

Eduard Jan Ditschek

Ein Schriftsteller der Übergangsgesellschaft.

Die Tretjakow-Rezeption der Neuen Linken in der BRD

*Vortrag im Workshop: Sergej M. Tret'jakovs Projekt des Lebensbauens. Rezeptionslinien.
Universität Zürich, Slavisches Seminar, 29.-31.05.2014*

Ich werde über die Tretjakow-Rezeption in der alten Bundesrepublik Deutschland sprechen, die so lange sie existierte in linken Kreisen immer nur als BRD bezeichnet wurde, in Analogie zur DDR, die so gut wie nie jemand bei ihrem vollen Namen Deutsche Demokratische Republik nannte. Wenn Sie aber erwarten, dass ich alles, was zu Sergej Tretjakow seit Anfang der 1970er Jahre in Westdeutschland und in Westberlin gedacht und geschrieben wurde, hier Revue passieren lasse, muss ich sie enttäuschen. Das ist nicht meine Absicht. Ich selbst gehöre ja mit meiner wissenschaftlichen Arbeit über Sergej Tretjakow zu den Nutznießern einer Vorläufergeneration, die Sergej Tretjakow erst mal für sich entdeckt hat und dann mit Übersetzungen und Kommentaren das Feld bereitet hat für eine breitere Beschäftigung mit diesem russischen Schriftsteller und Kulturarbeiter der 1920er Jahre. Und wenn ich hier von einer anderen Generation spreche, dann ist das nicht allzu wörtlich zu nehmen. Einige der Personen, von denen im Folgenden die Rede sein soll, waren nur wenige Jahre älter als ich. Doch diese wenigen Jahre machen den Unterschied. Die Personen, um die es hier geht, sind entweder kurz vor dem Zweiten Weltkrieg, im Krieg oder kurz nach dem Krieg geboren. In jedem Fall waren die Kriegs- und Nachkriegsjahre und die Nachwirkungen des Faschismus für diese Leute deutlicher präsent als für mich, der ich erst 1949 geboren bin. Die Generation, die ich meine, begann in den 1960er Jahren zu studieren und wurde in diesen Jahren politisch aktiv. Es geht also auch darum, die Rahmenbedingungen dieser politischen Sozialisation in den Blick zu nehmen.

Dabei werde ich weniger analytisch, sondern eher ‚impressionistisch‘ vorgehen. Mir geht es darum zu versuchen, den Geist einer kurzen, aber für die Geschichte der alten deutschen Bundesrepublik vielleicht entscheidenden Zeit – den Geist der Jahre zwischen 1967 und 1972 – lebendig werden zu lassen. Ich charakterisiere dazu ein Umfeld, in dem sich die Rezeption Sergej Tretjakovs und anderer Exponenten der russischen Künstleravantgarde der zwanziger Jahre geradezu naturwüchsig

(„organisch“ hätte man damals gesagt) ergeben hat und die in diesem Rahmen ihre eigene, spezifische Wirkung entfalten konnte.

Kommen wir zunächst zu den Fakten. Im Jahre 1971, genau im Oktober 1971, erschien Heft 4 der Zeitschrift „Ästhetik und Kommunikation“ mit dem Namen Sergej Tretjakov auf der Titelseite und mit einer Illustration zu Tretjakovs Roman „Feld-Herren“ von 1931 auf der Rückseite. Im Innenteil des Heftes waren zwei kurze theoretische Texte Tretjakovs aus den Jahren 1923 und 1927 abgedruckt (auf die ich noch ausführlich zu sprechen kommen werde), zusammen mit zwei Kommentaren sowie einem etwas längeren Text „Zur Frage der Rekonstruktion proletarisch-revolutionärer Kunst und Literatur“ von Eberhard Knödler-Bunte. Darin wirft der Autor den vorliegenden Arbeiten zur „Rekonstruktion ästhetischer Diskussionen in der Arbeiterbewegung“ Perspektivlosigkeit vor und verweist auf die „begriffliche Schärfe“ der russischen Proletkultbewegung (vgl. S. 76 f.). Ohne es deutlich auszusprechen, formuliert Knödler-Bunte damit auch einen Anspruch an die Tretjakov-Rezeption. Die Beschäftigung mit Tretjakov und seine Einordnung in den historischen Kontext seines Wirkens in der frühen Sowjetunion und in Deutschland sollten mehr sein als eine literaturhistorische Wiederentdeckung. Sicherlich ging es auch darum, ein Opfer von Stalins Säuberungen zu rehabilitieren und sein Werk dem Vergessen zu entreißen. Doch darüber hinaus wurde eine Person präsentiert, die für die genannte Generation junger linker Intellektueller in der Bundesrepublik Deutschland in mancher Hinsicht paradigmatische Züge aufwies.

Ein Jahr nach Erscheinen der Tretjakov-Nummer von „Ästhetik und Kommunikation“, also 1972, erschien dann der Sammelband: „Die Arbeit des Schriftstellers“ mit Aufsätzen, Reportagen und Porträts von Sergej Tretjakov. Parallel wurde in Frankfurt, Stuttgart und Köln die Wanderausstellung „Kunst in der Revolution“ gezeigt, an der Mitglieder des Redaktionskollektivs von „Ästhetik und Kommunikation“ maßgeblich beteiligt waren und in Amsterdam erschienen die beiden Prosaarbeiten Tretjakovs, der faktographische Roman „Feld-Herren“ und das Bio-Interview „Den Schi-Chua“, als Nachdruck der deutschen Ausgaben, die 1931 und 1932 im damaligen Berliner Malik-Verlag veröffentlicht worden waren. Während ich trotz intensiver Recherchen nicht herauszufinden vermochte, wer die beiden Nachdrucke in Amsterdam veranlasst hat, ist Heiner Boehncke, der Herausgeber des Tretjakov-Sammelbandes (wie selbstverständlich auch Eberhard Knödler-Bunte) unschwer als Gründungsmitglied und langjähriger Mitarbeiter im

Redaktionskollektiv der Zeitschrift „Ästhetik und Kommunikation“ identifizierbar. Auch die Veröffentlichung der beiden Tretjakov-Texte in der Zeitschrift hatte er bereits redaktionell betreut – zusammen mit den beiden Slavisten Hans Günther und Karla Hielscher.

In welchem geisteswissenschaftlichen Kontext Heiner Boehncke seine Beschäftigung mit Tretjakov angesiedelt sah, macht er auf der Titelseite des von ihm herausgegebenen Sammelbandes deutlich. Er zitiert Walter Benjamin mit den Worten:

„Ich möchte Ihren Blick auf Sergej Tretjakov und auf den von ihm definierten und verkörperten Typ des ‚operierenden‘ Schriftstellers lenken“ (Benjamin 1971, S. 98).

Dieser Satz aus der Rede Walter Benjamins, die er unter dem Titel „Der Autor als Produzent“ im April 1934 im Pariser „Institut zum Studium des Faschismus“ gehalten hat, ist heute jedem geläufig, der sich in Deutschland mit Benjamin beschäftigt. Doch bis zur ersten Veröffentlichung des Rede-Manuskriptes 1966 in dem schmalen Suhrkamp-Bändchen „Versuche über Brecht“ war Benjamins Text völlig unbekannt. Wenn also Heiner Boehncke mit seiner Tretjakov-Edition der Aufforderung Walter Benjamins folgte, wer und was „lenkte“ dann seinen Blick auf den so lange Zeit verschollenen Redetext von 1934.

Um dieser Frage nachzugehen, habe ich Kontakt aufgenommen zu den Protagonisten im Umkreis der Zeitschrift „Ästhetik und Kommunikation“, also zu Heiner Boehncke, zu Hans Günther und Karla Hielscher und vor allem zu dem Begründer und Herausgeber der Zeitschrift Eberhard Knödler-Bunte. Mit ihm habe ich ein langes Interview geführt, das ich zum Aufhänger nehmen möchte, um uns die Zeit zu vergegenwärtigen, in der sich die westdeutsche Tretjakov-Rezeption anbahnte. Das heißt: Ich möchte den Werdegang von Eberhard Knödler-Bunte exemplarisch heranziehen, um daran deutlich zu machen, was die Generation der linksgesinnten Jugendlichen und jungen Intellektuellen gegen Ende der 1960er Jahre bestimmt hat und warum wir in diesem Zusammenhang mit einiger Berechtigung von einer Neuen Linken sprechen.

Die Wiederentdeckung Sergej Tretjakovs als Akt ‚schwäbischer Aufmüpfigkeit‘

Eberhard Knödler-Bunte wurde 1945 in Stuttgart in eine gut bürgerliche Familie geboren. Er besuchte das Gymnasium in Öhringen, und er wurde dort von der Schule verwiesen – wie er selbst sagt: „wegen Aufmüpfigkeit“. Das war irgendwann zu Beginn der 1960er Jahre. Der Junge Knödler-Bunte war mit seinen 15/16 Jahren Schulsprecher und Redaktionsmitglied der Schülerzeitschrift, ein junger kritischer Kopf, der sich einbringen wollte, der engagiert war, aber offensichtlich zu kritisch für das Öhringer Gymnasium. Der Schulverweis war für den Jungen sicherlich ein Einschnitt, aber eben auch eine Chance. Er kam über einige Umwege in ein Internat in die Nähe von Darmstadt, in den Schulhof Bergstraße, gelegen zwischen Seeheim und Jugenheim – also nicht allzu fern von Frankfurt am Main. Und obwohl er damals ja noch Schüler war, kam er schon in Berührung mit der sogenannten Kritischen Theorie des Frankfurter Instituts für Sozialforschung.

Sie wissen sicherlich, dass die sogenannte Frankfurter Schule mit der Gründung des Instituts für Sozialforschung 1924 ihren Anfang nahm, dass das Institut 1933 von den Nazis geschlossen wurde, mit vielen seiner Mitarbeiter in New York vorübergehend eine neue Heimat fand und schon 1951 in Frankfurt eine Neugründung erfuhr. Max Horkheimer und Theodor W. Adorno kamen zurück aus dem Exil in den USA und entwickelten das neugegründete Institut für Sozialforschung an der Frankfurter Universität zu einem Mekka der an kritischer Gesellschaftstheorie interessierten westdeutschen Intelligenz.

Eberhard Knödler-Bunte kam also mit dieser Frankfurter Schule, auch über persönliche Kontakte, in Verbindung, las als Schüler schon die von Horkheimer und Adorno im Exil gemeinsam verfasste Schrift „Die Dialektik der Aufklärung“. Heute ist er sich nicht mehr sicher, ob er damals alles verstanden hat. „Wahrscheinlich nicht so richtig“, meint er. Aber dennoch beeinflusste die These vom möglichen Umschlag von Aufklärung und Vernunft in Mythos und Manipulation sein Denken ebenso, wie das vieler anderer junger Menschen in dieser Zeit, und die marxistisch fundierte Kritische Theorie wurde auch ein wesentlicher Faktor für seinen wissenschaftlichen Werdegang.

Nach dem Abitur ging Eberhard Knödler-Bunte erst mal nicht nach Frankfurt, sondern nach Berlin, d.h. in den ringsum von einer Mauer gegenüber der DDR abgegrenzten Westteil der Stadt. Der

Studienort sollte möglichst weit vom Elternhaus entfernt sein. Und so kam der junge Knödler-Bunte 1966 in eine schon damals einigermaßen eingeheizte politische Landschaft, die bestimmt war von dem Konflikt zwischen der in Berlin regierenden SPD als Repräsentant einer mehrheitlich antikommunistisch eingestellten Berliner Bevölkerung und einer Studentenschaft, die im Kampf um mehr Mitbestimmung in der Universität immer radikalere Positionen der Gesellschafts- und Imperialismuskritik entwickelte. Die Plattform dieser Radikalisierung, bei weitem aber nicht die alleinige organisatorische Basis der linken Studentenschaft, war der Sozialistische Deutsche Studentenbund (SDS), der als SPD-nahe Studentenorganisation gegründet worden war, der sich aber nach dem sogenannten Unvereinbarkeitsbeschluss von 1961, also dem Verbot der gleichzeitigen Mitgliedschaft in SPD und SDS, immer mehr zur Speerspitze einer neuen politischen Bewegung links von der SPD entwickelte.

Wie kein anderer Ort in der alten Bundesrepublik war Westberlin dazu prädestiniert, das Bewusstsein der Neuen Linken zu formen. Dieses Bewusstsein war antiautoritär, weil es sich gegen das deutsche Establishment und gegen die USA als die große Autorität im Weltmaßstab richtete. Und es war kritisch gegenüber dem real existierenden Sozialismus, weil die spezifische Berliner Frontstadterfahrung eine solche Position nahelegte. Alles was dann zwischen 1967 und 1969 geschah, fügte sich bestätigend in dieses Raster:

- Der tödliche Schuss auf den Studenten Benno Ohnesorg am 02. Juni 1967 während der Demonstrationen gegen den Schah von Persien und die Schüsse auf den SDS-Vorsitzenden Rudi Dutschke wurden zum Beweis für die mörderische Gewalt des Imperialismus und seiner Handlanger vor allem in den Medien.
- Der Einmarsch der Truppen des Warschauer Paktes und die Niederschlagung des sogenannten Prager Frühlings demaskierte den real existierenden Sozialismus vollends als machtversessenen Unterdrückungsapparat für die Menschen und Völker in Osteuropa.
- Die im Mai 1968 von der Großen Koalition aus CDU und SPD verabschiedeten Notstandsgesetze weckten in Kreisen der Neuen Linken Erinnerungen an Hitlers Ermächtigungsgesetz. Das deutsche politische Establishment geriet in den Verdacht, die Demokratie in Deutschland nach 1933 ein zweites Mal zu Grabe tragen zu wollen.

Doch zurück zu Eberhard Knödler-Bunte. Auch er ließ sich tragen von der antiimperialistischen Politisierungswelle, die nach dem Tod von Benno Ohnesorg einsetzte. Er studierte am Otto-Suhr-

Institut, dem OSI, einer Hochburg der linken studentischen Bewegung, wurde Mitglied des SDS, besuchte Seminare, in denen die führenden Köpfe der Studentenbewegung anwesend waren. Doch schon im Herbst 1967 wechselte er nach nur zwei Semestern in Berlin an die Universität Frankfurt am Main. Knödler-Bunte spricht von einer richtungsweisenden Entscheidung. Mit der sog. Theorie-Fraktion des SDS, also mit den Leuten, die eher an der Erforschung des Überbaus, an Fragen der Kultur und der Massenkommunikation, interessiert waren als an der direkten Agitation des Proletariats in den Betrieben, sei er nach Frankfurt gegangen, um den Protagonisten der Kritischen Theorie nicht nur geistig, sondern auch räumlich nahe zu sein.

In Frankfurt wurde Knödler-Bunte zu einer der Kristallisationsfiguren im „Aktiven Streik“, der ausgehend vom Streit um die Funktion der Wissenschaft im Kapitalismus im Herbst 1968 im Philosophischen Seminar aufgekeimt war und der bis Mai 1969 weite Teile der Frankfurter Universität erfasste. Der Aktive Streik war deswegen eine Besonderheit, weil die Studenten in diesem Fall nicht auf Verhinderung des Lehrbetriebs aus waren, sondern auf eine Umfunktionierung und Demokratisierung der Universität in dem Sinne, dass sie, die Studenten, die Inhalte und die Ziele der universitären Lehre weitestgehend selbständig gestalten wollten. Wegen seines Organisationstalents wurde Eberhard Knödler-Bunte dabei zu einem der Protagonisten. Er versammelte ca. 15 bis 20 Personen, meist Mitglieder des SDS, zu regelmäßigen Treffen, in denen Seminare vorbereitet und Referenten bestimmt wurden. Der Kreis von politisch gleichgesinnten und an kulturtheoretischen Fragen interessierten jungen Leuten nannte sich „Institut für Kommunikation und Ästhetik“. Als dieser lockere Organisationszusammenhang sich nach Beendigung des Aktiven Streiks und im Zuge der Flügelkämpfe im SDS aufzulösen drohte, gründete Eberhard Knödler-Bunte mit seinen Mitstreiterinnen und Mitstreitern die Zeitschrift „Ästhetik und Kommunikation“, die schon durch ihren Namen die Herkunft aus dem „Institut für Kommunikation und Ästhetik“ verriet. Die erste Nummer der neuen Zeitschrift erschien im Juli 1970 im Selbstverlag, 1971 wurde sie von einem der großen deutschen Verlagshäuser, dem Rowohlt-Verlag, übernommen.

Inhaltlich hatte das „Institut für Kommunikation und Ästhetik“ von Anfang an das Ziel die Kritische Theorie, wie Eberhard Knödler-Bunte sich ausdrückt, „ein wenig gegen den Strich zu bürsten“. In diesem Zusammenhang nun spielen Walter Benjamin und sein Werk eine ganz entscheidende Rolle. Bekanntlich musste Benjamin, der sich 1940 auf der Flucht vor den Nazis das Leben genommen hatte, immer um die Anerkennung als ordentlicher Mitarbeiter des Instituts für

Sozialforschung kämpfen. Auch jetzt, da er tot war, blieb die Haltung von Horkheimer und Adorno dem Denken und dem Werk Benjamins gegenüber seltsam reserviert. Zwar hatte Adorno 1955 zusammen mit seiner Frau zwei Bände mit Schriften Benjamins herausgegeben und in seinen Vorlesungen immer mal wieder auf Benjamin Bezug genommen, doch – will man der Erinnerung von Eberhard Knödler-Bunte glauben – spielte Benjamin in Adornos Vorlesungen der späten 1960er Jahre kaum eine Rolle.

Zusammen mit der Fachschaft Germanistik machte sich die Gruppe um Eberhard Knödler-Bunte daran, dieser Missachtung Benjamins an der Frankfurter Universität etwas entgegenzusetzen. Das „Institut für neuere deutsche Literatur“ wurde kurzerhand in „Walter-Benjamin-Institut“ umbenannt. Dem studentischen Ruf nach inhaltlicher Beschäftigung mit Walter Benjamin folgte ein junger Germanist, der zum Sommersemester 1969 zusammen mit seinem Professor Rainer Wuthenow von der Universität Göttingen an die Universität Frankfurt gewechselt war. Heiner Boehncke wollte Benjamins Text „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ zum Gegenstand seines Seminars machen. Doch das ließen die Seminarteilnehmer/-innen nicht zu. Knödler-Bunte erinnert sich:

„Und da haben wir uns gesagt, na also, von einem Göttinger lassen wir uns doch nicht klarmachen, wer Walter Benjamin ist. In seinem Benjamin-Seminar setzten wir uns hinten rein und, na ja, wir wollten ihn eigentlich so ein bisschen auflaufen lassen – oder zeigen, wo die Kernkompetenz ist und bei wem“.

Da war sie wieder, diese Lust an der „Aufmüpfigkeit“. Dieses Mal führte sie zum Erfolg. Statt des vorbereiteten Programms wurde ein anderer Text Benjamins zur Grundlage des Seminars gemacht: „Der Autor als Produzent“. Und damit begann Heiner Boehnckes intensive persönliche Tretjakov-Rezeption. Er beschäftigte sich mit der Kontroverse, die Tretjakovs Auftritt 1931 in der „Linkskurve“, der Zeitschrift des „Bundes Proletarisch Revolutionärer Schriftsteller“, ausgelöst hatte, las alle auf Deutsch zugänglichen Texte in diesem Zusammenhang und wurde nicht zuletzt fündig in Frankfurter Lokalblättern, die von einem Skandal berichteten, den die Aufführung von Tretjakovs Agitationsstück „Brülle, China!“ 1929 in der Mainmetropole ausgelöst hatte. Von großer Wichtigkeit war für Boehncke auch der Kontakt zu Theo Pinkus, der als kommunistischer Verlagsmitarbeiter 1933 den Nazis entkommen konnte und der in Zürich ein großes Archiv mit Werken und Schriften der Arbeiterbewegung aus den 1920er Jahren aufgebaut hatte.

Entscheidend aber war für den Germanisten Heiner Boehncke, dass er in der westdeutschen Slavistik auf Gleichgesinnte traf, die ihrerseits und zunächst völlig unabhängig von der Frankfurter Gruppe um die Zeitschrift „Ästhetik und Kommunikation“, an Projekten zur Erforschung der literarischen und künstlerischen Avantgarde der 1920er Jahre in der Sowjetunion arbeiteten. Hans Günther, der 1969 eine Lektorenstelle für Slavistik an der Universität in Düsseldorf innehatte und der 1971 als Assistent von Renate Lachmann an das Slavistische Seminar der Universität Bochum wechselte, und seine Frau Karla Hielscher, wurden zu Beginn der 1970er Jahre für Boehncke zu wichtigen Gesprächs- und Arbeitspartnern, die – anders als er oder Eberhard Knödler-Bunte – als Slavisten bzw. Osteuropawissenschaftler Zugang zu den russischen Textquellen hatten. Auf die Frage, welche Motivation die Slavisten hatten, sich mit der Gruppe um Eberhard Knödler-Bunte in einen engen Arbeitskontakt zu begeben, der über viele Jahre bestand und aus dem eine Reihe von Publikationen rund um die Themen Proletkult und Künstleravantgarde in der frühen Sowjetunion hervorging, müsste im Rahmen einer Geschichte der westdeutschen Slavistik und Osteuropakunde genauer unter die Lupe genommen werden. In einem Gespräch brachte es Hans Günther so auf den Punkt: „Die Linken in Frankfurt hatten die Ideologie, wir, die Slavisten und Osteuropawissenschaftler, hatten das Material, die Inhalte“.

„Times They Are A Changin“ (Bob Dylan) oder: Was ist eine Übergangsgesellschaft?

In Heiner Boehnckes Kommentar zu den beiden Texten in der Zeitschrift „Ästhetik und Kommunikation“ wird Trejtakov als ein „Schriftsteller der Übergangsgesellschaft“ bezeichnet. Die Beschäftigung mit ihm sei deshalb so interessant, weil er „in seinen theoretischen und praktischen Arbeiten ästhetisch-politische Positionen vertrat, die in den Kämpfen für eine revolutionäre Kunst allgemeine und grundlegende Widersprüche und Schwierigkeiten haben aufdecken können“ (vgl. Boehncke 1971). Die komplizierte Ausdrucksweise ist m.E. nicht nur dem Sprachduktus der damaligen Zeit geschuldet; sie verweist auch auf ein Dilemma der Gruppe um Eberhard Knödler-Bunte. In den zu Beginn der 1970er Jahre nach der Selbstauflösung des SDS aufkeimenden Kämpfen zwischen verschiedenen K-Gruppen, zwischen begeisterten Anhängern der chinesischen Kulturrevolution, gewaltbereiten Großstadtguerilleros und zum Realismus konvertierten Realsozialisten beanspruchte die Redaktion von „Ästhetik und Kommunikation“ eine eigenständige politisch-ästhetische Position, die auf die Veränderung der real existierenden

bundesrepublikanischen Gesellschaft ausgerichtet war, ohne die Richtung dieser Veränderung allzu klar zu benennen.

Symptomatisch für diese Gruppe der westdeutschen Neuen Linken, die nicht so sein wollten wie die Altlinken (die alte KPD oder gar die Kommunistischen Parteien jenseits des sogenannten Eisernen Vorhangs), ist das Gefühl, selbst in einer „Übergangsgesellschaft“ zu leben. Losgelöst von marxistischen Geschichtskonstruktionen¹ und genau bestimmbar historischen Konstellationen ist der Begriff der Übergangsgesellschaft abstrakt genug, um sowohl die nachrevolutionäre sowjetische Gesellschaft der 1920er Jahre als auch das maoistische China nach Beginn der Kulturrevolution 1966 und gleichzeitig die bundesrepublikanische Gesellschaft der beginnenden 1970er Jahre irgendwie zu charakterisieren. Als ein „Schriftsteller der Übergangsgesellschaft“ war Tretjakov als Vorbild einer linken Kritik am real existierenden Sozialismus rezipierbar, ohne dass man sich mit allen seinen zeit- und ortsgebundenen Thesen und praktisch-ästhetischen Versuchen identifizieren musste. Entsprechend vorsichtig formuliert Heiner Boehncke die Frage, ob Tretjakovs „Methoden revolutionärer Ästhetik für den Klassenkampf sich aktualisieren ließen“ und reklamiert gleichzeitig einen anderen „Begriff von Kulturrevolution“ (vgl. ebd.).

Die alte Bundesrepublik Deutschland der späten 1960er und frühen 1970er Jahre war alles andere als reif für eine soziale Revolution im Stil des russischen Oktoberaufstands. Aber in einem Übergang befand sich diese Gesellschaft zweifellos. Die alten Eliten, die noch während der Herrschaft der NSDAP, der deutschen Faschisten, sozialisiert worden waren, die die autoritäre Ideologie verinnerlicht hatten und nicht selten mehr oder minder offen dem faschistischen Regime nachtrauerten, verloren nach und nach ihre Machtpositionen in der Politik, in der Verwaltung, in den Universitäten, den Schulen und nicht zuletzt im Elternhaus. Die Jugend- und Protestbewegung der 1960er Jahre war international, hatte viele Zentren, in San Francisco, in Paris, in Peking, in Prag, in Athen, sie hatte in jedem Land unterschiedliche Beweggründe und Ausprägungen. In Deutschland war der „Abschied von den Eltern“ (um einen Buchtitel von Peter Weiß zu zitieren), also der konfliktreiche, von Schuld komplexen und Schuldzuweisungen gekennzeichnete Generationenwechsel, das hervorstechendste Merkmal einer von der studentischen Jugend angeführten kulturellen Revolte. Die heranwachsenden jungen Männer und Frauen wollten nicht in die Fußstapfen ihrer Eltern treten. Trotz des nach dem verlorenen Krieg erreichten Wohlstands

¹ Marx selbst spricht in Bezug auf die Entwicklung vom Kapitalismus zum Kommunismus nicht von Übergangsgesellschaft, sondern von „Übergangsperiode“ (vgl. Marx 1970, S. 24).

setzten sich gerade die Kinder aus gut bürgerlichem Elternhaus ganz entschieden kritisch mit der Generation ihrer Väter und Mütter auseinander.

„Times they are a changin“ (Die Zeiten ändern sich gerade), textete und sang Bob Dylan 1964 und schuf damit nicht nur für die bürgerbewegte und kriegskritische Jugend in den USA, sondern vor allem auch für die deutsche linke Studenten- und Protestbewegung so etwas wie eine Hymne auf den Übergang – auf die Änderungsnotwendigkeit, die Änderungsbereitschaft und den unbedingten Änderungswillen. Zu dieser Haltung passte der Text Sergej Tretjakovs, den Heiner Boehncke, Hans Günther und Karla Hielscher für die Zeitschrift „Ästhetik und Kommunikation“ ausgewählt hatten. Den in meinen Augen für die westdeutsche Tretjakov-Rezeption grundlegenden Text von 1923 charakterisieren Hans Günther und Karla Hielscher wie folgt: „In dem Aufsatz ‚Woher und wohin? Perspektiven des Futurismus‘ schildert Tretj’jakov den Weg der futuristischen Avantgarde von der anarchisch-povokativen Rebellion zum revolutionären Engagement“ (Günther/Hielscher 1971, S. 81). Auf diesem Weg sah sich auch die westdeutsche Neue Linke. Auch sie strebte von der Rebellion zum politischen Engagement.

Tretjakov, der als junger Mann selbst in futuristischen Zirkeln aktiv war, charakterisiert die Rebellion der Schriftsteller und Künstler in Russland kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs wie folgt:

„Der Futurismus ist niemals eine Schule gewesen. Er war eine sozio-ästhetische Tendenz, das Streben einer Gruppe von Menschen, deren wichtigster Berührungspunkt nicht einmal positive Aufgabenstellungen waren, nicht die klare Vergegenwärtigung des ‚Morgen‘, sondern der Haß auf das ‚Gestern und Heute‘, ein rastloser und unerbittlicher Haß“ (Tret’jakov 1971a, S. 84).

Dabei macht Tretjakov klar, dass es sich beim Futurismus nicht nur um eine Kunstrevolte handelte:

„Der Schlag gegen den ästhetischen Geschmack war nur ein Moment des allgemeinen Schlages gegen den in seinen Formen erstarrten Alltag“ (ebd.).

Indem Tretjakov seine Beschreibung des Futurismus von der historischen Folie weitgehend abhebt, wird die ins Elementare stilisierte Protesthaltung auf die deutsche Gesellschaft der sechziger und frühen siebziger Jahre übertragbar. In solchen Sätzen konnte sich die antiautoritär geprägte westdeutsche Neue Linke problemlos wiederfinden.

Der von Tretjakov beschworene futuristische Geist traf einen Nerv, der auch die Kritische Theorie für die rebellierende deutsche Jugend so attraktiv machte. „Was dem Maß von Berechenbarkeit und Nützlichkeit sich nicht fügen will, gilt der Aufklärung für verdächtig“, stellten Horkheimer und Adorno schon in der „Dialektik der Aufklärung“ fest (Horkheimer/Adorno 1971, S. 9). In der Ausprägung, die Herbert Marcuse der Kritischen Theorie gegeben hat, beschränkte sich diese aber nicht nur auf die Auseinandersetzung mit der zum Mythos gewordenen „instrumentellen Vernunft“, Marcuse versuchte vielmehr, Außenseitertum und Provokation als bewegende Elemente einer radikalen gesellschaftlichen Wende zu bestimmen. In seinem „Versuch über die Befreiung“, einem der für die westdeutsche Neue Linke einflussreichsten Traktate, heißt es dazu:

„Angesichts der schauerlich ernsten Totalität der institutionalisierten politischen Praktiken werden Satire, Ironie und lachende Provokation zur notwendigen Dimension eines neuen politischen Verhaltens. Die Verachtung des tödlichen *esprit de sérieux*, von dem das Gerede und Treiben der beruflichen und halbberuflichen Politiker durchsetzt ist, tritt als Verachtung der Werte auf, zu denen sie sich bekennen, während sie dabei sind, sie zu zerstören. Die Rebellen erwecken das verzweifelte Lachen und den zynischen Hohn des Narren zu neuem Leben – als Mittel zur Demaskierung der Taten jener Ernstgesinnten, die das Ganze regieren“ (Marcuse 1969, S. 96-97).

In diesem Sinne besteht der spezielle Beitrag der westdeutschen Neuen Linken zur Tretjakov-Rezeption darin, dass sich die antiautoritäre Bewegung in der futuristischen Antihaltung wiedererkannte. Mag Tretjakov gelegentlich als allzu gläubiger Kommunist erscheinen, der viele zweifelhafte politische Entscheidungen in der Sowjetunion der 1920er Jahre begrüßt und mitgetragen hat, für die westdeutsche Neue Linke war er in erster Linie ein antiautoritärer Held, der immer bereit war, auch die eigene Linie kritisch zu hinterfragen und zu korrigieren.

Mit seinem Text „Woher und Wohin?“ gab Tretjakov seinen westdeutschen Rezipienten die Möglichkeit der Identifikation mit dem „futuristischen Weltempfinden“, und gleichzeitig offenbarte er sein Revolutionsverständnis. Futurismus und soziale Revolution gingen für ihn konform, doch hatte sich mit der Oktoberrevolution die futuristische Haltung keineswegs ein für allemal erledigt. Sie war in der nachrevolutionären Übergangsgesellschaft so unverzichtbar wie eh und je. Solche Vorstellungen weisen manche Ähnlichkeit mit dem maoistischen Konzept der Kulturrevolution auf, das in der Bundesrepublik der frühen 1970er Jahre in allen linken Kreisen viel diskutiert wurde. Die Gruppe um Eberhard Knödler-Bunte ließ sich von der China-Euphorie jedoch nicht vollkommen vereinnahmen, sondern hielt im Sinne der Kritischen Theorie Distanz sowohl zum real

existierenden Sozialismus in der Sowjetunion und in der DDR als auch zu der chinesischen Variante des Kommunismus.

Als ein „Schriftsteller der Übergangsgesellschaft“ war Sergej Tretjakov für die Gruppe der westdeutschen Neuen Linken, die sich um die Zeitschrift „Ästhetik und Kommunikation“ versammelt hatte, das Vorbild eines unermüdlichen Kämpfers gegen jegliche Art von Genügsamkeit, gegen das Ausruhen auf dem einmal Erreichten, gegen Traditionseligkeit, geistige Trägheit und das Arrangement mit dem politischen Status quo. Der Weg, die Bewegung, wird so zum Ziel. Übergang folgt auf Übergang in einem auf Dauer gestellten permanenten Veränderungsprozess. In diesem Sinne definierten sich die Futuristen vor und nach der Oktoberrevolution als Motor, der die Verhältnisse zum Tanzen bringt. Und in eben dieser Rolle sah sich ein Teil der Neuen Linken in der westdeutschen Bundesrepublik. Nicht von ungefähr bezeichnete sich Joschka Fischer, ein besonders prominent gewordener Exponent der ebenfalls aus der Neuen Linken hervorgegangenen Frankfurter Sponti-Bewegung, im Rückblick auf seine Zeit als Berufspolitiker als „Rock‘n Roller der deutschen Politik“ (Fischer 2005).

Die alten Schlachten – oder: Welche Kunst und Literatur braucht die Übergangsgesellschaft?

Es ist sicher sinnvoll, die oben skizzierte Anti-Haltung des Futuristen im Hinterkopf zu haben, wenn man den zweiten Tretjakov-Text liest, der in der Zeitschrift „Ästhetik und Kommunikation“ veröffentlicht wurde. Roman und Publizistik werden hier scheinbar wertend gegenübergestellt. „Wir brauchen nicht auf Tolstojs zu warten, denn wir haben unser Epos. Unser Epos ist die Zeitung“, heißt Tretjakovs Devise (Tretjakov 1971b, S. 91). Wie Hans Günther und Karla Hielscher deutlich machen, ist dieser Satz ernst gemeint und gleichzeitig futuristische Provokation (vgl. Günther/Hielscher 1971, S. 82). Ernst zu nehmen war das Konzept der Produktionskunst, wonach auch die Künstler und die Schriftsteller gehalten waren – wie Tretjakov es ausdrückt – „meisterhaft ein nützliches und zweckmäßiges Ding“ zu produzieren (vgl. Tretjakov 1971a, S. 86). Kunstimmanente Polemik ist dagegen die Wendung gegen den Roman des 19. Jahrhunderts als höchste literarische Ausdrucksform. Das macht schon der Titel des kleinen Aufsatzes deutlich: „Der neue Lev Tolstoj“. Er verhöhnt das Warten und Hoffen auf einen literarischen Polyhistor, einen proletarischen Welterklärer im Stile der großen russischen Romanautoren.

Mit seiner scheinbar kompromisslosen revolutionären Ernsthaftigkeit hatte Tretjakov schon 1931 auf der Reise durch Deutschland die Zuhörenden verwirrt. In dem Vortrag „Der Schriftsteller und das sozialistische Dorf“ erzählte er von seiner Arbeit und von seinen Erlebnissen in der Kolchose „Kommunistischer Leuchtturm“, nicht ohne auch hier gegen die Vertreter der Kunstrichtung zu wettern, „die die Geschehnisse unserer Zeit in alten Formen verewigen wollen“ (Tretjakov 1971b, S. 118). Die im „Bund Proletarisch Revolutionärer Schriftsteller“ organisierten schreibenden Arbeiter sahen sich bestätigt, so dass Georg Lukács, der aus dem Moskauer Exil die Debatten in der Weimarer Republik genau verfolgte, meinte, seine Kompetenz in Sachen Romantheorie in die Waagschale werfen zu müssen. Lukács war klug genug, sich nicht direkt gegen die Bewegung der Arbeiterkorrespondenten und gegen die proletarischen Schriftsteller zu wenden, sondern richtete seine Kritik gegen die Prosaautoren, die wie Tretjakov literarisch gekonnt mit Formen der Reportage und der Montage experimentierten, um gleichzeitig auf seine Weise die großen französischen und russischen realistischen Romane des 19. Jahrhunderts als Modell für einen sozialistischen Realismus in der Kunst zu propagieren.

Mit zwei begrifflichen Gegensatzpaaren brachte Lukács seine Kritik auf den Punkt: Der „Tendenz“ stellte er die „Parteilichkeit“ gegenüber und der „Reportage“ die „Gestaltung“ (vgl. Lukács 1969 a und b). Es ist hier nicht der Ort und auch nicht die Zeit, die Position von Georg Lukács in Einzelheiten nachzuzeichnen. Nur so viel zu der vielleicht gar nicht beabsichtigten Wirkung: ‚Parteilichkeit‘ ließ sich leicht zur *Parteilinie* umdeuten und ‚Gestaltung‘ wurde allzu schnell mit *Wahrheit* in eins gesetzt. Für die stalinistische und später auch die poststalinistische Literatur- und Kunstkritik bot sich damit ein geeignetes pseudo-wissenschaftliches Instrumentarium für beliebige Diffamierungen und Säuberungen. Die Debatten und Prozesse dieser Art sowohl in der Sowjetunion als auch in der DDR hatte die Redaktionsgruppe der Zeitschrift „Ästhetik und Kommunikation“ selbstverständlich vor Augen, wenn sie im „Editorial“ zum 4. Heft darauf verweist, dass die Beschäftigung mit Tretjakov dazu dient, „zur Frage der Aufarbeitung proletarischer Traditionen und zur Frage einer nichtrevisionistischen Ästhetik und Kulturpolitik politisch Stellung zu nehmen“ (ÄuK 1971, S. 4).

Ein Gewährsmann für eine ‚nichtrevisionistische Ästhetik‘ war auch Walter Benjamin. Er wie auch seine Zuhörerinnen und Zuhörer im Pariser Institut zum Studium des Faschismus hatten die

literaturtheoretischen Debatten der frühen 1930er Jahre deutlich vor Augen. Gleich zu Beginn seiner Rede kommt Benjamin auf den Begriff „Tendenz“ zu sprechen, und er wendet sich direkt an sein Publikum: „Da haben Sie das Stichwort, um das herum seit langem sich eine Debatte bewegt, die Ihnen vertraut ist“ (Benjamin, S. 96). Doch was dann folgt ist keine kritische Analyse und Auseinandersetzung mit den Thesen von Georg Lukács oder von anderen Beteiligten an der Kontroverse im deutschen „Bund Proletarisch Revolutionärer Schriftsteller“. Vielmehr entwickelt Benjamin eine ganz eigene und überaus eigenwillige Interpretation des Zusammenhangs von literarischer Tendenz und Qualität.

„Zeigen möchte ich Ihnen, daß die Tendenz einer Dichtung politisch nur stimmen kann, wenn sie auch literarisch stimmt. Das heißt, daß die politisch richtige Tendenz eine literarische Tendenz einschließt. Und um das gleich hinzuzufügen: diese literarische Tendenz, die implicit oder explicit in jeder *richtigen* politischen Tendenz enthalten ist – die und nichts anderes macht die Qualität des Werks. *Darum* also schließt die richtige politische Tendenz eines Werkes seine literarische Qualität ein, weil sie seine literarische *Tendenz* einschließt“ (Benjamin 1971, S. 96 f.).

Solche Sätze, in denen der fortschrittlichen literarischen Tendenz per se eine verändernde Kraft zugemessen wird, lassen es verständlich erscheinen, dass Heiner Boehncke bei Benjamin einen Hang zur „teleologischen Spekulation“ ausmachte (Boehncke 1972, S. 199). Andererseits geht aus seinem Kommentar zu der Veröffentlichung der beiden Tretjakov-Texte in der Zeitschrift „Ästhetik und Kommunikation“ deutlich hervor, wie sehr er Benjamins Thesen verinnerlicht hat. Wie Benjamin erkennt Boehncke in den „von Tret’jakov eingeführten oder weiterentwickelten ästhetischen Techniken (Bio-Interview, Schriftsteller in der Kolchosa, Wandzeitung, Korrespondentenbewegung, Reisebericht etc.)“ die richtige literarische Tendenz und damit die Qualität der schriftstellerischen Arbeit Tretjakovs. Ob Tretjakovs Arbeiten allerdings auch die richtige politische Tendenz aufweisen, diese Frage wagt Heiner Boehncke nicht zu beantworten, weil er dem von Benjamin behaupteten Wechselverhältnis zwischen den beiden Tendenzbegriffen nun doch misstraut.

Neben dem „operierenden Schriftsteller“ Sergej Tretjakov stellt Walter Benjamin als zweiten Künstler mit der richtigen literarischen und politischen Tendenz Bertolt Brecht heraus. „Am gegenwärtigen Entwicklungsstande von Film und Rundfunk gemessen“, habe er (Brecht) „das zeitgemäße“ Theater entwickelt (vgl. Benjamin 1971, S. 111). Indem Benjamin so neben der Zeitung das Theater, den Film und den Rundfunk in den Blick nimmt, geht er über die Betrachtung

der literarischen Techniken hinaus und wendet sich der Funktion der Medien zu. Mit Brecht fordert er vom Schriftsteller eine „Umfunktionierung“ der Apparate, die imstande ist „aus Lesern oder aus Zuschauern Mitwirkende zu machen“ (vgl. ebd., S. 110). Diese Hinwendung zu den „Apparaten“, zu den Medien nimmt Heiner Boehncke weder in seinem Kommentar zu den beiden Texten in der Zeitschrift „Ästhetik und Kommunikation“ noch in seinem Nachwort zu der Sammlung von Tretjakov-Texten: „Die Arbeit des Schriftstellers“, auf. Obwohl sich die Wiederentdeckung Tretjakovs im Rahmen eines „Instituts für Kommunikation und Ästhetik“ abspielte und auch die Zeitschrift, in der die ersten beiden westdeutschen Tretjakov-Übersetzungen erschienen, den Begriff „Kommunikation“ im Titel trägt, steht damit eine medienwissenschaftliche Rezeption Tretjakovs noch weitgehend aus.²

Etwa zur selben Zeit, etwas über ein Jahr vor der Erstveröffentlichung der Tretjakov-Texte in der Zeitschrift „Ästhetik und Kommunikation“, erschien im März 1970 in der Konkurrenz-Zeitschrift „Kursbuch“ der Artikel von Hans-Magnus Enzensberger: „Baukasten einer Theorie der Medien“. Benjamin und Brecht standen auch hier Pate. Der Name Tretjakov hingegen ist mit keinem Wort erwähnt. Umso erstaunlicher ist die Nähe der Argumentationsmuster. Wie Tretjakov hebt auch Enzensberger die „mobilisierende Kraft“ der Medien hervor und die prinzipielle Möglichkeit, dass sich Konsumenten mit Hilfe der technischen Medien in Produzenten verwandeln (vgl. Enzensberger 1970, S. 160 f.). Dabei macht sich Enzensberger über die Zerstreungs-, Ablenkungs- und Manipulations-Funktion der Massenmedien in der gegenwärtigen Gesellschaft keine Illusionen. Doch empfiehlt er den linken Genossen, „sich auf den Widerspruch zwischen der heutigen Verfassung der Medien und ihrem revolutionären Potential“ einzulassen (vgl. ebd., S. 165). Dieser Empfehlung zu folgen, und zwar sowohl unter Berücksichtigung der Werke und Thesen Tretjakovs als auch der geradezu revolutionären Weiterentwicklung der elektronischen Medien wäre eine lohnende Aufgabe, die die Tretjakov-Rezeption der Neuen Linken in der BRD angestoßen aber nicht zu Ende geführt hat.

² In Heft 13 vom Dezember 1973 veröffentlichte die Zeitschrift „Ästhetik und Kommunikation“ einen weiteren Tretjakov-Text zur gemeinsamen Theaterarbeit mit Sergej Eisenstein, dem berühmten Begründer des russischen Revolutionsfilms. Umso erstaunlicher ist, dass in der darauf folgenden Nummer der Zeitschrift, die schwerpunktmäßig dem Thema Medien gewidmet war, der Name Tretjakov überhaupt keine Rolle spielt.

Literatur:

ÄuK = Ästhetik und Kommunikation. H.4, 1971

Benjamin, Walter (1971): Der Autor als Produzent. In: Ders.: Versuche über Brecht. 3. Aufl. Frankfurt am Main, S. 95-116 (Vortrag vom 27. April 1934)

Boehncke, Heiner (1971): Zur weiteren Beschäftigung mit Sergej Tret'jakov. In: ÄuK, a.a.O., S. 80

Boehncke, Heiner (1972): Nachwort. In: Tretjakov, Sergej, a.a.O., S. 188-213

Enzensberger, Hans-Magnus (1970): Baukasten zu einer Theorie der Medien. In: Kursbuch 20: Über ästhetische Fragen, S. 159-186

Fischer, Joschka (2005): „Ich war einer der letzten Rock'n Roller der deutschen Politik“. Interview mit Joschka Fischer von Jens König, Lukas Wallraff und Ulrike Winkelmann. In: Taz vom 23.09.2003

Frankfurter Kunstverein (1972): Kunst in der Revolution. Architektur, Produktgestaltung, Malerei, Plastik, Agitation, Theater, Film in der Sowjetunion 1917-1932. Ausstellungskatalog. Frankfurt am Main

Günther, Hans / Hielscher, Karla (1971): Zu zwei Texten von Sergej Tret'jakov. In: ÄuK, a.a.O., S. 81-83

Hesse, Christoph (2011): Besichtigung eines Baukastens. Zur unglücklichen Geschichte linker Medientheorie. In: Phase 2. Zeitschrift gegen die Realität. Nr. 40. URL: <http://phase-zwei.org/hefte/artikel/besichtigung-eines-baukastens-98> (Stand: 20.05.2014)

Horkheimer, Max / Adorno, Theodo W. (1971): Dialektik der Aufklärung. Frankfurt am Main (erstm. ersch. 1947)

Knödler-Bunte, Eberhard (1971): Zur Frage der Rekonstruktion proletarisch-revolutionärer Kunst und Literatur. In: Ästhetik und Kommunikation, H. 4, S. 72-79

Knödler-Bunte, Eberhard (2014): Die Zeitschrift „Ästhetik und Kommunikation“ und die Tretjakov-Rezeption der Neuen Linken in der BRD. Interview mit Eberhard Knödler-Bunte von Eduard Jan Ditschek und Ewald Schürmann (unveröffentlichtes Manuskript)

Lukács, Georg (1969a): Tendenz oder Parteilichkeit. In: Raddatz, Fritz J. (Hrsg.): Marxismus und Literatur. Eine Dokumentation in drei Bänden. Bd. II, Reinbek bei Hamburg, S. 139-149 (erstm. ersch. 1932)

Lukács, Georg (1969b): Reportage oder Gestaltung? Kritische Bemerkungen anlässlich eines Romans von Ottwalt. In: Raddatz, Fritz J. (Hrsg.): Marxismus und Literatur. Eine Dokumentation in drei Bänden. Bd. II, Reinbek bei Hamburg, S. 150-158 (erstm. ersch. 1932)

Marcuse, Herbert (1969): Versuch über die Befreiung. Frankfurt am Main

Marx, Karl (1970): Kritik des Gothaer Programms. In: Marx, Karl / Engels, Friedrich: Ausgewählte Schriften in zwei Bänden. Bd. II, S. 7-28 (erstm. ersch. 1891)

Tretjakov, Sergej (1971): Woher und Wohin? Perspektiven des Futurismus. In: Ästhetik und Kommunikation, H. 4, S. 84-89 (russ. erstm. ersch. 1923)

Tretjakov, Sergej (1971): Der neue Lev Tolstoj. In: Ästhetik und Kommunikation, H. 4, S. 90-92 (russ. erstm. ersch. 1927)

Tretjakov, Sergej (1972): Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze, Reportagen, Porträts. Reinbek bei Hamburg

Tretjakov, Sergej (1972): Der Schriftsteller und das sozialistische Dorf. In: Ders.: Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze, Reportagen, Porträts. Reinbek bei Hamburg, S. 117-134 (erstm. ersch. 1931)

Tretjakow, Sergej (1972): Feld-Herren. Der Kampf um eine Kollektivwirtschaft. Amsterdam (erstm. ersch. 1931)

Tretjakow, Sergej (1972): Den Schi-Chua. Die Geschichte eines chinesischen Revolutionärs. Amsterdam (erstm. ersch. 1932)