Dilettanten« waren – und gelangt so zu der Unabhängigkeit und Souveränität dem musikalischen Material gegenüber, die ihn tatsächlich als den großen Neuerer ausweist. Seine Musik ist die allereinfachste und zugleich die futuristischste. Seinen Musikern lässt er – im Zusammenspiel wie in den Soli – die größtmögliche Freiheit, verlangt ihnen aber zugleich eiserne Disziplin ab. Coleman ist immer der unbestrittene Bandleader gewesen, und dennoch scheint es bei ihm keine Anzeichen despotischen Verhaltens, keinen Egozentrismus, keinen Größenwahn zu geben.

Die Idee, dass, um es aphoristisch abzukürzen, das Neue im Alten zu finden ist, trieb den Autor also um. Ließ sie sich gleichzeitig ästhetisch wie politisch zuspitzen? Ja – und das Modell dafür finden wir beim späten Brecht, dem Brecht der 50er Jahre. Diesen Brecht zeichnet eine Rückbesinnung auf die Klassiker aus, er nimmt die Rolle des Staatskünstlers an, orientiert seine Theaterarbeit an den sehr konkreten Bedürfnissen einer zerstörten, post-faschistischen Gesellschaft, stellt sich auf ästhetischem Gebiet der »Erbe-Diskussion«. Mehr noch: In der DDR erhält er die Möglichkeit, seine Theaterarbeit als dezidiert kollektive zu

entwickeln. Er nutzt diese Möglichkeit, politisiert seine Kunst noch einmal neu (nach den damals höchst prekären Maßgaben einer sozialistisch zu gestaltenden Gesellschaft) und schafft es, durch eine Mischung aus Bauernschläue und Halsstarrigkeit seinen künstlerischen Eigensinn gegen die stalinistischen Machthaber zu verteidigen. Sehr hübsch die Anekdote, wie Brecht während einer Probe mitbekommt, dass seine Schüler sich über Goethe das Maul zerreißen – denn sie haben ja in Brecht ihren Goethe – und er sie daraufhin scharf zurechtweist. Klassikerverachtung – so geht es nicht! Von hier aus kann man direkt zu Coleman springen, der gemeinschaftliche Arbeit (zusammen spielen, kollektiv improvisieren, dadurch zu verschworener Gemeinschaft gleich gesinnter Musiker wachsen) als Verwirklichung von Freiheit in Disziplin praktiziert und gedacht hat. Zwar hat Coleman sehr selten Standards gespielt (der Standard als Entsprechung zum klassischen Repertoire im Theater), aber viele seiner Stücke klingen, als seien sie mitunter sehr alte Standards. Bei aller Freiheit in der Improvisation: das Ausgangsmaterial sollte nie zerstört, »dekonstruiert«, sondern in der Improvisation bewahrt werden.

Gibt es eine Theorie, das war die Frage, die an die Beschäftigung mit Coleman und Brecht anschließt und diesen Zusammenhang von Radikalismus und Konservatismus begründet? Hier kommt Lifschitz ins Spiel, will er doch das kommunistische Moment in der ästhetischen Theorie bestimmen! (Im emphatischen Sinne! Weil das »kommunistische Moment« in der ästhetischen Theorie sie als Theorie der Gemeinschaft ausweist, als Spielwiese gewissermaßen, auf der Menschen ihr Zusammenleben ausprobieren und reflektieren.) Um es kurz zu machen: Er leistet diese Theorie nicht. Er will sie auch gar nicht leisten, denn das, was Coleman und Brecht bewerkstelligt haben, war ihm ein Graus – modernistischer Romantizismus, freie Phantasie in dekadenter, linksfiebriger Absicht. Lifschitz ist der »ideale« (nicht der »konkrete«) Widersacher von Brecht und Coleman (Brecht wird er über seinen Freund Lukács gekannt und wahrscheinlich abgelehnt haben; Coleman konnte er nicht kennen). Lifschitz verhält sich spiegelverkehrt: Er sucht nicht das Neue (wie Coleman); er will nicht das Neue (wie Brecht), sein Gegenstand ist das Alte – Sophokles, Shakespeare, Goethe. Aber in seinem Beharren auf das Überlieferte kommt er im Angesicht der totalitären Bedrohung durch Faschismus und Stalinismus zu einem radikal utopischen Standpunkt, verbunden mit der Verpflichtung, diesen zu verwirklichen. Und dieser Standpunkt des Kommunismus bringt ihn, auch auf ästhetischem Gebiet, in die Nähe zu Brecht und Coleman.

Der ursprüngliche Vortrag hangelte sich entlang der Assoziationskette Coleman-Brecht-Lifschitz. Es ging, unausgesprochen, um nichts

weniger als die Neubegründung einer kommunistischen Ästhetik. Die These des Autors ist: Eine zeitgemäße kommunistische Ästhetik muss sich den Herausforderungen stellen, die diese drei Autoren und Künstler praktiziert und formuliert haben. Und zwar gleichermaßen. Dazu ist es nötig, nach überraschenden Zusammenhängen, wenn man so will: Doppelbelichtungen zu suchen und sie zu sortieren.

Dies konnte weder im Rahmen eines Vortrags ausgeführt, noch kann es in Form eines Essays geleistet werden. Um also zu verhindern, dass Lifschitz, Brecht und Coleman wie drei plumpe, idiotische Riesen nebeneinander hocken, geht es im Folgenden nur um einen: Lifschitz. Die Auseinandersetzung muss individuell vertieft werden, um sie später kollektiv, bezogen auf alle drei, zu vollziehen. Lifschitz ist von den dreien der am wenigsten bekannte. Deshalb also, als eine Vorbereitung dieser Neubegründung: Informationen zu Leben und Werk.

I

Michail Lifschitz erinnert an den Kommunisten, der so treu der Parteilinie folgte, dass die Partei sich ständig gezwungen sah, von ihm sich distanzieren zu müssen.

II

Lifschitz ist die am meisten unzeitgemäße Figur des Marxismus. Kann man »unzeitgemäß« steigern? Unzeitgemäßer, am unzeitgemähesten? Die Wortbildungen klingen nicht schön, scheinen auch ganz unlogisch zu sein: Wenn man bereits unzeitgemäß ist, wie kann man dann noch mehr im Abseits stehen? Toter als tot geht nicht.

Aber muss man bei Lifschitz, 1905 geboren, 1983 gestorben, zu dieser Steigerungsform greifen? Selbst innerhalb des Grüppchens der orthodoxen Lukács-Anhänger und der verstockten Marxisten-Leninisten findet man keinerlei Anzeichen einer Lifschitz-Rezeption. Vielleicht wäre hier noch sein Zuhause: Lifschitz war in den 30er Jahren eng mit Lukács befreundet – und nicht nur das:

»dennoch ist es eine Tatsache, daß wir die ersten waren, die von einer spezifisch Marxschen Ästhetik gesprochen haben, und nicht etwa von dieser oder jener Ästhetik, durch die das Marxsche System ergänzt werde. Der Gedanke, dass die Ästhetik einen organischen Teil des Marxschen Systems bildet, ist in meinem Artikel vorhanden, den ich über die Sickingen-Debatte zwischen

Marx und Lassalle geschrieben habe, und bei Lifschitz ist dieser Gedanke in seinem in frühen Jahren geschriebenen Buch über den jungen Marx vorhanden [...].¹ Diesen Gedanken haben Lifschitz und ich damals zusammen ausgearbeitet. Ich arbeitete damals mit Lifschitz am Marx-Engels-Institut. Mit der Ausarbeitung dieses Gedankens wurde unsere ganze spätere Entwicklung in Gang gesetzt [...] Auf dieser Grundlage fingen wir an, den Gedanken auszubauen, daß eine Marxsche Ästhetik existiere und bei der Entwicklung einer Marxschen Ästhetik von Marx auszugehen sei. Im Gegensatz zu unseren anderen Sachen ist dieser Gedanke interessanterweise in Russland sehr verbreitet. Und es ist dieser schnellen Verbreitung zuzuschreiben, daß niemandem bekannt ist, daß Lifschitz und ich diese Wende gemacht haben [...]« (Lukács 1980: 141).

Das erzählt Georg Lukács am Ende seines Lebens in einem langen autobiographischen Gespräch. Daran kann man zwei anekdotische Bemerkungen knüpfen: 1. Lifschitz hat in einer 1933 erstmals herausgegebenen Anthologie sämtliche, zu der Zeit bekannten Äußerungen von Marx und Engels über Kunst und Literatur versammelt, ein Kompendium, das er immer wieder neu und überarbeitet herausgegeben hat. Die deutsche Fassung erzielte in der DDR bis zur sechsten und letzten Ausgabe 1953 hohe Auflagen, die letzte russische Ausgabe erschien 1975. Lifschitz hat dieses Kompendium – ungeachtet seiner Monographien, ungeachtet auch seiner Herausgebertätigkeit, die Werke von Goethe und Schiller einschließt – als sein wichtigstes Werk angesehen. Bis auf eine kurze Einleitung tritt er hier als Autor gar nicht in Erscheinung. 2. Von Lukács ist auch überliefert, dass selbst ihm, dem Großbürger-Marxisten, Lifschitz zu konservativ gewesen sei.²

III

»Kunstfeindlichkeit des Kapitalismus« ist wohl das einzige Schlagwort, welches man mit Lifschitz assoziiert. Er ist der Antimodernist, der Vertreter eines strengen, unbedingten Realismus, den er in Zusammenarbeit mit Lukács gegen so genannte Formalisten in Stellung bringt. Und das auch noch in den 30er Jahren – den Zeiten des Stalinschen Terrors, als jeder Richtungsstreit in der kommunistischen Bewegung nur den Auftakt zum Schauprozess abzugeben schien.

- 1 Dieses Buch, *Karl Marx und die Ästhetik*, steht im Folgenden im Mittelpunkt, Anm. FK.
- 2 »Der arme Lifschitz ist in Russland geblieben, ich nehme ihm das keineswegs übel. Was konnte er schon in Russland machen? Er unterstützte jene Linie, daß die moderne Literatur nicht gut sei. Seine Auffassung wurde durch und durch konservativ« (Lukács 1980: 142).

Aber in dieser Epoche, in der vom Terrorapparat schier alles funktionalisiert und in die Kategorien »nützlich« und »schädlich« eingeordnet wurde, kommt Lifschitz, seiner Partei doch treu ergeben, zu anderen Positionen: Er entdeckt die Überzeitlichkeit der Kunst, wendet sich gegen den Soziologismus in der Kunst, gemeint ist: die Unterwerfung der Kunst unter das Prinzip des Klassenkampfes. Er tritt für unumstößliche Werte ein, für die wirkliche Wirklichkeit, er arbeitet – implizit gegen den paranoiden stalinistischen Konstruktivismus – an der wortgetreuen philologischen Rekonstruktion der Klassikertexte: Goethe, Hegel, Marx. Kein Wunder, dass er als »Rechtsabweichler« etikettiert wird, nur mit einigem Glück den Stalinismus übersteht und nach dem zweiten Weltkrieg ein – nicht nur – akademischer Außenseiter bleibt.

IV

Lifschitz möchte ganz im Schatten der Großen verschwinden. Die Großen, das sind in erster Linie Marx und Engels. Und sie sind deshalb groß, weil sie das humanistische Erbe – die Literatur der deutschen Klassik, der französischen Aufklärung, der englischen Klassik (die Elisabethianer Shakespeare, Marlowe, Jonson) und der italienischen Renaissance – bewahren und es mit ihrer Entdeckung, der welthistorischen Mission des Proletariats, vermitteln.

»Bei der Schaffung der neuen Gesellschaft beseitigt das Proletariat auch die Widersprüche der kulturellen Entwicklung der Menschheit. Auf diesem Gebiete ist seine geschichtliche Mission die gleiche wie im Bereich der materiellen Produktion. Durch Klassenkampf zu klassenloser Kultur, und dadurch zu einem neuen Aufschwung der Kunst auf breiter Massenbasis zu kommen: das ist der letzte Sinn der Äußerungen von Marx über Literatur und Kunst, sein historisches Vermächtnis auf diesem Gebiete« (Lifschitz 1967: 142).

V

Lifschitz sieht sich aber nicht als Editionsbeamter im Textlabyrinth der Großen, sondern als jemand, der seine unbedingte Treue zur sozialistischen Klassik als Mittel im Klassenkampf weiß. Und Klassenkampf, das ist für Lifschitz, der in seiner Jugend die Revolution und dann den brutalen Bürgerkrieg erlebt, in seiner geistig produktivsten Phase, den 30er Jahren, vor den Toren der Sowjetunion die Bataillone des Faschismus aufmarschieren sieht und vor der Haustüre den Stalinschen Terror fürch-

ten muss, der schließlich aktiv am zweiten Weltkrieg teilnimmt, vor allem eines: die Verhinderung von Vernichtung und Zerstörung. Nur der Klassenkampf ermöglicht das gute Ende der Geschichte.

»Es scheint, die Bourgeoisie kann, ja will bereits nicht mehr als Wahrer der absoluten Werte gelten. Ihre Denkungsart hat sich geändert. Sie ist von ›tragischem‹ Relativismus aller menschlichen Maße durchdrungen. Das Wahre, Gute und das Schöne haben in ihrem von keiner leeren Phrase entstellten echten Inhalt keine treueren Verteidiger als die Volksmassen, die der Ängste des Krieges und der allgemeinen Zerstörung müde sind« (Lifschitz 1967: 16).

Lifschitz will Positives schaffen, weswegen sein im Westen berühmtes Werk, *Die Krise des Hässlichen. Vom Kubismus zur Pop-Art* (1971 auf Deutsch erschienen), eine Generalabrechnung mit der Moderne, eine gnadenlose Polemik gegen »den Westen«, für ihn selbst zweitrangig ist. Ein Werk, dem man noch den Makel ansieht, gegen den es antritt. Dagegen bleibt einzig – unbeschadet – die im Prinzip meditative Versenkung in die, übrigens: peripheren, meistens en passant notierten Bemerkungen Marxens und Engels' über Kunst.

VI

Was wir heute über Lifschitz wissen, das wissen wir von Dmitri Gutov.³ Der 1960 geborene russische Künstler war 2007 auf der Documenta vertreten⁴, gilt dem Kunst- und Theoriemagazin »Springerin« als »einer der wichtigsten Vertreter der russischen zeitgenössischen Kunst«. Er hat 1994 in Moskau ein Lifschitz-Institut gegründet und auch ein Lifschitz-Video gedreht. Der Filmtext, eine hervorragende Zusammenfassung seiner Lebens- und Schaffensdaten, liegt auf Deutsch vor.⁵ Im Januar 2006 druckt »Springerin« ein Interview mit Gutov ab, es geht um Lifschitz: »Die Lehre von Marx ist allmächtig, weil sie wahr ist.« Dieser (mehr kindlich-magische, als größenwahnsinnig-vermessene) Ausspruch Lenins gibt dem Gespräch die Überschrift (Gutov 2006; die folgenden Zitate stammen aus dem Gespräch). Gutov spricht von seiner Begeisterung

3 Der zentrale, auch auf Deutsch veröffentlichte Essay von Gutov ist: »Die marxistisch-leninistische Ästhetik in der postkommunistischen Epoche. Michael Lifsic« (Gutov 2005).

4 Zu den dort ausgestellten Arbeiten von Gutov siehe das Video auf <http://www.documenta12blog.de/?cat=30> (Zugriff am 17.10.2007).

5 Der vorliegende Essay verdankt diesem Filmtext (Gutov 2004) sehr viel. Die anekdotenreichen Informationen aus Lifschitz' Leben folgen dem Drehbuch.

für den *Sowjetphilosophen* Michail Lifschitz. Wohl jeder, der sich in den 70er und 80er Jahren mit marxistischer Ästhetik, also mit Brecht, Tretjakow, Benjamin und Lukács auseinander setzte, wird Lifschitz als ultraorthodoxen Theoretiker kennen gelernt haben. Gutov entdeckt in seinen Schriften aber einen anti-stalinistischen Kern. »Der echten marxistischen Klassik ist ein absoluter Standpunkt bei weitem nicht fremd«, zitiert Gutov Lifschitz. »Für sie sind Wahrheit, Gerechtigkeit und Schönheit keine Bedingtheiten der Zeit, sondern der höchste Inhalt des Klassenkampfes, und echte Werte gehören überhaupt zu den objektiven Prädikaten der Wirklichkeit selbst.« Als Quintessenz der Schriften des unter Stalin forschenden Philosophen hält Gutov fest: »Jegliche mechanische Gegenüberstellung von Revolutionärem und Konservativem ist oberflächlich und geradezu sinnlos. Es gibt Formen des Ultrarevolutionären, in dessen Herzen ein reaktionärer Konservatismus verborgen liegt.«

Der Stalinismus war kein *Rollback*, kein reaktionäres Regime, sondern auf der Höhe der Zeit und deshalb für viele Intellektuelle ein schier unfassbarer Schock. Da wird mit rücksichtsloser Brutalität die alte bolschewistische Partei liquidiert, ohne dabei von bestimmten Prinzipien des Leninismus abzuweichen (im Gegenteil: Stalin ist der eigentliche Schöpfer des Leninismus; Lenin selbst war kein Leninist). Was Cornelius Castoriadis, im Gegensatz zu Lifschitz ein erklärter Marx-Revisionist, über den französischen Jakobinismus aussagt, trifft auch auf den »Stalinoleninismus« (Christian Riechers) zu. »Die Schreckensherrschaft setzt in dem Augenblick ein, als das Volk von der Bühne abtritt, die Unteilbarkeit der Souveränität sich in die Absolutheit der Macht verwandelt und Repräsentanten in einem unheilvollen Zwiegespräch mit der Abstraktion zurückbleiben« (Castoriadis 2006: 188).

Die Theoriearbeit vieler zeitgenössischer Marxisten und linker Revolutionäre muss man als Versuch verstehen, die Wunden zu heilen, die Stalins modernes Schreckensregime schlug: Indem man etwa, wie Lifschitz, die Kunst- und Kulturleistungen aus der totalen Funktionalisierung aller Lebensbereiche für den Aufbau des Sozialismus herausnehmen und ihre Gültigkeit überzeitlich erklären will.

VII

Lifschitz kommt 1922 nach Moskau, er hat in seiner Heimatstadt Melitopol Revolution und Bürgerkrieg erlebt und hat sich mit den siegreichen Bolschewisten identifiziert. Fürwahr, ein »child of the revolution«. Moskau ist eine aufregende Metropole, Lenin lebt noch, Lifschitz will Künstler werden, er malt und zeichnet und beginnt sein Studium an den

Wchutemas, den Höheren Künstlerisch-Technischen Werkstätten, in den 20er Jahren das Zentrum der sowjetischen Avantgarde, 1930 im Zuge der Restauration geschlossen. Während seines Studiums schlägt er den Weg des Theoretikers ein, er lernt Deutsch, liest die Klassiker im Original. Eine Frage treibt ihn um:

»Griechische Bildhauerei oder Renaissance-Malerei können nicht wiederbelebt werden. Das wäre nicht weiter tragisch, wenn die moderne Welt den künstlerischen Formen der Vergangenheit etwas an ästhetischer Kraft und Bedeutung Gleichwertiges entgegensetzen könnte. Aber warum bringt die in ökonomischer Hinsicht so hochentwickelte kapitalistische Gesellschaft auf dem Gebiet der Kunst ein Pissoir hervor? Worin liegt die Natur jenes schrillen Lyriismus, den der Künstler in der Produktion der Sanitärtechnik findet?« (zit. n. Gutov 2004).

Und Gutov fasst Lifschitz' frühe Einsicht zusammen: »Das effektivste Produktionsmittel ist ein sehr schlechter Nährboden für Kunst, wenn es den Menschen zum Spielzeug der Kräfte der Marktkonjunktur macht« (ebd.). Denn diese Kräfte zerstören die wahrhafte Beziehung zur Wirklichkeit:

»Solange das Netz der modernistischen Vorurteile nicht zerrissen ist, hat der Künstler keine unmittelbare Beziehung zu seinem Objekt. [...] Da der Künstler dieses Recht [nämlich die Umwelt auf die der Künstler eigenen Art zu sehen, Anm. FK] anstelle des Wichtigeren – die Welt in ihrer eigenen Wahrheit und Poesie zu sehen – besitzt, kommt er zu der unglücklichen Erkenntnis, daß ihm ewig die Angst vor dem Epigontum, vor der augenblicklichen Verwandlung jeder Vision in ein Klischee, in eine nichtssagende Banalität droht« (Lifschitz 1967: 17).

Bereits Ende der 20er Jahre formuliert Lifschitz seine wesentliche Kritik am Modernismus. Eine Kritik, die darum weiß, dass sie, so ätzend sie auch sein mag, das Positive braucht – in dem Fall also: die Entdeckung einer genuin Marxschen Ästhetik (im Gegensatz zu einer *marxistischen* Ästhetik). Strenggenommen schreibt er Jahr und Tag an ein und demselben Buch.

Man bekommt den Eindruck, als stieße Lifschitz hier schon, Ende der 20er, Anfang der 30er Jahre, zu einer Kritik der Kulturindustrie vor, wie man sie doch eigentlich aus dem »westlichen Marxismus« (Perry Anderson) kennt:

»Ein vollkommen ›moderner‹ Meister kann mit einer unzähligen Menge geschichtlicher Masken und Formen spielen. Aber er darf nicht aus der Erfah-

rung vorangegangener Generationen schöpfen, nicht offen und ehrlich wie Mantegna, der antike Sarkophage nachzeichnete, von der Vergangenheit lernen, ohne um seine Originalität besorgt zu sein. Immer um seine Echtheit zu zittern, nicht an das Wesen der Dinge zu denken, sondern daran, dass man nicht *démodé*, nicht unmodern wird: dies ist das traurige Schicksal aller Gnostiker und Manichäer der Modernismus [...]« (ebd.).

Die Kunst wird zur abhängigen Variable außer-künstlerischer Mechanismen, die nicht mehr durchschaut, vielmehr als naturalisierte Formen hingenommen werden. Wenn Lifschitz über die Moderne und den Modernismus schreibt, belegt er sie mit den Begriffen der Reaktion – Modernisten sind Gnostiker (siehe oben), Biologen und Mystizisten. Sie beten einen Fetisch an. Das jeweils Modernste ist zugleich das Archaischste.

VIII

Worauf es Lifschitz ankommt: Seine vernichtende Kritik an dem Künstler, der sich in dem »Mäusespiel der Reflexion« (Lifschitz) verfängt, ist Zeitdiagnose und Kapitalismusanalyse. Man darf sie nicht so verstehen, dass er Kunst als Feld der Probehandlung nimmt, dass er sie nur als Ersatzobjekt auffasst – genau das wirft er ja seinen Widersachern vor.

Es geht ihm um Kunst. Tritt der Kapitalismus in die Phase der Dekadenz und des Verfalls ein, ist auch die Kunst dekadent und vom Verfall gezeichnet. Was Lifschitz an den Soziologen als Ideologie kritisiert, ist, dass sie das humanistische Erbe einer vordergründigen Klassenkampfposition opfern. Im Kapitalismus ist die völlige Unterwerfung der Kunst unter die entfremdete Arbeit wirklich geworden. Der Umkehrschluss gilt: Sein Begriff der Kunst leitet sich aus einem emphatischen Begriff von Arbeit ab.

»Mit der Herauslösung der bewußten Arbeit aus den rein natürlichen Funktionen und mit der Befreiung von der Beschränkung durch die Natur wächst also zugleich auch die Einheit des Menschen mit dem Gegenstand seiner Tätigkeit. Wir setzen uns bewußte Ziele, und sie finden ihre Verwirklichung in der dinglichen Welt durch die Praxis. Es folgt sozusagen der *Vermenschlichungsprozess* der Welt. [...] Der Mensch produziert nicht nur bewußt, sondern auch universell«, sein Leben als Gattung besteht »nicht in bestimmten instinktiven Funktionen, sondern in der *gesellschaftlichen Produktion*« (Lifschitz 1967: 119f.).

Gudrun Klatt, eine Literaturwissenschaftlerin aus der DDR, die in den 80er Jahren vielleicht die einzige gewesen ist, die sich im deutschen Sprachraum wissenschaftlich mit Lifschitz intensiv auseinandergesetzt hat, sieht hierin ganz richtig den Übergang zur Kunst-Bestimmung zwingend angelegt:

»War über solcherart Gedankenführung ein quasi-logischer Zusammenhang zwischen ›bewußter Arbeit‹ und ›gesellschaftlicher Produktion‹, die im Grunde ja identisch gebraucht wurden, entstanden, so bedurfte es keiner weiteren Operation mehr, um vor diesem Hintergrund das allgemeine ›Wesen‹ der Kunst zu bestimmen« (Klatt 1984: 36).

Das allgemeine Wesen der Kunst ist nach Lifschitz die erfasste – theoretisch verstandene und praktisch begriffene – innerlich organische Einheit des bearbeiteten Gegenstandes mit der Wirklichkeit.

»Der Vorgang künstlerischen Schaffens ist ein spezieller Fall der Verwirklichung einer Idee oder eines Zieles in der dinglichen Welt [...]. Aber zum Unterschied von der unmittelbaren groben Form der Aneignung des Gegenstandes fängt Kunst erst dort an, wo der schöpferischen Tätigkeit das universale Maß⁶ zugrunde liegt oder, anders gesagt, wo die Gegenstände und auch ihre Darstellung im menschlichen Kopf nicht durch Einmischung tangentialer Kräfte (einer willkürlichen Tendenz, einer abstrakten Idee) verstümmelt und entstellt werden, sondern wo der Künstler das bearbeitete Material seine eigene Sprache sprechen läßt und die ihm innewohnende Wahrheit offenbart. Die ästhetische Beziehung zur Wirklichkeit ist die der innerlich organischen Einheit mit dem Gegenstand, die gleicherweise fern ist von einer abstrakten, kontemplativen Harmonie mit ihm wie auch von der willkürlichen Zerstörung seiner eigenen Dialektik« (Lifschitz 1967: 120).

Der Vollzug dieser organischen Einheit wird verunmöglicht in der vorstatten gehenden Entwicklung des Kapitalismus.

»Das nivellierende, allen individuellen Besonderheiten von Personen und Sachen gegenüber indifferente Wesen der kapitalistischen Produktionsweise ist der direkte Gegensatz zu den gesellschaftlichen Verhältnissen, wie sie zur Zeit der Blüte der Kunst in der Vergangenheit existierten. Die Verhältnisse der Ausbeutung des Menschen durch den Menschen sind zuerst Beziehungen persönlicher Abhängigkeit gewesen. Die irdische Gewalt und das Recht, über fremde Arbeit zu verfügen, waren von dem äußeren Bild und den individuellen Besonderheiten ihres Inhabers untrennbar. Sogar Haltung und Art zu reden, Kleidung und kostbares Gerät gehörten zu den Attributen der Größe. Deshalb konnte der Ausritt Lorenzo Medicis oder das Gastmahl im Hause ei-

6 Das universale Maß ist eben keine Metaphysik, sondern ergibt sich aus der Erkenntnis, dass die Wurzel des Menschen der Mensch ist, Anm. FK.

nes griechischen Duodezfürsten als Gegenstand der Malerei und der Poesie dienen. Aber die Wirtschaft der kapitalistischen Gesellschaft kann nicht mehr in Versen beschrieben werden wie die Wirtschaft der antiken Gesellschaft bei Hesiod. An Stelle persönlicher Abhängigkeit trat der abstrakte ökonomische Zwang, wiewohl dieser keineswegs weniger real und grausam ist. »In der bürgerlichen Gesellschaft ist das Kapital selbständig und persönlich, das arbeitende Individuum hingegen unselbständig und unpersönlich.« Hiermit ist zugleich auch der Kapitalist selbst keine wirkliche Persönlichkeit und stellt nur eine »Personifizierung« des Kapitals dar« (Lifschitz 1967: 131).⁷

Wenn sich Gudrun Klatt über den »quasi-logischen Zusammenhang zwischen »bewußter Arbeit« und »gesellschaftlicher Produktion«« mokiert, weil dies allzu ahistorisch und die Vergangenheit idealisierend daherkommt, und aus dieser Figur der Identifikation ihre Kritik an Lifschitz ableitet, übersieht sie die Bruchstelle: Denn die »gesellschaftliche Produktion« im Kapitalismus, jenem »Gesellschaftszustand, worin der Zusammenhang der gesellschaftlichen Arbeit sich als Privataustausch der individuellen Arbeitsprodukte geltend macht« (MEW Band 32: 552f.), findet nicht bewusst statt – das ist die Pointe. Deshalb kann der Kapitalismus, tritt er aus seiner bürgerlich-revolutionären Phase heraus, einer Phase, die Selbstaufklärung zwingend notwendig gemacht hat und die mit Hegel, Ricardo und Balzac geistig abgeschlossen ist, deshalb kann also der Kapitalismus nur kunstfeindlich sein.

»In der kapitalistischen Gesellschaft herrscht, mit den Worten Hegels gesprochen, das »Maßlose als Maß«. Die maßlose Tendenz zur Akkumulation des Kapitals ist die moderne »Chrematistik« im Gegensatz zur antiken »Ökonomie«. Maßlos und in sich selbst unproportioniert, ungleichmäßig ist die Basis kapitalistischen Fortschrittes, nämlich die »Produktion um der Produktion willen«: Diese widerspruchsvolle Form der Entwicklung der Produktivkräfte verhält sich absolut feindlich gegenüber gewissen Gebieten geistiger Tätigkeit, wie zum Beispiel der Kunst« (Lifschitz 1967: 133f.).

Man kann seine Kritik für ein fragwürdiges anthropologisches Konzept halten – aber seine Identifikation von »bewußter Arbeit« und »gesellschaftlicher Produktion« geht tatsächlich von einem genuin kommunistischen Standpunkt aus. Zur Erinnerung:

»In einer höheren Phase der kommunistischen Gesellschaft, nachdem die knechtende Unterordnung der Individuen unter die Teilung der Arbeit, damit

7 Das von Lifschitz angeführte Zitat ist aus dem »Manifest der kommunistischen Partei«, MEW 4, S. 476. Im Original heißt es nicht »das arbeitende Individuum«, sondern »das tätige«.

auch der Gegensatz geistiger und körperlicher Arbeit verschwunden ist; nachdem die Arbeit nicht nur Mittel zum Leben, sondern selbst das erste Lebensbedürfnis geworden; nachdem mit der allseitigen Entwicklung der Individuen auch ihre Produktivkräfte gewachsen und alle Springquellen des genossenschaftlichen Reichtums voller fließen – erst dann kann der enge bürgerliche Rechtshorizont ganz überschritten werden und die Gesellschaft auf ihre Fahne schreiben: Jeder nach seinen Fähigkeiten, jedem nach seinen Bedürfnissen!« (MEW Band 19: 21).⁸

Lifschitz schreitet mit atemberaubenden Schritten durch die Gesellschaftsgeschichte. Seine Untersuchungen sind auf einem hohen abstrakt-theoretischen Niveau angesiedelt, dennoch zieht er immer wieder historische Beispiele heran. Besser gesagt: Diese Beispiele sind der eigentliche Kern, die Sachverhalte, die er darstellen will. Historische Genese und kritische Abstraktion purzeln durcheinander. Das verleiht seinen Analysen etwas Unfertiges. Zu starr stehen (sich) in seiner Kritik kunstfreundliche und kunstfeindliche Epochen gegenüber – als ob es real jemals diesen starren Schematismus gegeben hätte; als ob es sich eine dialektische Methode leisten könnte, mit so fixen Setzungen zu operieren. Als Historiker und Marx-Rekonstrukteur ist Lifschitz gescheitert – allerdings ist die Frage, ob er sich jemals so verstanden hat oder ob er nicht doch nur (und das sehr bewusst) über seine Epoche geschrieben hat.

IX

Lifschitz sagt sich von seinen Lehren los (»Wenn Lifschitz die Rückkehr zur Klassik ausruft, hat er die wichtigste Lektion seiner Lehrer gelernt – die Lehrer müssen verdammt werden«, Gutov) und geht – seinem Schlachtruf »Relativismus ist die Dialektik der Dummen« folgend – dorthin, wo man die Dialektik studiert: an das Moskauer Marx-Engels-Institut. Hier hat er Ende der 20er Jahre die Möglichkeit, sich in die Schriften seiner Klassiker zu versenken, eine Aufgabe, die er sogleich in Angriff nimmt. 1932 erscheint in der großen sowjetischen Literatur-Enzyklopädie sein Artikel über Karl Marx, den er in den nächsten 30 Jahren immer wieder überarbeiten wird (er nimmt dabei an Umfang und Tiefe zu, ohne jemals den Weg der strengen Rekonstruktion zu verlassen). Seine gesammelten Aufsätze über Kunst erscheinen 1935. 1938

8 Lifschitz: »In der kommunistischen Gesellschaft fallen jene »ewigen Rätsel«, die mit dem Gegensatz zwischen hochbegabten Persönlichkeiten und der Masse verbunden sind, vollkommen weg« (Lifschitz 1967: 148).

gibt er den Sammelband »Lenin über Kunst und Kultur« heraus. Er betreut die Veröffentlichung von Eckermanns »Gespräche mit Goethe«.

Gleichzeitig wird er unversehens in den Sog des stalinistischen Terrors gerissen. Die Aufbereitung und Herausgabe der Werke von Marx, Engels und Lenin ist ein unmittelbar politischer Akt, denn wer die Texte kontrolliert, bestimmt auch über die Linie der Partei. Das Institut wird gesäubert, Lifschitz selbst der »rechten Abweichung« bezichtigt, ein gefährliches Urteil, aber – 1929 – noch kein tödliches. Lifschitz ist zu jung, um als originärer Anhänger Troztkis (dem »linken Abweichler«) oder Bucharins (dem »rechten Abweichler«) durchzugehen. Weil er nicht zur alten Garde gehört, die Stalin wenige Jahre später auch physisch vernichten wird, steht er nicht im Zentrum des Furors. Ab 1932 übernimmt er Forschungs- und Lehrtätigkeiten an der Kommunistischen Akademie.

X

Gudrun Klatt macht eine Entdeckung:

»Das Vorwort von 1938 zur sowjetischen Ausgabe ›Marx und Engels über Kunst und Literatur‹ ist – bis auf die Kürzung eines kleinen Absatzes – identisch mit dem Vorwort zur deutschen Ausgabe der Dokumentation [...] – Der Frage, warum Lifschitz im Vorwort von 1938 auf den politischen Kontext der Auseinandersetzung mit spätbürgerlicher und imperialistischer Ideologie verzichtete und statt dessen die innersowjetischen Diskussionen um die ›Vulgärsoziologie‹ akzentuierte, soll in unserem Zusammenhang nicht weiter nachgegangen werden. Daß die Neuakzentuierung mit dem Umfeld der seit Mitte der dreißiger Jahre geführten Formalismus-Debatten in Beziehung steht, scheint jedoch unübersehbar« (Klatt 1984: 219).

Klatt schreibt dies in einer Fußnote. Ist das Sklavensprache oder Ignoranz? Halten wir fest: 1. Lifschitz stellt 1933 (Erstveröffentlichung der Anthologie) das Werk in den Kontext des weltweiten Kampfes gegen »spätbürgerliche und imperialistische« vulgo: faschistische Ideologie. 2. 1938 – zwei Jahre nach Beginn des großen Terrors – fehlt dieser Bezug, die Perspektive wird nach innen, auf das eigene Lager gerichtet. Es geht nun um den anti-soziologistischen Kampf, gegen die Ideologien, die im Namen der Soziologie alle gesellschaftlichen Positionen und Überlieferungen dem jeweiligen Klassenstandpunkt unterordnen (»Relativismus ist die Dialektik der Dummen«). Vordergründig kann man das als Kniefall vor dem stalinistischen Terror deuten (Klatt weist ganz vorsichtig

auf die Formalismus-Debatte hin, in der ja der konservative Lukács, der gebrochene Begründer des »westlichen Marxismus«, gegen den linksradikalen Tretjakow-Schüler Brecht antritt) oder aber als Absage an den Machtapparat, der alles Gesellschaftliche als eine untergeordnete Größe auffasst, also vulgärsoziologisch *par excellence* agiert.

Die Frage, der Gudrun Klatt nicht nachgeht (bewusst nicht nachgehen will?, 1985 in der DDR nicht nachgehen konnte?), ist in Wirklichkeit die, wie mitten im stalinistischen Terror dieser zu kritisieren ist. Lifschitz mag – gepanzert durch die intime Kenntnis der Texte von Marx, Engels und Lenin – immun gegen den Denunziationswillen des Staates gewesen sein.

Der Staat aber entscheidet souverän, wie er – Kniefall hin, subversive List her – mit Lifschitz zu verfahren gedenkt. Ab 1940 hat er keine Möglichkeit mehr zu publizieren, seine Bücher und Anthologien werden aus den Bibliotheken verbannt. Im Krieg muss er an die Front.

Er kommt vergleichsweise komfortabel durch die Säuberungen. Er überlebt den Krieg, überlebt auch den Nachkriegsstalinismus (der in den antisemitischen Kampagnen etwa gegen das antifaschistische jüdische Komitee noch mal seine wahnhafte Brutalität unter Beweis stellt). Aber als Wissenschaftler ist er inexistent: »Nach der Rückkehr vom Militärdienst fühlte ich mich vollkommen vergessen, am Boden, und über mir war ein ganzer Ozean recht trüben Wassers« (zit. n. Gutov 2004).

XI

Lifschitz malt. Er publiziert nichts. 1954 veröffentlicht er in der Zeitschrift »Noyj Mir« eine satirische Abrechnung mit der stalinistisch geprägten Intelligenz. Lifschitz wird daraufhin gebrandmarkt und wenig später aus der Partei ausgeschlossen. Zu diesem Zeitpunkt kein Todesurteil mehr. Wieder schweigt er für zehn Jahre. (Womit hat er seinen Lebensunterhalt bestritten? In der Kurzbiographie, die 1967 sein deutscher Verlag wiedergibt, steht lapidar: »Zur Zeit wirkt er an dem Institut für Philosophie bei der Akademie der Wissenschaften in Moskau« [Lifschitz 1967: 175]).

Und wieder gibt es einen Skandal, als er sich 1966 zur Wort meldet. Er veröffentlicht das Manifest *Warum ich kein Modernist bin* (Lifschitz 1971: 144-157). Die, die ihn kennen und wissen, dass er an den Wchute-mas studiert hatte und mit Mühe und Not durch den Stalinismus kam, und noch während der Tauwetter-Periode mundtot gemacht wurde, sind schockiert. Die, die sich in den 60er Jahren für jene – westliche, moderne – Kunst zu interessieren beginnen, die im Stalinismus als formalis-

tisch gebrandmarkt wurde, sehen in Lifschitz den letzten Stalinisten. Lifschitz ist abermals im Abseits. Denn auch die Bürokratie »braucht« ihn nicht. Das Regime, das nicht mehr paranoid-repressiv, sondern bloß noch bürokratisch-grausam ist, verfolgt nicht mehr wie Stalin ein gesellschaftliches Großprojekt, das tatsächlich hervorragende Ideologen zu seiner Propagierung benötigte. Es verwaltet die Macht, setzt international auf friedliche Koexistenz und national auf Korruption und konsumistisch-sozialstaatliche »Geschenke« für die Massen. Vom Weltklassenkampf ist man Lichtjahre entfernt. Einer wie Lifschitz, der in seiner Attacke auf die westliche Kunst tatsächlich noch die große Linie verfolgt, stört da eher. Erst 1973 wird er zum Doktor ernannt.

XII

Eine Bemerkung aus den 60er Jahren:

»Eine wirkliche Aussicht für die Erneuerung der Kunst eröffnete die sozialistische Revolution in Russland. Der russische revolutionäre Arbeiter nahm das Kristallgewölbe der Kultur auf seine Schultern und hielt es aufrecht in der schrecklichen Stunde, als die europäischen Weisen jede Hoffnung für verloren erklärten. Mitten in Chaos und Zerstörung war das eine echte Heldentat. Der revolutionäre Gedanke ging an der alten Falle vorbei. Die Idee des heiligen Vandalismus, eine ultralinke Phantasie des linken Spießers, für den die Revolution ein mystischer Weltuntergang war, wurde abgeworfen« (Lifschitz 1967: 10).

Der revolutionäre Gedanke ging nicht an der alten Falle vorbei. Die Feststellung, die eine Verdrängung ist, macht Sinn nur als Appell.

XIII

Lifschitz gilt als reaktionärster Autor der Breschnew-Ära. Gutov zitiert zwei Sätze von Lifschitz, der erste ist auf Voltaire, der zweite auf sich selbst gemünzt:

»Man muss unerschütterlich an sich glauben, um sich für die Verachtung dessen zu entscheiden, was Du scheinst«. Und: »Mein Leben lang habe ich nichts anderes gemacht, als ins Wirtshaus zu gehen, um Abstinenz zu predigen« (Gutov 2004).

Am 20.9.1983 stirbt Lifschitz 78-jährig in Moskau, kurz vor seinem Tod hat er abermals den Anlauf genommen, die Gedanken, die ihn seit

sechzig Jahren umtreiben, zu systematisieren. Der wievielte Versuch war das? Wenn sich die Welt schon nicht vernünftig ordnen lässt, so doch wenigstens das eigene Archiv. Der wissenschaftliche Nachlass Lifschitz' ist bis heute nicht veröffentlicht.

XIV

Ausgerechnet in Brecht findet er einen Bündnis-Partner. Es ist der späte Brecht. In der DDR tobt in den frühen 50er Jahren eine Formalismus-Debatte. Aber die »Formalisten«, allen voran Brecht und seine Komponisten-Freunde Hanns Eisler und Paul Dessau, lassen sich nicht in die Ecke der »Zersetzer« und »Kunstfeinde« drängen (vgl. Bunge 1991, Luchesi 1993). Brecht, und nicht die Apparatschiks, bringt die Kritik des Formalismus auf den Begriff:

»Die scharfe Kritik des Formalismus ist bei uns allerdings entstanden angesichts *neuer* Formen in den Künsten, welche nichts Neues brachten als eben formal Neues. Beispielsweise: das Psychische wurde weiterhin als Motor des Weltgeschehens betrachtet, da blieb alles beim Alten, aber die Psychologie wurde geändert, indem Psychoanalyse oder Behaviorismus eingeführt wurde, das war das Neue. Zugrunde lag diesem Prozeß die Unruhe, die in die deprimierte bürgerliche Kultur gekommen war – die erschöpfte Stute Psychologie wurde zu neuen Kapriolen und Rennleistungen gepeitscht. In der Malerei wurden die Äpfel zu einem Farb- und Formproblem. Zugrunde lag eine neue Ungeduld mit der Natur, welche andernorts, in der Biologie, zur Schaffung neuer Obstsorten führte. Ein amerikanischer Presbyterianer benutzte gewisse Neuerungen der Schauspieltechnik, welche zur revolutionären Darstellung sozialer Probleme ausgearbeitet worden war, zu einer beschaulichen Apotheose einer neuenglischen Gemeinde. Zu gleicher Zeit führten seine Brüder auf der Kanzel den Film und den Jazz in den seine Zugkraft verlierenden Gottesdienst ein. Die sogenannten Existenzialisten entdeckten, daß die Existenz des bürgerlichen Menschen etwas fragwürdig geworden ist und da eine Entscheidungsschlacht geschlagen werden muß (was auch Churchill fühlt), aber um diesem neuen und interessanten Gedanken die Schärfe zu nehmen, sprachen sie nur von der Existenz des »Menschen«, ohne das Adjektiv »bürgerlich« zu bemühen, und so blieb es beim alten Trick in neuem Gewand, und man empfahl den Pessimismus als neues Genussmittel. Kurz, allenthalben wurde das Alte durch formale Neuerungen wieder schmackhaft gemacht, die abgewetzte alte Hose wurde gewendet, sie wurde dadurch nicht wärmer, sah aber hübscher (und wärmer) aus« (Brecht 1988ff, Bd. 23: 145f.).

XV

Lifschitz ist keine ungebrochene Figur – trotz seiner ungebrochenen Haltung den Zeitläufen gegenüber. Je reiner die Theorie, die er aus dem Schutt der Fehldeutungen herausoperieren will, je strenger die Exegese, die er betreibt, je getreuer das philologische Verfahren, desto widersprüchlicher die Gestalt. Lifschitz ist ein Kind seiner Zeit, er hat die Großmüligkeit der Avantgarde, der »Modernisten«, richtet sie aber gegen die Avantgarde. Er ist ein ergebener Schüler Marxens, der sich dessen Werk mit Haut und Haaren verschreibt und doch in seiner ahistorischen Methode von ihm abweicht. Ein »Stalinist«, der, im Stalinismus lebend, den Stalinismus bekämpft. Ein, geht man von der Starrheit seiner Kategorien aus, Anti-Dialektiker, der dennoch dialektisch denkt und wirkt. Aus einer extrem zugespitzten historischen Situation heraus formuliert er ein universales Projekt.

Der Partikularismus seiner Zeit spielt sich als Universalismus auf – und Lifschitz antwortet mit einem durch und durch humanistisch motivierten Sprung aus der Geschichte. Er ist der Bürokrat der schönen Künste und dennoch ihr großer Liebhaber und als solcher ihr adäquater Interpret. Aus seinem Wirken lässt sich keine exemplarische Haltung ableiten, obwohl Lifschitz eine solche verkörpert. Lifschitz lesen heißt, den Zeitläufen zu widerstehen, heißt, Geschichte zu begreifen. *Seine* Geschichte, nicht die Universalgeschichte des Kapitalismus.

Aber seine Arbeit stellt keine Theorie mittlerer Reichweite dar, wie sie schön-sauber in den universitären Lehrbetrieb passt, sondern das Prinzip der Subversion⁹ – und die gibt es nur in historischer Form.

Literatur

Von Michail Lifschitz

Michail Lifschitz (Hg.) (1953): Karl Marx, Friedrich Engels: Über Kunst und Literatur. Eine Sammlung aus ihren Schriften, Berlin (DDR): Henschel.

Michail Lifschitz (1967): Karl Marx und die Ästhetik. 2. verb. Auflage, Dresden: Verlag der Kunst.

Michail Lifschitz (1971): Krise des Hässlichen. Vom Kubismus zur Pop-Art, Dresden: Verlag der Kunst.

9 Zum Prinzip der Subversion siehe vor allem Agnoli 1999.

Michail Lifschitz (1986): »Der Geist und seine Wirklichkeit«. In: Dezzennium 3, Verlagsalmanach zum dreißigjährigen Bestehen des Verlags der Kunst, Dresden: Verlag der Kunst.

Michail Lifschitz (1986): »Statt einer Einführung in die Ästhetik Lunatscharskis«. In: Anatoli Lunatscharski: Philosophie, Kunst, Literatur. Ausgewählte Schriften 1904-1933, Dresden: Verlag der Kunst.

Michail Lifschitz (1988): Die dreißiger Jahre. Ausgewählte Schriften, Dresden: Verlag der Kunst.¹⁰

Sonstige

Agnoli, Johannes (1999): Subversive Theorie: »Die Sache selbst« und ihre Geschichte. Eine Berliner Vorlesung. 2., verb. Auflage, Freiburg/Br.: Ça-Ira.

10 In *Die Dreißiger Jahre* findet sich eine Fassung von *Karl Marx und die Ästhetik*. Die Sache ist einigermaßen rätselhaft: Denn diese Fassung ist in mehrfacher Hinsicht nicht identisch mit der Einzelausgabe von 1967 (die auf einer Ausgabe von 1960 fußt)! 1. Das Vorwort zur deutschen Ausgabe (1959 geschrieben) wurde neu übersetzt. Die Unterschiede sind nicht gravierend. Nehmen wir das Zitat Lifschitz 1967: 175. In der Neuübersetzung ist »wirkliche Aussicht« durch »reale« ersetzt, ansonsten ist die Passage identisch. Das ließe sich an anderen Beispielen fortführen. Ganz offensichtlich ging es dem Verlag bei der Neuübersetzung des Vorwortes um, tja, Modernisierung. 2. In der 1986er Ausgabe wurde das Originalvorwort (bis dato nur auf Russisch vorliegend) von 1933 aufgenommen. Es befindet sich nicht in der Ausgabe von 1967 resp. 1960. Dort findet sich auch kein Hinweis, dass es ein Originalvorwort gegeben hat. 3. Der Haupttext selbst ist völlig verschieden. Er ist in der 1986er Ausgabe – bei gleichem Satzbild – um über achtzig Seiten angewachsen und weist eine andere Kapitelstruktur auf. Wer die beiden Ausgaben vergleicht, entdeckt keine inhaltliche Revision: Vielmehr ist der deutsche Text von 1960/67, der das russische Original überträgt, in dem Text der späteren Ausgabe aufgegangen, ja regelrecht eingearbeitet worden.

Die dreißiger Jahre enthält keinen redaktionellen Kommentar zu Auswahl und (Neu-)Übersetzung. Im Vorwort, das Lifschitz noch im September 1983 verfasst hat, wenige Tage vor seinem Tod, lässt er sich nicht über philologische Fragen aus. Einen Hinweis aber gibt es: *Karl Marx und die Ästhetik* wird mit »(1967)« ausgewiesen. Das legt nahe, dass Lifschitz den Text 1967 erweitert und neu komponiert hat.

Zu einem ins Obskure abgedrängten Denker gehört wohl auch eine obskure Veröffentlichungspolitik.

Der vorliegende Essay bezieht sich auf die deutsche Ausgabe von 1967 (und somit, um es noch mal klar zu machen, auf den russischen Text von 1933): Es ist die gängige Ausgabe; sie hat in der DDR Beachtung gefunden; mit ihr wurde sich (im Laufe der Jahre immer weniger) auseinandergesetzt. *Die dreißiger Jahre* erschien zu einem Zeitpunkt, als das Interesse für sowjetische Marxisten bereits auf dem Nullpunkt war.

