

Peter Brückner/Gabriele Ricke
Om den æstetiske opdragelse af menneskene i arbejderbevægelsen.

1. Et proletariat bliver kultiveret

I 2. halvdel af det 19. århundrede udvikler den tilblivende tyske industristats massebefolkninger sig til en ensartet helhed, sociale integrationsprocesser fuldendes eller fremskyndes. Sådanne udviklingstendenser bevæger sig ikke af sig selv mod deres mål: der kræves samfundsmæssigt kultiveringsarbejde. Det er ikke kun den borgerlige-liberale voksenuddannelse, folkeskole eller Kolping-forening, som har bidraget deres hertil, men også arbejderdannelsesforeninger, SPD og fagforeninger. Vi vil i første omgang betragte deres opfattelse af dannelse, af »kultur«, dermed den æstetiske (og moralske) opdragelse af menneskene i arbejderbevægelsen, ud fra den tilblivende befolknings behov.

Dennes situation var vanskelig. Urbaniseringen, d.v.s. opkomsten af store (del-)befolkninger på et snævert område med samvær under stærkt sammentrængte former og (modsatrettet) isoleringstendens fuldbyrdes inden for forholdsvis kort, d.v.s. ikke biologisk tid gennem tilflytning (2) fra de lokale, bornerte, overskuelige samfund, som var blevet ødelagt i løbet af den kapitalistiske produktionsmådes sætten sig igennem (3). I første omgang ser vi bort fra den fattige fjerdedels materielle elendighed (se nedenfor) og søger hellere efter anledningerne til denne »kultivering«. Man må huske på, at landsby og købstad, at livet omkring kirketårnet rundt omkring i de tysksprogede småtater havde deres ritualiserede, for længst vanemæssige (»habitualiserede«) former og regler for mellemmenneskeligt samvær, kontakt og kommunikation. Hvem er det, som kommer imod mig der på gaden, hvordan skal jeg hilse på ham? Hvilke hensigter har den, som jeg træffer i det hus, jeg bor i? Kan jeg stole på manden ved fabriksporten? Hvordan signaliserer han stand, herkomst? Er hjælpsomhed mellem naboer mulig (nødvendig) i kvarteret? Tænker og føler andre ligesom jeg? - alt dette måtte man nu møjsommeligt søge at finde ud af. Den tilflyttende storbybefolkning måtte erhverve nye orienteringer, nye vaner og regler i rask tiltagende kontakt med fremmede (og fremmede ting) på et snævert område (for chancen for udvikling af relativt autonome subkulturer var svag). Dette, at finde ud af den rigtige tale- og omgangsform, erhvervelsen og sammenfletningen af 'rolle'-forventninger, opnåelsen af faste sociale målestokke i løbet af en generation blev vanskeliggjort gennem mange ting; især for de lag af arbejdere, og også

håndværkere (og selv endda små embedsmænd), som endnu var udelukket fra at få borgerret. A. GEHLEN har med de konservative intellektuelles sporsans for tradition (og for svind i tradition) henvist til en for mange højest belastende modsætning i den samfundsmæssige skæbne (4), som må have gjort det netop skitserede orienteringstab ekstra ondartet. I det 19. århundrede universaliseredes politisk-økonomiske sammenhænge og udbredte sig overnationalt; mens disse *superstrukturer* opstår, parcelleres den bymæssige befolknings liv. Individerne tvinges ind i snævre og monotome erfaringssektorer. Det får den følge for den enkelte, at hans begreber om det han gør og hans begreber om det, som sker ham livshistorisk, slet ikke mere hænger sammen. A. GEHLEN: Han bliver eksempelvis arbejdsløs, skønt *han* har gjort sit arbejde godt - på grund af en krise et eller andet sted på jordkuglen, som han ikke forstår og som han muligvis slet ikke har noget kendskab til. Det er ikke tilfældigt at HEBBEL udvikler det borgerlige »skæbnedrama«, mester Anton og andre forstår ikke mere verden. Hvad hele befolkninger gør, hvad de yder, styrker kun deres vel, deres liv inden for de snævraste rammer; tildragelser langt væk fra kvarteret eller fabrikken, som er uigennemskuelige for dem, er derimod af stor betydning. »Naboskab og kollektiv orientering ville have været trængende nødvendig, dog besværliggøres den søgte orientering og integration - inden for parcellerne - yderligere af arbejdets fragmentering, dets »sporløshed« (Spurlos-Werden) (5), erhvervsarbejdet bliver erfaringsfattigt med en kun ringe grad af tilbagekobling og videnserhvervelse ud fra resultatet. Arbejdet overlades ikke nogen tid eller lejlighed til kollegialt samvær med naboarbejdernie. Kort sagt: den tilblivende bybefolkning og navnlig dennes majoritet, småfolk, var tvunget til at tilpasse sig »åndeligt ubegribelige, moralsk inkommensurable, men dog overmægtige forhold«. (6) Hvad der i løbet af det 19. århundrede gik tabt med superstruktur, industrialisering og urbanisering er den »invariante skat af vaner, den indsigt, de symboler, vejvisere og kulturelle immobiler, som vi overlader styringen af vores adfærdsformer med følelsen af at gøre det rigtigt«. (7) Arbejderbevægelsens organisationer og institutioner opretholdt derimod dette kulturgods (Kulturelle Immobilen) mod tidens strøm (eller skabte i bedste fald nyt af gammelt), formidlet over kollegiale arrangementer samt over organisationen, i hvilken man lærer at kende hinanden og at stole på hinanden.

A. GEHLEN så ikke, at denne orienterings-»hjælp«, som overhovedet hele kultivering af proletariatet, også rettede sig mod håndværker- og bondesolidaritetsens ældre historie. I det 19. århundrede går en i rester overleveret århundrede gammel kamptradition tabt, ikke kun den GEHLEN'ske »invariante skat af vaner«. Kultivering: ødelægger den elementer af klasserindring. Håndværkernes organisationer, som omkring 1830/40 grunder sig på »gensidig« hjælp, og som MARX lærer at kende i Paris, havde som grundlag netop disse til dels førkapitalistiske traditioner af modstand og solidaritet. En anden proces af social udligning og tilpasning, opkomsten af den *tyske nation*, går et godt stykke af vejen for sig med de samme midler, d.v.s. også »dannelse« og tilegnelse af »kultur«. I begyndelsen af denne anstrengelse

finder man fordomme, f.eks. fordommene hos mændene i Paulskirken: for dem og deres efterfølgere gjaldt de »lavere lag« endnu lang tid som moralsk mindreværdige, deres fattigdom som selvforskyldt (og senere deres sjældent betvivlede moralske tvivlsomhed som et produkt af deres materielle elendighed) - nationens »kerne« udgjordes udelukkende af *borgerskabet*. (8) Arbejderforeningernes erklærede hensigt i det forrige århundredes tressere, »at opnå en højere moralsk plads i det borgerlige samfund«, (9) beredte proletarens opstigning til *statsborger*. Hvem er en statsborger, som nationens kerne? Det dannede menneske, borgeren, mellemlaget: i den ydre optræden, i de moralske sæder, i den stofligt beherskede videns afstukne område: (10). Også dannet menneske m.h.t. destruktion af sin sanselighed *, dvs. af alle sine sansers evne til udveksling (Austausch) med verdenen. August Bebel, stortysk og antipreussisk, der bekæmpede lasalleanerne som dem, »der kun ventede på en lejlighed til at udfolde kommunismens fane med al dens skræk«, vendte sig i disse år bekendt energisk mod ethvert forsøg på at politisere »håndværkernes dannelsesforening« i Leipzig; (11) man må være borger før man kan være revolutionær. »Obskönitet« hadede han, borgerlige sæder var ham dyrebare. På dette sted må vi indrømme, at hensigten fra først dannelseforeningernes side, så fra SPD's side osv. med at 'hæve' arbejderne 'op på et højere sædeligt niveau' - gennem beskæftigelse med kunst, med videnskab; gennem moralsk opdragelse og disciplin -, ganske vist *også* peger på problemer, som det lå nært at imødegå pædagogisk: såsom alkoholisme, vanrøgt på grund af elendighed, seksuel nød. Netop de fattige havde kun valget mellem at være objekt for social forsyning eller objekt for politiet, *eller* objekt for denne opdragelse (til tysker, til statsborger). Men opdragelse betød dog at tilpasse arbejderne til den borgerlige standard. (12)

Også her og overalt var der kulturgods: Arbejdernes vej ind i den »tyske nation« førte indtil opdragelsen til våbenførhed (13) (i Erfurter programmet 1891) over tilegnelsen af Goethe, Schiller, naturvidenskab og teknik. Begge: organisering af arbejderne, som en majoritet af den tilblivende bybefolkning, i foreninger, fagforening, parti og dettes kultiveringsprogram: tilbuddet af en fast, normativ sædelig-æstetisk ramme gennem tilnærmelse til og endelig identificering med den borgerlige kultur (som dannelse, kunst, sæder og viden) er altså reorienteringsinstrumenter for en helt igennem afhængig befolkning, frisat i sin skæbneangst, usikker i de nye urbane kommunikationskrav og udbyttet og isoleret på arbejdspladsen. Arbejderbevægelsen opnår sin borgerret på denne vej; den er »rigstysk«, i hvert fald nationalt sindet. Bourgeoisiet havde en betragtelig andel i grundlæggelsen af arbejderdannelsesarrangementer. Selv 'konservative revolutionære« som E. JÜNGER har draget den rette slutning deraf (sammenlign også (7). del II): således skulle det borgerlige samfunds liv forlænges. En god del af arbejderbevægelsen var allerede i sin opkomst også kapitalens arbejderbevægelse.

* Det tyske ord »Sinnlichkeit« indeholder det, der på dansk kan udtrykkes med »sansemæssighed« og »sanselighed«. Det danske ord »sanselighed« tenderer mod kun at udtrykke det seksuelle aspekt af »Sinnlichkeit« - oversætteren.

FR. MEHRING angriber i slutningen af det forrige århundrede netop »europæisering« og »kosmopolitismen« i Fr. NIETZSCHEs forstand: Lad os samles om de nationale værdier, lad os redde dem idet vi kæmper mod deres ødelægger! Gik den kendsgerning ikke i glemmebogen, at det ikke var NIETZSCHE og andre, som havde ødelagt kulturens kulturgods og overleverede værdier og sociale orienteringer, men derimod den historiske proces, som også proletariatet har at takke for sin opkomst? Arbejderbevægelsens opdragelsesideal bebuder i hvert fald arbejdernes integration i den bymæssige massebefolkning og i den tyske nation. Følgelig: da arbejdernes »klasse« bliver opdaget som historisk subjekt, begynder at dannes og artikulere sig, forsvinder allerede det subversive potentiale ud af dens kulturelle, videnskabelige og æstetiske arbejde og ud af dens organisationers værdiholdninger. Overtagelsen af »arven«, kulturgodset, baseret på den illusion, at den viden, »som befæster bourgeoisiets herredømme over proletariatet, vil sætte proletariatet i stand til at befri sig fra dette herredømme. I virkeligheden var en viden, som var uden tilgang til praksis, og som ikke kunne lære proletariatet som klasse noget om sin situation, ufarlig for dets undertrykkere.« (13) Vi siger ikke, at det burde være forløbet anderledes; vi iagttager kun, at foreninger, fagforeninger, parti, på dette plan af analysen, i det væsentlige har været instrumenter for arbejdernes *integration* i det borgerlige Tyskland og ikke en revolutions avantgarde.

Nu er 'dette plan af analysen' (opkomsten af den tyske nations storbyer) ikke det eneste, der tæller. Der er vigtige relationer mellem emancipation og organisation ved en arbejderklassens tilblivelsesproces. Den dannelsesanstrenghed, som krævedes af dens organisationer, *kvalificeringen til den industrielle arbejdsproces* (beskæftigelse med konstruktionstegninger, med teknik og selv naturvidenskab) betød i lang tid for arbejderne mere end en blot og bar kvalifikation for arbejdsgiveren, nemlig også *udviklingen af individuel produktivkraft*. Også udvikling af selvbevidsthed: det faktum at ingeniøren dengang kunne være romanhelt, som overlægen i dag, viser den høje prestige, som tekniske færdigheder og industrien havde - at have del i dette muliggjorde endelig selvfølelse også på det sociale hierarkis lavere trin. Slogan'et »viden er magt« (i den KARL LIEBKNECHT'ske version fortsat med »magt er viden«) var også udbredt af den grund, at tilegnelsen af videnskab, af (borgerlig) kultur, endnu i populære former indeholdt et demokratiserende, egalitært og dermed emancipatorisk moment. Ved du noget, så er du noget. Læser du noget, så tilhører det også dig. I »klassens« (og i dens organisationers) konstitueringsproces findes der altså flere modsætningsfyldte træk: den sociale integration (i storbyen, i den »tyske nation«) - og som slut på den hårdste udelukkelse af proletariatet fra borgerret, i øvrigt også emancipation, omend ingen revolutionær sådan; kvalificeringen til arbejds- og værdiøgningsprocessen, udviklingen af individuelle produktivkræfter, borgernes bekræftelse som *mennesker*, opkomsten af solidaritet, af nærhed. Sågar foreningernes og partiorganisationernes dannelsesarbejde havde visse subversive kvaliteter. Thi, så længe læreplanerne for folkeskolelærerne (»seminaristerne«) ikke

indeholdt den didaktiske beskæftigelse med klassikerne, så længe arbejderdelegationer blev nægtet deltagelse i officielle SCHILLER-fester, som et reservat for borgerskabet, (14) lige så længe indeholdt selv kanoniseringen af klassisk kunst og litteratur, demokratiserende, antiautoritære, ja: kætterske impulser.

Erhvervelsen af basiskvalifikationer til produktionsprocessen var ganske vist ikke kun sammenflettet med individuel udvikling, social integration og (klasse-)solidaritet, som sociale aspekter af den fremadskridende industrialisering og 'teknificeringen' af arbejdet, men derimod også sammenflettet med den borgerlige ide om det uopholdelige videnskabeligt - tekniske fremskridt som denne (og delvis vores) tids ideologi. Arbejderne går, idet de danner sig, et skridt hen imod overvindelsen af tilstanden af »to nationer i en« (B. DISRAELI), men deres organisationer har allerede i tide del i fetisjeringen af produktivkræfterne og den (teknokratiske) tese om den »videnskabeligt-tekniske revolutions« klasse- eller systemneutrale karakter. (15) Dog, teknikken er ikke noget klasseneutralt terræn, og slet ikke noget terræn, hvis udvikling uopholdeligt vil være med til at producere proletariats endegyldige sejr. Overtagelsen af denne arv har altid været en prekær akt (W. BENJAMIN). Arbejderne går, idet de danner sig, et skridt hen imod reintegrationen af deres kaste, som så lang tid har været udelukket fra borgerret, men deres organisationer har i vid udstrækning affirmeret borgerlig kunst og kultur, som om også denne var klasseneutral. Den såkaldte Weimar-klassik: de tyske overlæreres sprogkultur (pligt, dagens krav, menneskerettigheder, orden...), lovsangen til det produktive arbejde i Faust II, Schillers »Glocke«, disse ting fremtrådte for de fleste som klassetræncendent. De tilbød, på den måde, som de var blevet ricoperet i det 19. århundrede, helt igennem et menneskebillede, en verdensanskuelse, som syntes nyttig for arbejderdannelsens- og organiserings opgaver: integration, anstand, overvindelse af alkoholisme, forsoning, tro på fremskridtet, delagtighed i den tyske nation. Kløften mellem kvalificeringen til produktionsprocessen og den udvikling af individuelle produktivkræfter, man håbede på, kløften mellem borgerlig dannelse og humanitet, mellem integration og revolution trådte sluttelig først tydeligt for dagen i det 20. århundrede (fuldstændig bortset fra afmystificeringen af det 'det uopholdelige tekniske fremskridt'). Hvad »historiske materialisters« blik siden da ser af kunst og videnskab er i følge W. BENJAMIN, »af en herkomst, som han ikke...kan betragte... uden gru« (15). Hvor denne kløft forøges eller: hvor arbejderens integration i samfundet har nået en bestemt grad via dens konsumfunktion og kvalifikationserhvervelsens demokratiserende-emanipatoriske tendens svinder, der taber bevidstheden i denne arbejderdannelse og sædelig-æstetiske opdragelse, affirmationen af »Weimar-klassikken« og andre af bourgeoisiets fetischer, rask sin progressive horisont, bliver blot og bar magtstabiliserende, bliver disciplin.

»Viden er magt?« nej, dem, der har magten definerer hvad »viden« skal være (15).

2 Bourgeoisiets kultursvindel

Den første verdenskrigs organiserede og legaliserede masse mord betød mere end en chockoplevelse for mange borgerlige intellektuelle: erfaringen af en sådant krigs mulighed og virkelighed var anledning til kritik og revision af deres egen indstilling til begreber såsom fædreland, nation, ære osv., til det borgerlige samfunds institutioner, det statslige magtapparat eller regeringsmagten. Forskrækkelsen over den imperialistiske krig som en konsekvens af den borgerlig-kapitalistiske udvikling førte også til en radikal og mangedimensionel (på nogle punkter sikkert stadig borgerlig) kritik af kulturen og den kulturelle virksomhed: »Bourgeoisiet og småborgerskabet, som har forskrevet sig til bourgeoisiet med hud og hår, har over for det oprørske proletariat altid bl.a. også pansret sig med kultur. Et af borgernes gamle kampknæb! Med Goethes Faust i tornystret og de mest ondantede digterfraser i kæften som beroligespiller gav man sig selv den 'etiske ligevægt', som man behøvede i kampen for rov, undertrykkelse og den mest hensynsløse udbytning af andre til den bare skjorte« (16).

Det, der her blev gennemskuet var dobbeltfunktionen af borgerskabets fetischerende tilbedelse af kunst og evige værdier: at indhylde sig selv i auraen af denne kunsts humanistiske idealer og således skjule kapitalismens sande karakter og samtidig suggerere proletariatet, at den borgerlige kulturs normer og værdier er ahistoriske, alment-menneskelige. Dadaisterne og andre avantgardistiske intellektuelles kamp gjaldt den borgerlige kunst, denne kamp kunne være proletariatet ligegyldig; men den gjaldt også borgerskabets funktionalisering af denne kunst, borgerskabet for hvem kunsten på den ene side betyder besiddelse, kapitalanlæg og samtidigt et virksomt integrationsinstrument. »Idet man henviser jer til kunsten og skriger: 'Kunsten til folket!' vil man forføre jer til at tro på noget gods, som I besidder sammen med jeres plageånd og for hvis skyld I skulle indstille den mest berettigede kamp, som verden nogen sinde har set. Man vil atter en gang gøre jer føjelige med 'det åndelige' og indgyde jer en bevidsthed om jeres egen lidenhed i forhold til den menneskelige ånds underværker. Svindel! Svindel! det mest gemene bedrag!« (17).

Denne borgerskabets kultursvindel blev massivt understøttet af »det revolutionære proletariats organisationer«, af KPD. De tog ikke del i forsøget fra revolutionære kunstneres og intellektuelles side, på at udvikle en for politiske såvel som æstetiske erfaringer adækvat kulturpolitik (en sådan var kun tænkelig på basis af en radikal kritik af den borgerlige kultur, som ganske vist delvist var et stykke af den egne basis), men begav sig derimod over på den anden side af barrikaden. Især Mehring-eleven Gertrud Alexander, som fra 1920 til 1924 ledede føljetonen i Rote Fahne, markerede sig som vogter og beskytter af den borgerlige kunsts »uforgængelige værker«. Hun, for hvem kunstværket frem for alt fremstår som »skabt af et geni« kan i den kunstneriske avantgardes forsøg kun diagnosticere »vandalisme« og »en fuldstændig

anarkistisk anskuelse af kunst og kultur«. Hun bliver ikke træt af at advare mod kaos og anarki, som uvægerligt vil bryde løs, hvis vandalerne og billedtstormerne kaster sig over den borgerlige kunsts »blivende værdier«. Mens futurismen og kubismen for hende kun er »det borgerlige samfunds tegn på forfald og forfaldsprodukter«, dyrker hun »den kulturelle fællesbesiddelse, menneskehedens almengode« i den kanoniserede borger-kunst. Hun ser sin opgave i at sørge for, »at denne arv forbliver uantastet«, thi »Således som proletariatet med erobringen af magten overtager det forhåndenværende borgerlige samfunds produktionsmidler og må begynde nyopbygningen med dem, således må det på samme måde tilegne sig arven fra kunsten og videnskabens samlede kultur.« (18).

Atter bliver det tvivlsomme begreb om arv spillet ud, for at diffamere en kunstnerisk praksis, som netop ikke kan begribes som udtryk for det dekadente bourgeosi i dets samfundsmæssige og politiske tilbagegangs fase, men for hvilken derimod den erkendelse er gået forud, at den marmorglatte ophøjethed i Weimar klassikken og Schillers fædrelandsagtige patos meget vel kan funktionaliseres for udbytning, undertrykkelse og imperialistisk krig. Men for arv-forvalternes forståelse forbliver kunst derimod et klasstranscendent fænomen, som ikke står i forbindelse med den reale samfundsmæssige proces, men derimod står fremmed over for menneskenes erfaringer og praksis. KPD vender sig slet ikke mod kunstværker, som bourgeoisiet skaber i fasen af dets samfundsmæssige tilbagegang, men vender sig derimod mod kunstværker, hvor kunstnerne forskrækkes over de borgerlige forholds tilbagegang.

Gertrud Alexanders traditionalistiske begrebsapparat måtte reagere med total mangel på forståelse over for avantgardistiske kunstneres eksperimenter. Hun beretter med nogen indignation for læserne om Erwin Piscators proletariske teaters åbningsprogram, at dér bliver der ikke tilbudt kunstnydelse, men derimod bliver den kommunistiske ide præsenteret propagandistisk. Men denne slags propaganda forekommer hende at være uforenelig med begrebet teater. »Men navnet, teater, forpligter til kunst, til kunstnerisk ydelse... Det som arbejderne i dag behøver er en stærk kunst, som frigør ånden og gør den fri. En sådan kunst kan også være af borgerlig oprindelse, hvis det bare er kunst.« (19) For hendes overlæreragtige kunstforståelse, for hvilken dadaisternes collager fremstår som »frækheder« og »perversiteter«, kan en æstetisk praksis, der også forstår sig selv som politisk, kun være en profanering af det helligste-gods. De anarkistiske ikonoklaster slagter to lige hellige køer: den klassiske form og det upolitiske indhold. Hvor, som her, kunsten skal begrænse sig, kun give nydelse og opbyggelse, bliver netop det fuldendt, som fastholdelsen af »ren kunst« angiveligt skal forhindre: indordningen under magtsikringen og integrationens mekanismer. Den mistanke opstår, at renheden og kyskheden netop bliver forsvaret så lidenskabeligt, fordi afpolitiseret kunst ikke kun lader sig instrumentalisere af borgerskabet, men derimod af enhver statslig organisation, som er baseret på hierarkiseringer og autoritetstro.

3 Franz Mehring og kanoniseringen af kunsten

Den tese, at proletariatet ikke er i stand til at skabe en egen kultur så længe det befinder sig i kamp stammer fra Franz Mehring. Med parolen »Under våben tier muserne!« (20) blev adskillelsen af kunst og politik deklareret som en uafvendelig forudsætning for revolutionær handling. Der opstår tvivl om rigtigheden af den Mehring'ske realitetsvurdering når de marvfulde ord om kamp og våben konfronteres med SPD's faktiske praksis; dets målestok for succesfuld politik var for længst blevet stemmetilvæksten ved valg. Det synes heller ikke at have været tilfældet, at et foruroligende stort antal proletariske kammerater havde vendt sig bort fra den politiske praksis og vendt sig mod den poetiske produktion; der var altså ingen anledning til at nære en alvorlig frygt for at det fagforeningsmæssige og partipolitiske arbejde kunne trues af en legion digtende arbejdere. Hvad drejede det sig altså virkeligt om?

Mehring's kategoriske afvisning af en specifik proletarisk kultur synes at modsvare hans generelt distancerede vurdering af litteratur og kunsts funktion i klassekampen. Mens han håner arbejderforfatterens diletantiske forsøg som »dramatiseret partiprogram« og »lederartikel på rim« fældes der den dom over den moderne borgerlige kunst, at den hverken modsvarer de proletariske emancipationskamps højtudviklede teoretiske niveau eller historiske omfang. (21) Begge slags kunst - den proletariske såvel som den moderne borgerlige - forekommer ham under alle omstændigheder at være egnet til at desorientere arbejderklassen ideologisk og aflede den fra dens egentlige opgaver. Han argumenterer også i denne forstand mod planen om et eget teater for die Freie Volksbühne: »Men det værste ved dette er dog, at proletariske kræfter, som kunne anvendes meget bedre i arbejderbevægelsens tjeneste skal sløses bort for dette negative opnåede resultat... I følge vor mening har arbejderklassen for øjeblikket al mulig anledning til at koncentrere sine kræfter om den fagforeningsmæssige og politiske kamp, og ikke lade sig lede på sådanne afveje, som ofte nok er blevet tilrådet den af dens bitreste fjender som den eneste vej til frelsen.« (22)

Uforeneligheden mellem moderne kunst og moderne proletariat står fast for Mehring, thi »den moderne kunst ... kender ingen udvej af den elendighed, som den skildrer med forkærlighed. Den udspringer af borgerlige kredse og er en refleks af det uopholdelige forfald, som trofast nok genspejles i den. Den er fuldstændig pessimistisk i den forstand, at den i nutidens elendighed kun ser elendigheden. Det, den fuldstændigt mangler, er det glade kampelement, som er livets liv for det klassebevidste proletariat.« (23)

Fordi det moderne proletariat skal beskyttes mod denne dekadente ideologis dårlige indflydelse, men på den anden side ikke selv er i stand til at imødegå den traditionelle kulturvirksomhed med proletarisk kunst under de kapitalistiske produktions- og ejendomsforholds betingelser, søger Mehring proletariatets litterære frelse i bourgeoisiets store litterære fortid. Det er nemlig ikke på grund af kulturel tilbagestående, således erfarer vi fra ham, at

arbejderklassen afviser den moderne litteratur, men derimod fordi den »står i åben modsætning til al hans tænken og følen, alt, hvad der gør livet værd af leve for ham.« Ifølge Mehrings »praktiske iagttagelser (!) har det moderne proletariats (...) et dybt optimistisk grundtræk.« (24) Når hver klassebevidst arbejder ifølge sin definition er en optimist for Mehring, som fuld af glade håb ser på fremtiden, yder han sit bidrag til de proletariske heltes ikonografi, som uaget alle livets farer sejrsglad går i spidsen, »fordi han er af den klippefaste overbevisning, at han kan omvælte en verden.« (25)

Denne klippefaste overbevisning, som beundres af Mehring, modsvarer vidtgående den dumt-strålende historieoptimisme hos Socialdemokratiet, som var overbevist om, at historieprocessen udgjorde et uophørligt accelererende fremskridt, som slutteligt med kvasi naturlovmæssig nødvendighed ville foranledige arbejderklassens sejr. Denne tro på en forud indbygget fremskridtsmekanik reducerede det historiske subjekts rolle i den samfundsmæssige proces til en kontemplativ - lydig holdning: det kom kun an på at erkende de immanente udviklingslove, som fremskridtet virkeliggør sig efter i historien, og at forholde sig i overensstemmelse med disse.

Men det er ikke kun en bestemt psykisk struktur, der kanoniseres af Mehring, som konstituerende klassebevidstheden, men et tredje moment føjes til, nemlig den klassebevidste tyske arbejders angiveligt uimodståelige forkærlighed for en ganske bestemt kunstform. Proletariatets dybt optimistiske grundtræk skulle være årsagen til »dets begejstring for klassikerne, hvor der ikke er noget spor af dets klassebevidsthed, men dog findes det glade kamplement, som mangler i den moderne kunst.« (26) Dermed skaber Mehring grundlaget for den varige mythos om den tyske arbejder, hvis åndelige fysiognomi væsentligst skulle være præget af en dyb forståelse for Weimar klassikkens æstetiske manifestationer og skulle være baseret på fællesskabet i en revolutionær-optimistisk grundholdning. Således er det for Mehring »ikke noget tilfælde, at vor klassiske litteratur oplevede sin højeste og sidste nationale triumf i Schillerfesten i året 1859, aftenen før dagen, hvor det klassebevidste proletariats trådte ind på den offentlige scene...« (17) Et blik på lånetallene i fagforeningsbibliotekerne, som mellem 1894 og 1901 blev offentliggjort i »Neue Zeit«, viser hvor lidt disse forestillinger hos Mehring og andre af arbejderdannelsens-institutionernes funktionærer om proletariatets kulturelle behov, om den tyske arbejders »brændende længsel« efter klassisk litteratur, stemmer overens med de reale behov.:

»Det, der absolut står i spidsen - med mere end halvdelen af alle udlån - er underholdningslitteraturen. Zola, som gennemsnitligt opviser de fleste udlån på dette område, bliver også regnet til denne af undersøgeren. Det er påfaldende, at værker af Zola med udpræget seksuelle skildringer blev læst hyppigere end f.eks. arbejderromanen 'Germinal'.... 'klassisk litteratur' - fra Goethe til Heine - bliver mindre udlånt end enhver anden slags skønlitteratur på alle arbejderbiblioteker Den socialistiske litteraturs ringe andel af udlånet er påfaldende... Alt i alt lader der sig....ikke fastslå nogen graverende afvigelser mellem læsevanerne hos dem, der benytter

arbejderbiblioteker og ikke-socialdemokratiske læsers almindelige litteraturkonsum.« (28)

Den påstand, som fæstnedes indtil det stereotype, at den »lidenskabelige længsel efter forståelsesfuld nydelse af de højeste kulturgoder skulle være at anse som den mest værdifulde bestanddel af klassebevidstheden« (29), opnår to ting: den fikserer en dannelseskanon for arbejderklassen, som beskæfter det borgerlige laurbærskema (også borgerskabet ophidsedes over kulturens forfald, sådan som den angiveligt var aflæselig i den moderne kunst) og bidrager dermed til proletarietets kulturelle integration i det borgerlige samfund. Derudover suggererer den en analogi mellem det revolutionære borgerskab og det revolutionære proletariat og fremmer således en afhistoriserende opfattelse af litteraturen: borgerlige kunstværker forestener til »arv«, bliver i ordets egentlige forstand til »kulturgods«. Dermed opstår illusionen om klasseneutrale »evige værdier«, som kan overtages eller tilegnes gennem en blot og bar passiv-receptiv holdning, hvorved den besværlige opstigning til den borgerlige kulturs højder fremstår som en nødvendig etape på vejen til det befriede samfund.

Forestillingerne, som blev virkeliggjort i arbejderdannelsesinstitutionerne, er symptomatiske for denne omgang med de evige værdier. Mehring skriver om opgaverne for Freie Volksbühne: »Foreningen vil forblive, hvad den førhen var: et sted for ædel hvile og ren kunstnydelse for de arbejdende klasser efter arbejdets og kampens tunge dage« (30). Gennem kanoniseringen af bestemte kunstformer får litteratur den samme funktion for arbejderbevægelsens dannelsesinstitutioner som den altid har haft for borgerskabet.

Det »rene« kunstværk (d.v.s. det kunstværk, som er rensat for alle historiske og politiske implikationer) bliver til et objekt for opbyggelse og nydelse, til en luksuriøs besiddelse, som forbliver adskilt fra den realitet, der kan erfares, og hæves op fra den banale hverdagsagtighed som »kunstoplevelse«. Blot havde kunstens reduktion til fritid og privatsfære forskellige konsekvenser. Bourgeois'en, som ved profitmaksimeringen må udgrænse, afvise eller i travlheden glemme *citoyen'ens* ideale fordringer, kunne være interesseret i at gettoisere ideer om frihed og skønhed (samt kravene på udfoldet sanselighed, på lyst) og derved gøre dem uskadelige; i 'gettoen' forstyrrede de kun lidt, kunne sågar konsumeres der. Han gettoiserer dem på den ene side *som* kunst, eftersom kunstoplevelsen for ham forbliver adskilt fra hverdagsagtigheden, kun i »kunstværket« tillader han dem; på den anden side gettoiserer han *kunsten*, for så vidt som han ikke lader det ikke-identiske slippe ud på kunstmarkedet, som fratager den kunstner, der viser sig kritisk, sine indtægtskilder.

Når derimod proletariet, som begreb sig selv som emancipationsbevægelse, deltog i denne opfattelse, reducerede det emancipation til stemmeret og lønkamp; men emancipationen krævede netop, at gettoiseringen af frihed, skønhed og sanselighed først måtte ophæves. Kanoniseringen af kunstneriske former (klassik), kunstnerisk indhold (scener fra det proletariske helteliv) og kunstneriske perspektiver (optimisme) virker - for så vidt den ikke

overhovedet blot og bart har den funktion at barrikadere intellekt og psyke - disciplinerende og beroligende: fritsvævende ønsker eller endog anarkoid-spontane impulser bliver opfanget og kanaliseret. Det, der skaber lyst, bliver upolitisk og politikken bliver lystløs. (31)

Kanoniseringen af kunsten bevaredes i den socialistiske realisme, tillige med arven. W. ULBRICHT: »Problemet består i skabelsen af en enhed mellem den klassiske litteratur, som er forbundet med navnet Weimar og Bitterfelder vejen«. A. KURELLA: »Det socialistiske samfunds kunst er som hele dets dannelse videreførelsen af hele menneskehedens samlede resultater, videreudviklingen af alt stort og skønt, som hidtil blev skabt i alle kunstarter og formidlingen af verdenskunstens hele rigdom til alle mennesker uden undtagelse«. (32) Socialistisk dannesarbejde, som dagen lang beskæftiger sig med formidlingen af tidsløst-evige kulturgoder og bandlyser revolutionens kritisk-destruktive moment fra omgangen med overleverede kunstværker, »forøger vel byrden af de skatte, der hober sig op på menneskehedens rygge. Men det giver dem ikke kraften til at ryste disse af sig, for på den måde at få greb om dem«.

4 Bemærkninger til Franz Mehrings legender

1 Klassik-legende

Mehrings overvejelser går uagtet hans bestræbelser på differentiering ud på en ukritisk identifikation med det 18. århundredes borgerskab, da han miskender den borgerlige emancipationsbevægelses på forhånd modsætningsfyldte karakter. I sammenhæng med en berettiget advarsel mod kulturtilægnelsen som revolutionssurrogat (dette går talrige arbejderdannelsesforeningers bestræbelser tendentielt ud på) bekræfter han legenden om den klassiske tyske litteratur. Hans tese, at den borgerlige klasse i Tyskland har »haft sin heltetidsalder på det kunstneriske område,...fordi den var afskåret fra den økonomiske og politiske kampplads« konstruerer endnu en gang et antagonistisk forhold mellem kunst og klassekamp, som modbevises gennem den litterære og politiske praksis hos bourgeoisiet i England og Frankrig. Dets kunst er ikke den tyske underlegen. Mehrings position kan kun forstås som et udtryk for den kulturelle provinsialisme, som åbenbart ikke var kendetegnende for den borgerlig-konservative intelligens omkring århundredeskiftet. Han reproducerer de politik- og revolutionsfjendtlige fordomme hos det tyske borgerskab, som i betragtning af sit eget beredskab til tilpasning til det bestående, gerne forskansede sig bag den altforsonende klassik, som i sammenligning med den franske praksis (især de vilde jakobinere) er blevet sanktioneret som sandt humanistisk positiv. Denne klassiklegende og den nationalistiske indsnævring af blikket på borgerskabets fremragende kunstproduktion bliver ganske enkelt fortsat i arbejderbevægelsen, næppe en eneste fandt den udialektiske modstilling af ånd og dåd, af politik og æstetik blot det mindste suspekt.

* De retningslinier, der udstikkes på DDR's Bitterfelder-kongresser om kunst - oversætteren.

2 Schiller-legenden

Den ukritiske tilpasning af de ophøjede forbilleder fra det klassiske Weimar frembragte sluttelig så naragtige blomstringer som den tyske arbejderbevægelses Schiller-kult, som nåede sit foreløbige højdepunkt i Schiller-festene og Schiller-mindeskrifterne i året 1905. Under parolen »Schiller er vores!« trådte den tyske arbejderklasse enstemmigt og besluttet frem til kamp om »Schillers arv« mod det tyske bourgeoisi. Schiller blev pyntet op til tysk revolutionær, som også stadig skulle have betydning for nutiden. Han blev reklameret som den »tyske arbejderklasses digter« (Kautsky), hans værk gjaldt som det kæmpende proletariats åndelige hovedskat. »Det er den tidligt bejaende friheds- og fremskridtsidealisme, som rykker Schillers digtning så nær til den sunde (!) ungdom, gør den så let at fatte og kær for den.«

3 Basis og overbygning

I følge Mehrings forestilling havde borgerskabet frembragt en revolutionær-optimistisk kamplitteratur under sin revolutionære opstigningsfase. Men med arbejderklassens opstigning begyndte i følge Mehring bourgeoisiets politiske nedgang - og parallelt til denne proces har det uopholdelige forfald inden for det filosofiske og æstetiske område fuldblyndet sig. Vi vil ikke strides om denne teses rationelle kerne. Den indleder under alle omstændigheder en særegen skematisk opfattelse af forholdet mellem »basis og overbygning« i den historiske proces; som eksempel vælger vi Andor GABOR: (35) fordi imperialismen er kapitalismens højeste stadi og ergo KPD's kamp klassekampens højeste form, må den proletariske litteratur også lovmæssigt være klasselitteraturens højeste stadi. Bag denne primitive tilregningspraksis ligger i øvrigt den påstand, at fordi *hver* klasse har haft hver sin specifikke litteratur som en afspejling af deres tilværelse skulle også proletariatet behøve sin egen litteratur. Spørgsmålet bliver ikke stillet om ikke litteraturen selv kun har vundet stor betydning i bestemte historiske epoker som afspejling af tilværelsen, spørgsmålet om dens status til syvende og sidst selv kunne være kendetegn på et specifikt klassesamfund. Hvad nu, hvis proletariatets kunst bestod i, at ophæve kunstnerens eksistens som arbejdsdelt producent? bestod i at nå fra kunstneren som en særlig type af 'mennesket' til mennesket som særlige typer kunstnere?

5 Socialistisk kultur i dag: om dannelsens nytte og om realitetens uformåen

Hvad er et *dannet menneske*? I anden halvdel af det 19. århundrede svarede arbejderorganisationerne for det meste således på dette spørgsmål: »Det dannede menneske skal (...) bringe den ydre optræden, de formelle moralske livssæder, det område, der afstikkes af den stofligt beherskede viden op på borgerens standard«. (36) Hvad er et dannet menneske i anden halvdel af vort århundrede? I DDR har dette dannede menneske tilegnet sig åndelig-

kulturelle goder under »sagkyndig ledelse« og véd at anvende disse »påskabende vis« i den personlige ydelse for fællesskabet. (37) Ord som 'åndelig-kulturel' og 'fællesskab', synes at forvise erhvervelsen af teknisk kvalifikation og den samfundsmæssige produktions sfære fra sådanne dannelsesprocesser. Andre kilder tydeliggør dog ganske andre konceptioner af dannelse (og dannelsesprocesser): dannelse som opdragelse til produktionens behov (1) og som disciplinering af følelser og affektivitet.

Hvorledes forholder begge konceptioner sig til hinanden og hvad sker der i denne forbindelse med *kunsten*?

1. Den reale socialismes planer om dannelse og dem, der definerer dannelse, ser ikke anderledes end i BRD en angivelig »uadskillig vekselsidig sammenhæng« mellem udviklingen af produktivkræfterne og fremskridt i dannelse. (38) Den »lovmæssige udvikling af produktionsmåden« frembringer dynamikken i dannelsen, fremskynder »dens produktionsvirksomme slid på enkeltområder, men beriger den også til stadighed«. Den »dannelse, som kvalitativt forandrer sig og udvikler sig på højere niveau« er en betingelse »for stigningen i arbejdsproduktiviteten«. Dannelsen, andetsteds kaldt »kulturprocessen« bliver i sin »kvalitet og kvantitet til stadighed programmeret og gjort fuldkommen i overensstemmelse med det socialistiske samfunds udviklingskrav«, (39) *fordi* den er vigtig for stigningen i den gennemsnitlige produktivitet pr. arbejdstime. Det er med andre ord i det væsentlige den »videnskabelig-tekniske revolution« der, ligesom den gennemtrænger alle områder af det samfundsmæssige liv, også gennemtrænger dannelsessystemet, forståelsen af dannelse og alle dannelsesprocesser. Foran vores øjne opstår der en kodeks af dannelse, som i sit centrale indhold, som der ikke kan gives afkald på, er defineret af såkaldte produktionserfaringer, af teknologi (=skabende forening af den videnskabelige forudseenhed med arbejdsfærdighederne), kun *det*, som nytter produktionen, kan være dannelse, kan være »kulturproces«. (40) *Hvad er så en dannet nation? Den kulturelle, den dannede nation er i sine dannelsesprocesser defineret af teknisk rationalitet, hensigtsmæssighed og abstrakt arbejde, disse ting dominerer den samfundsmæssige realitet; det er ikke emancipation (arbejderklassens), som gennemtrænger alle samfundsmæssige områder, men derimod den videnskabelig-tekniske revolution. Ve den dannelse, som opslides og ikke lader sig kanonisere som »klassik«; ve den socialrevolutionære bevægelse 'i basis', som allerede (VTR)* (WTR) stryger fra dannelsesprocessernes kodeks, som et nyt grundlag for herredømme.*

2. Allerede i Weimartidens tyske KPD blev et specifikt kontrolaspekt netop af kunstoppfattelsen i konteksten af »dannelse, tydelig i officielle ytringer. Kravet om, at proletarisk litteratur skulle være hovedlæsestoffet for kammerater, sympatisører og læsermasser, bliver begrundet med henvisning til, at partimedlemmerne ellers ville blive »følelsesmæssigt i høj grad ugunstigt påvirket af den borgerlige og småborgerlige litteratur ved en ellers rigtig politisk udvikling«. (41) Når en rigtig politisk linie, sågar hos partimedlemmer,

* En fordansket udgave af den tyske forkortelse for den videnskabelig-tekniske revolution - oversætteren.

kun determinerer forstand, ideologi og den politiske linie, mens følelse og affektivitet forbliver tilgængelig for bourgeoisiet, så må den politiske organisering (og opdragelse) af kadrene såvel som masserne også fuldstændig- gøres gennem supplerende instrumenter for alle andre områder (»karakter- træk« »egenskaber«...) hos personligheden. Følelse og affekt har som hver deres separate område også deres egne kontrolressorts, eksempelvis kunsten. *Den politiske dannelse og organisering implicerer åbenbart ingen dannelse også af affekterne. Det er realitetens uformåen.* Hvor politisering tilsyneladen- de ikke har noget at gøre med det totale menneske, er det nødvendigt med en udvikling af et så omfattende som muligt, ja totalt system af social kontrol, hvis man ikke vil tage modsætninger mellem politik og følelse, fornuft og behov med i købet. *Følelser fremtræder som det, der ikke er disciplineret gennem den »politiske linie«.* Men må forsøget på at beherske og kontrollere alt tiloversblevent sjæleligt materiale så ikke betegnes som den kommunistiske opdragelses væsen? *Der må herske orden før der kan komme revolution.* Vi befrygter ved denne slags opdragelse, at 'følelserne' osv. ganske vist i bedste tilfælde bliver behersket, men ikke forandret, ikke bliver begrebet som politiske; den borgerlige adskillelse af fornuft og sanselighed, af bevidst handling og (spontan) affektivitet vil fortsat bestå.

3. *Hvad sker der med kunsten?* Socialismen bliver fortolket som opdragelsens (vel planlagte, styrende) værk. Den antagelse, at det skal være muligt via de uddannelsesmæssige andele af æstetiske (og andre) dannelsesprocesser enten at kontrollere eller forandre følelser, affekter, ja behov og drift, idet opdrageren erstatter de forkerte følelser med de rigtige organiseres i partiets opdragelsesdiktatur. Denne hypotese er påny et stykke kulturgods, dvs. en rationalistisk-oplysningspræget fordom, som helt igennem var et produkt af det borgerlige samfund. Således troede MIRABEAU, for at nævne et eksempel, at krige ikke mere skulle være nødvendige efter udbredelsen af bogtrykkerkunsten (og opkomsten af et bogmarked). Også i denne edukativ- oplysningsagtige fordom tilegner den organiserede arbejderbevægelse sig borgerskabets kulturelle tradition. En materialistisk etik ville have andre grundantagelser; noget i retning af: at forandringen af følelser (affekter, impulser...) altid samtidig må være en forandring af de mellemmenneskelige relationer, formidlet over praksis (dvs. eksperimentel handling, rettet mod forandring); at politiseringsprocesser ikke blot må fortolkes som rationelle, agitatoriske og/eller edukativt manipulerbare, men derimod lokaliseret i et brud med herskende former for borgerlig adfærd. I sidste instans tenderer disse processer mod en praksis, hvor 'forandringen af omstændighederne' må ske sideløbende med 'selvforandringen'. Vi spørger os selv om ikke identificeringen af VTR som klasseneutral og overtagelsen af organiseringen af det industrielle arbejde ganske enkelt foreviger adskillelsen af forstand og følelse og arbejde og affektivitet (således at det ville have været ganske logisk for socialisterne med borgerlige videnskabs- og produktionsstrukturer også at overtage det pågældende kulturgods som arv). Følelser, stemninger (drifter, drømme....) kunne jo i virkeligheden være den rest, som arbejdslivet overlader individet; en rest, som da let kunne forstyrre arbejdsproduktivitet og sikring af

herredømme, uden derfor virkelig at gøre individet lykkeligt. I hvert fald må man sige, at det som KPD edukativt havde besvær med, nemlig de følelser, der er lidet modstandsdygtige over for bourgeoisiet og dets litteratur, vel produceres af bourgeoisiet selv. Er det derfor ikke alt for berettiget, når den reale socialisme i den socialistiske opbygnings faser, tager de socialistiske-opdragende aspekter meget alvorlig, anser dem for vigtige, og morskaben går tabt for den æstetiske sanselighed? Når der ikke af organiseringen af arbejdet, af produktionen, fremkommer nogen humanisering af de mellem menneskelige relationer, nogen produktiv forandring af psyken, når den teknificerede produktion som førhen ikke tillader nogen alsidig udvikling af producenterne og kun tillader lidt tilegnelse, så må modstanden mod dette også fejles grundigt ud med uddannelsens kost. Når man ikke kan tilfredsstille mere eller mindre latente behov og drømme emancipatorisk (dvs. når man hindrer folk i selv at gøre det), så må de netop tilfredsstilles regressivt. Når der i produktionen som førhen ubrudt hersker arbejdsdeling gennemsyret af tvang, så forbliver litteratur, forbliver kunst nyttigt måske som opbyggelse, som afledning, som regressiv omgang med drømme og følelser. Den oplysningspræget-pædagogiske fordom negerer chancen for emancipatoriske processer. Hvor den hersker må der hverken være spontaneitet eller selvvirksomhed. Borgerlige følelser? Det er »det ufrivillige arbejdes forbandelse«, der gør modtagelig »for receptionen af det bundfald af den borgerlige kultur, som indpodes passiviteten og den kontemplative holdning«. (42)

Visionen om et befriet samfund, hvor udviklingen af produktivkræfterne også har frigørelsen af de individuelle produktivkræfter for øje, og ikke kun den gennemsnitlige arbejdsproduktivitet pr. time, kunne udvikle sig hos MARX, dvs. i det privilegerede borgerskabs område. Netop deri indeholder Marx et stykke storartet filosofi fra den borgerlige klasse. Visionerne om et befriet samfund, om andre former for mellem menneskeligt samkvem lider ingen skade ved at de er af borgerlig oprindelse. Men en kunstens ikonografi, en kanonisering af den borgerlige klassik, lader sig ikke mere begrunde deri.

6 Opdragelse, æstetisk

Den kulturpolitiske ordbog, Berlin/DDR 1970 (20) skriver under stikordet »opdragelse, æstetisk«:

Den »gør det muligt for de arbejdende at leve, arbejde, forme og føle efter lovene for ordenen, hensigtsmæssigheden og skønheden i K. Marx' forstand, at erkende den socialistiske virkeligheds skønhed og gode, at glæde sig derved og nyde det.« (43)

Dens vægt tiltager angiveligt: W. ULBRICHT forklarede i sin tale på den 2. Bitterfelder konference, at der med DDR's overgang til det nye økonomiske system for planlægning og ledelse af samfundøkonomien og den tekniske revolution »nødvendigvis« indtræder »en kvalitativ forhøjelse af alle subjektive faktoreres rolle og deres virkning på produktionen«. Den kulturpolitiske ordbog:

»Omverdensudformning, arbejds- og livsbetingelser har væsentlig indflydelse på (...) (den) socialistiske personlighedsdannelse og må derfor stærkere beriges med kulturelle og æstetiske faktorer.« Den æstetiske opdragelse må »som væsentlig faktor i opdragelsen til alsidige socialistiske personligheder, såvel som væsentlig faktor til fremme af en socialistiske livsform (...) overalt gøres til en fast bestanddel af socialistisk ledervirksomhed. På vejen til udviklingen af den fælles socialistiske folkekultur og den dannede nation, står vi foran den opgave, omfattende at realisere befordringen af en kulturpræget livsform.« (45)

Socialisme hhv. kommunisme har »som samfundssystem« derved »karakter af resultatstyring: dvs. dens mål optimeres (...) bestandigt«. (46) Den kulturpolitiske ordbog:

Kulturen bliver »til en virkningsfuld optimeringsfaktor i systemrelationerne mellem produktivkræfter, produktions- og ledelsesforhold og den politisk-ideologiske overbygning, som bestandigt (...) bliver videreudviklet gennem den socialistiske stats kulturelt-opdragende funktion.« (47)

Denne kulturelt-opdragende funktion hører til »socialismens virke- og funktionsbetingelser i socialismen som system«, (48)

»Den forlanger planlægning og ledelse af de åndelig-kulturelle processer til udvikling og realisering af den socialistiske ideologi i alle områder af det samfundsmæssige liv«. (49)

Disse citater, som kan suppleres med tilnærmelsesvis de samme (eller identiske) citater, lader erkende to ting: (1) Det socialistiske samfund og dets stat konstrueres efter den mest udviklede maskines æstetik (hhv. det udviklede maskinelle systems æstetik): det kybernetiske. C. SCHMITT, statsmagtens konservative æstetiker så et *kunst*produkt i den borgerlige stat, konciperet som »machina machinarum«, (50) så at sige som indbegrebet af maskinen. Statsopfattelsen i DDR viser sig heroverfor i virkeligheden som et fremskredt system af maskinel regulering og styring af alle relationer mellem delene i helheden, mellem delene og helheden; et system, som i snakken om optimeringsfaktorer, om »orden, hensigtsmæssighed og skønhed«, om det samfundsmæssige livs og kunstens optimale kraftparallelogrammer (51), ikke kun ligger under for fascination af VTR, men derimod ganske er bestemt af indgrebet af moderne teknologi; teknologien er samtidig ideologi. Det, som Fr. SCHILLER kaldte den 'fysiske stat' eller 'naturstaten', som altså blot afleder sine politiske indretninger fra (rå...) kræfter, ikke fra (moralske) love og kun kan blive til den længselsfuldt ventede moralske, sædelige stat når »mennesket i tiden« forædles til mennesker »i ideen«, og det vil sige: forædles gennem den æstetiske opdragelse af menneskene, denne (den fysiske stat) bliver allerede selv æstetiseret i den reale socialismes ordens- og styringstekniske kunstmodel. (2) Hvortil føret altså de dannelsesprocesser, som er planlagt og styret af parti og stat? Da stat og samfund allerede selv er æstetisk-ordnede kontemplation. De fører

»menneskene til æstetiske former og følelse i arbejdet, som frem for alt udtrykker sig i relationerne til praktiske og åndelige aktiviteter, til

arbejdsresultaterne, men også til arbejdsbetingelserne« (53)

Den affirmative karakter af den æstetiske opdragelse kan ikke blive tydeligere. Måske kan vi slutte, at en kanonisering af *kunsten* (og netop Weimars klassik) hører sammen med en kanonisering af de sociale givne forhold i det samfundsmæssige system og dets produktionsforhold. Der finder en dobbelt kanonisering sted; ikonografien udstrækker sig til arbejdsbetingelser osv. (og ikke blot til aktiviteter, resultater). Ligesom kunsten bliver politiseret i den socialistiske realisme (= som optimeringsfaktor), bliver stat og produktionsbetingelser æstetiske: kanoniserede, afrundede, fuldkomne. Betingelserne på arbejdspladsen, produktionsmåden er taget ud af en mulig kritiks skudlinie. I produktionen af det »nye menneske« vinder begrebsligt en særlig produktionsgren frem: dannelse, æstetisk opdragelse, kultur.

7 Om kunstens nytte og realitetens uformåen

Kunsten har sin sikre funktions-sammenhæng: den skal *nytte*; ikke idet den for modtagerne (og producenterne) åbner for nye iagttagelsesmåder, fremelsker deres sanselighed og danner den, *en* modus af deres livsaktivitet, men derimod idet den »styrker menneskenes livsfølelse i vores socialistiske opbygning« (54) Den socialistiske realisme i kunsten forudbestemmer ikke blot *formen* for producenterne (»Jeg håber«, sagde S. TRETJAKOW, »at dog ingen vil opfordre kunsten til, i evighed at blive stående ved de 'forståelige' former, kun fordi massernes bevidsthed endnu er for lidt kvalificeret«) (55), men derimod også de indhold, som må være »indholdet i vores socialistiske opbygning. Sluttelig bliver den heteronome *værdimålestok* forudbestemt: »Med de heroiske gerninger og ydelser, således som de er en daglig realitet i vores socialistiske opbygning, kan kunstens og litteraturens værker kun holde trit, når de på deres side virkeliggør et *ydelseprincip*, der som mål har den højeste kunstneriske kvalitet. Kun når kunsten og litteraturen på denne måde holder trit, kan den også blive til den fremtidige udviklings *pace-maker* (Schrittmacher) (56). Vi noterer påny, hvad sproget (og dermed kunsten) her bliver skikket til, husker, at billedet af denne 'pace-maker' stammer fra væddeløbsporten og spørger, om de æstetiske forestillinger, som her endnu kan genkendes, ikke er en normativ æstetiks forestillinger, som ingen mere alvorligt ville forsvare allerede mod slutningen af det 18. århundrede. Æstetiske kategorier som »ydelseprincip«, »pace-maker« og »højeste kvalitet« kan formuleres *der* hvor skolemesteragtige vulgærmarxister dikterer kunsten normer, som har lige så lidt at gøre med kunstens proces (såvel i produktionen som i receptionen), som med realiteten, som realistisk skal genspejles i kunsten. De »realistiske, socialistiske perspektiver« erstatter kunstnerens subjektivitet og *hans* tilegnelsesprocesser - for disse må det altid stå klart, at livet ved opbygningen af socialismen er rigt, betydningsfuldt, heroisk og glad seende fremtiden i møde. For alle om man må be': »en i grundtræk ensartet måde at forholde sig socialt på til virknings- og funktionsbetingelserne for socialismen som system« (57)

Kravet om forbilleder, som atter og atter dukker op i disse, er kravet om den positive helt: han spiller en så betydelig rolle i den pædagogiserede kunst, fordi han er et ønskebillede, som i sig forener alle samfundsmæssigt positivt sanktionerede, dvs. for opbygningen nyttige egenskaber; fordi den positive helt suggererer, at de forbilledlige socialistiske egenskaber er realiserbare uden selvundertrykkelse. Ligesom hos vores fjernsynsreklames perfekte kvinder må realiteten altid stå tilbage for det syntetiske ideal, det er netop realitetens uformåen. En gang kodificeret efterlader den positive helt det indtryk hos dem, der identificerer sig med ham, at de er individuelle fiaskoer eller selv bærer skylden.

W. ULBRICHT fremstiller den socialistiske kunsts magtudøvelsesperspektiver således for os: »En kunstner, der har sandheden og helheden for øje kan ikke skabe alle disse skikkelser ud fra en empirisk iagttagers synsvinkel, heller ikke ud fra den simple medarbejders = arbejders, B og R), han behøver også ubetinget planlæggerens og lederens blik«. Kunstnerens evne til at skabe noget værdifuldt, hedder det videre, er afhængig af, om han »allerede har opnået planlæggerens og lederens synsvinkel«. Navnlig den kunstneriske folkeskaben, Bitterfelder vejen, må gå ud fra de nye kvaliteter, som er opstået med indførelsen af planlægningens og ledelsens nye økonomiske system (59) og gå ud fra den videnskabelig-tekniske revolutions konsekvenser for »videreførelsen af den socialistiske kulturrevolution«. (60) Denne holder fast ved, at en fundamental arv fra kapitalismen skal overtages: det historiske overhæng til objektivitet over for individernes hensigter og vilje. Der er tale om den socialistisk-realistiske kunsts objektivt determinerede lovmæssighed«, subjektets rolle fremstår dystert som den »bevidste (...) ledelse af denne proces gennem arbejderklassens parti«. (61) Den socialistiske realismes kunst forbliver en del af den almene lovmæssighed i overgangen fra kapitalisme til socialisme. (62) Den socialistiske kulturrevolution er endvidere besluttet på at negere alle væsentlige differencer mellem den kunstneriske og den arbejdsdelte-industrielle produktion. »Ligesom vores unge teknikkers aktivister«, skriver P. RILLA, (63) »forøger arbejdsproduktiviteten gennem besejring af deres arbejdsproces' fejlkilder, således må også vores unge kunstens aktivister forøge den produktive realistiske virkning gennem besejring af deres arbejdsproces' fejlkilder. Vores socialistiske opbygnings temaer, vores nationale kamps temaer, forlanger ikke kun den halve, men derimod den hele kunstneriske kraft, som alene kan frembringe den fulde realistiske virkning«. (60) op. cit.

Den »fulde« kraft skal også her skyldes appellen til det producerende subjekt. Kunst er sved, er aktivisteri. RILLA undgår skandalen for sin opfattelse af kunst: Et samfund, som forstår sig selv som allerede delvis befriet ville kunne kendes ved, at det sætter befriet arbejde op mod 'frit' arbejde (K. MARX), altså den mere menneskelige produktivitet, som kan virkeliggøre sig i kunstneren her og nu og åbner døren til andre, fremmedgjorte former for det (industrielle) arbejde - den sande »inddragelse af masserne i den skabende proces, som indtil videre 'celebreres' af enere« (S. TRETJAKOW). Men den

reale socialismes samfund ser sin kulturrevolutions kerne i, at det abstrakte arbejdes kvantificerede normer også skal beherske den kunstneriske frembringelse: disciplin på arbejdspladsen, fuld kraft, ydelsesprincipper og trylleordet »effektivitet«. Der står præmier parat for dette. W. ULBRICHT til kulturskaberne på den 2. Bitterfelder konference: (64) »Jeg siger åbent, hvor godt og hurtigt det går fremad hos os, det afhænger i høj grad af jeres målbevidste og gode arbejde, af jeres romaner og dramaer, digte og sange, billeder og skulpturer«. (En læsende intellektuelt spørgsmål: Tror W. ULBRICHT på, hvad han sagde? Hans anbefaling: læseren kan prøve at lade ordet »åbent« opløse sig på tungen.) Desuden bliver såvel produktionssektoren som kunsten, der skal være forpligtet over for den, heroiseret med martialske ord. Et kunstværk, gennemtrængt af »dyb sandhedstro« skulle være en »sejr på produktionsfronten« eller være at sidestille med et »vundet slag i en borgerkrig«. (65)

Bliver kunstværket hævet op i den heroiske sfære, fordi det i virkeligheden forekommer den reale socialismes teoretikere og planlæggere tænkeligt, at den socialistiske realismes værker (navnlig Sovjetunionens) kan vinde en så vidtrækkende, historisk betydning? Eller lancerer de kun denne sidestilling, fordi kunst ellers kun svært kunne drages til ansvar, hvis den frembragte andet end de - af partiet dekreterede - hymner til elektrificeringen eller arbejdets ubekendte helte? Kun med denne fremgangsmåde kunne UdSSR's planlæggere og ledere nå frem til den dunkle påstand, at mensjevikkiske, trozkistiske, anarkistiske kunstværker stræber mod at sabotere »opbygningen«. Som de gamle sang: hos P. RILLA hedder det da også, at identiteten mellem socialistisk og national virkelighed skal være »en rettesnor« for kunstneren, og at forsvaret for DDR's resultater skal være identisk »med viljen til selvhævdelse af vor nationale kultur, som må forsvares mod kosmopolitismens og formalismens kolonisations-ideologier, som er styret af amerikansk imperialism... Klare fronter i vor nationale kamp, altså også klare fronter i kunsten!«. (66) Sidestillingen af 'kosmopolitisme' og 'formalisme' giver en god samvittighed hos dem, som mener om den *nationale* litteratur, at den også skal være socialistisk-realistisk. en »national holdning« vil for fremtiden gælde som uforenelig med kravet på, frit at kunne rejse indenfor og udenfor Europa, med eksperimental-æstetisk adfærd, med 'brudtet' revolutionære holdning over for stivnet form, litterær kanon. Begrebet *socialistisk*, defineret ex officio af planlæggerne og lederne avancerer under hånden til en æstetisk kategori, mens æstetikens kategorier, såsom *form*, bliver mulige at udnytte til diffamering. Spørgsmål: er det ikke en vellykket selvafløring af kulturstrategerne i det socialistiske bureaukrati, når de først identificerer »kosmopolitismen« og det produktivt-omvæltende forhold til det æstetiske materiale, for så at afvise begge som usocialistisk dekadente? Andet spørgsmål: tyder den rigelige og affirmative brug af ordet »nation« (national kunst osv.) i sidste instans på, at det socialistiske menneske, som nyt menneske, skal suggerere et antropologisk spring? Thi i dets etnocentriske afstivning af den »nationalistiske folkekultur« osv., med dens fordømmelse af kosmopolitisme, formalisme og moderne kunst

nærmer den reale socialisme sig den bekendte eskimo-zulu-holdning: stammenavne, som slet og ret betyder »menneske«, hvorefter så alt fremmed kan blive ensbetydende med 'ikke-menneske'.

8 Ekskurs til socialistisk æstetiks og kulturs sprog

For skolastikkens ånd gælder alt, som siges ex cathedra fra lærestolen, som endegyldigt, som definitivt, sålænge det (eller fordi det) udlægger den forefundne sandhed, dvs. den en gang for alle udstedte forkyndelse. Det er vigtigt for den, at det en gang forkyndte vinder en grad af strength og endtydighed, som kun overlader lidt rum til ubeføjede udlægninger. *Dens* udlægninger, som kanoniserer noget forefundet, skal fremtidig være udlægningssikker; alle forsøg fra lærde eller sågar ulærdes side på at problematisere eller påny udlægge tekster må tilbagevises. Princippet om en monopolisering af den rette udlægning af MARX, LENIN osv. af en centralkomite som vil fæstne sin autoritet gennem stadig påberåbelse af klassikerne - et princip, som knytter sig til den politiske linies tilbagegribende kanoniserings princip, har del i denne skolastikkens ånd. Men i modsætning til katolicismen, som op gennem århundrederne ville have mindst muligt at gøre med verdslige, historiske processers dynamik, skal et kommunistisk partis skolastiske kanon samtidig være mulig at forbinde med strategiske og taktiske vendinger, med reaktioner på realitetens forandrede betingelser. Hvad ZK siger, er altid kun foreløbigt definitivt. *Dens* problem er altså: Hvorledes gør man klassiske og nye tekster immune over for ubeføjede fortolkninger og hvorledes undgår man samtidigt, at ændringer i politikken samt deres autoritative begrebsliggørelse træder i modsætning til tidligere definitioner (eller sågar til forkyndelsen)?

I. En auratisk barriere bliver bygget. Ophobningen af affektladete gloser skal i størst mulig omfang unddrage teksterne den kritiske tanke, det er hellige ord, som ikke må profaneres, ubestemte og betydningssvangre, egentlig tabuord. Man kan ikke forespørge, hvad *dyb* sandhedsstro egentlig er, og ikke, hvad det indhold er, som de beskytter (og mange gange samtidig tilslører). Det er alle udtryk, som kommer fra et ikke-rationelt semantisk rum, de er 'religiøse'; måske bliver tekstens karakter af endnu at være del af forkyndelsen, definitiv og forbindtlig som den, fremstillet gennem tilføjelse af hellige adjektiver. Adjektiverne byder ingen nærmere præcisering af det, som substantivet udtrykker, de skaber kun den højtidsfulde aura. De er suggestive, fordi de relaterer sig til officielt positivt sanktionerede begrebsområder i overensstemmelse med mangan en skyldbetonet angst i befolkningen (altså med den borgerlige traditions overleverede værdiholdninger); men samtidig er de så svampede og tågede, at de aldrig hindrer officielle exegeter i tilnærmelsesvist efter forgodtbefindende at omdefinere en ældre tekst, en overleveret glose.

Samtidigt skal den umådeholdne anvendelse af sakrale og værdisvangre

gloser stadig forklare de mest banale og ubehagelige ting heroisk. Individene skal erfare deres ubetydelige og ofte uelskede eller utilfredsstillende hverdagspraksis som historisk betydningsfuld. Men bliver ubehaget virkelig dulmet, forstummer kritik? Den idealiserede overdrivelse, det banales ikonografi, har over for utilfredsheden, protesten, spontaneiteten osv. til enhver tid en truende tone i baggrunden; ikke kun over for fristelsen til ubeføjet fortolkning af en klassisk tekst. Det rykker værdier over i en sfære, hinsides al diskussion, ikke meget anderledes end den gennemsnitlige forældreopdragelse.

2. Der bliver konstrueret en logisk-begrebslig form, som med stadig relatering til det objektivt nødvendige, til historiens objektive lov og ved hjælp af nogle cirkelslutninger, fremkalder skinnet af en rigtighed, som ikke mere er mulig at problematisere. Men der må dog også foretrækkes adjektiver, der er (blevet) så ubestemte, at de tilnærmelsesvist efter forgodtbefindende kan defineres påny og sågar et langt stykke af vejen beskytte en tekst for den jo altid farlige indholdsmæssige bestemmelse: et smukt eksempel på dette er brugen af ordet *socialistisk* (»Den socialistiske forfatter osv. i et socialistisk samfund...«).

3. Den sproglige, dvs. over betydningsfulde og stemningsbærende adjektiver formidlede omtydning af historiske begivenheder i en *sejrrig optimistisk kampmoral*s ånd skal fremstille en ubrudt traditionslinie mellem alle tidligere emancipationskampe og den aktuelle praksis (KP's, DDR's osv). Det nye socialistiske menneskes optimisme virker på troldomsagtig vis også tilbage i fortiden.

Det gælder også for formningen af historisk stof, at det ikke må beskrives »i en ofte afmægtig social protests lidende forvrængede former« (Den læsende intellektuelle: men var den ikke ofte lidende, forvrænget, afmægtig?) »Thi det er realistisk at se de forgangne kampe, selv i momentet af deres øjeblikkelige nederlag, i perspektivet af vores socialistiske sejr ... Den socialistiske realismes humanistiske kunst former ikke de kæmpere, som har kæmpet med for vores sejre, omend de led nederlag, i lidende forvrængning, men derimod i historisk storhed, i skønhed og menneskelighed.« (67)

Igen har de døde ingen stemme. Den fortidsrelaterede historieoptimisme netop hos DDR's officielle stemme har ved siden af sin klassiske funktion: den naturlovmæssige nødvendighed af arbejderklassens sejr, uafladeligt fremskridt... det skal der ikke tillades nogen tvivl om (se ovenfor (2)), netop i kulturen og æstetikken et udtalt legitimerende, affirmativt træk: DDR's praksis (og kunst) fremstår som en uomgængelig følge af den hidtidige udvikling, den kan slet ikke kritiseres. I det mindste må dens officielle opfattelse af kunst og kultur problematiseres, netop fordi den modsvarer en højere nødvendighed: de historiske processers immanente logik og arven, som *den* tiltræder af denne logiks grunde. Jo længere den traditionslinie er, som man kan påberåbe sig, og her vender vi os atter til den skolastiske ånds logisk-begrebslige tankeform, jo mere vanvittigt synes forsøget på at ville regulere tingenes gang i en anden retning end den forudgivne, fordi det dog er klart, at historien bevæger sig efter erkendte og fastslåede nødvendigheder, lovmæssigheder osv.

Men hvor det officløse sproget således bliver reguleret og bliver unddraget kritikken indgreb danner der sig tvangsmæssigt former for kulturhykleri (S. FREUD). En hel kultur ville kunne indøve sig i *double thinking*, fordi sprogets semantiske profil, fordi dets talemåders tankeform forbliver transcendent i forhold til erfaringerne, behovene og drømmene hos mange.

4. Det lukkede kunstværk, således som det bliver krævet af socialistiske realister (navnlig når de selv ikke mere producerer kunst) fremstår som parallel til dets sprogs kikkelse. Det skal give et glat, modsætningsfrit, harmonisk afbillede af realiteten, som ikke fremviser nogen brud, ustadigheder eller huller, som iagttagelse og tænkning kan knytte an til. I den socialistiske realismes lære om ideologier skal der ikke levnes det i sig selv harmoniske, lukkede kunstværk nogen chance for at træde i modsætning til realiteten: som realistisk perspektiv gælder kun blikket for den, som 'i virkeligheden anlagte', ex cathedra definerede tendens; det blik, som giver form til de på forhånd definerede træk i virkeligheden, som viser ud i fremtiden. Når og fordi man ikke kan eller skal tænke noget, som ikke allerede er forhåndenværende i realiteten, omend kun i »kimtilstand«, udstedes der et tænke- og fantasiforbud. Thi den 'marxistisk-leninistiske metode' regulerer igen, hvad der spirer. Menneskehedens drømme - fra korsfæstelsen til Kronstadt - realiserer sig i den socialistiske planøkonomi, de bliver indfriet, idet også kunstneren opfylder den næste femårsplan.

5. I sproget hos de officielle DDR-publikationer om kunst, kultur, æstetik osv. mangler momentet af leg, munterhed, afslappethed, lyst. Alt lyder af (og taler om) ansvar, anstrengelse, effektivitet og succes. I den anstrengte måde, som kunsten må reciperes på, ligger der allerede en indvending mod kunst: fornøjelsen forsvinder.

DDR's kunst viser ganske vist, at kunst, hvor den virkelig kommer i gang, overskrider æstetikken skematik og den skolastiske ånds barrierer: der findes sågar kommunistiske kunstnere, blot netop ingen kommunistisk æstetik.

9 Kunst som kompensation. Er kunsten uformående?

Den socialistiske realismes kunst er ikke engang overvejende en genspejling af dens konsumenters hverdagspraksis; men kompensation; i det private område til hvilket kunsten tæller, har alt det plads, som hellere må forblive udgrænset fra arbejdet og erhvervet. »Det sande, skønne og gode, altså sædeligheden, hører sammen i al realistisk kunst« (J. R. BECHER), (68) »den voksende overensstemmelse mellem de personlige og samfundsmæssige interesser, finder æstetisk sit nedslag i skønheden - som harmoni«. (69)

Den kanoniserede kunst, som pædagogiseret kunst, får synligt en kompensationsfunktion i fortsættelsen af borgerlige vaner. Bliver derved samtidigt subversive tendenser sat ud af spillet gennem deres kanalisering ind i kunsten? Kanoniseringen implicerer jo bekymringen for, at bestemte typer af kunstproduktion opfylder deres pædagogiske opgave dårligt, i stedet kunne

opirre folk, sætte dem i bevægelse, gøre dem utilfredse. (70) I organet for Weimartidens KPD, »Rote Fahne«, reagerede de skabende kræfters forvaltningsbureaukrati meget surt på teatralse eksperimenter som dem hos PISCATOR (se s.44). I dag bliver det hævdet, at kunsten har en opdragende, sædeliggørende, forædlende indflydelse på dens konsumenter (og i tilfældet Bitterfelder vejen også på den kontrollerede producenter). Vi holder det imidlertid for muligt, også takket være vores skepsis over for den kanoniserede 'klassiske' kunsts potentialer, at denne kunsts foregivne indflydelse på massernes bevidsthed ganske enkelt er svindel; at magtudøverne også i den reale socialisme ved, at der næsten ikke sker noget, når menneskene efter kanoniseringen af kunsten fodres med kunst. Derimod forholdt det sig anderledes med »proletkulten« og andre lignende ansatser i en kulturel praksis, *den* måtte undertrykkes: den havde dog som mål at fremstille eller befordre kollektiv spontaneitet, i hvilken en bevidsthed virkelig havde kunnet forandre sig til slut - ikke i betydningen, den rene og skære reception af rationelle argumentationskæder, hvormed man bliver belært om, hvorledes kapitalismen fungerer osv., men derimod i betydningen, ændrede måder at se, tænke og opfatte vores dagligliv på. En kunstpraksis af denne art kunne ikke være i et parti af den leninistiske types interesse, konsumtion måtte altid foretrækkes.

»Ethvert menneske tegner i sin barndom, danser, udtænker træffende ord og synger. Men når han er blevet voksen og selv er blevet ekstremt udtrykkelsesfattig, hvorfor nyder han så mange gange kun en kunstners skabelse? Har dette fænomen ikke sin rod i det kapitalistiske arbejdes betingelser, hvor arbejdsprocessen er en forbandelse og mennesket kun er opsat på fritidens minutter? Men er tabet af menneskets aktive kunstneriske instinkt, som forvandler det fra en aktiv producent til en tilskuer og konsument, at anses for normalt?« »I sidste instans findes der også hos os ansvarlige 'ideologiske' linievogtere (...), som f.eks. siger om teater, at det er 'et middel til udfyldelse af fritiden hos den proletar, der er træt efter sin arbejdsdag.« (71)

Også i det borgerlige samfund, i hvert fald i området for skoleuddannelsen, skal kunstopdragelsen være opdragelse gennem kunst. Det er netop relativt systemuafhængigt, at funktionaliseringen af kunsten for pædagogiske formål implicerer en vis infantilisering af kunsten. Den bliver til et opdragelsesinstrument, dvs. at unge mennesker, voksne mennesker skal befatte sig med den, for så vidt de stadig trænger til opdragelse af deres behov og følelser (eller sæder) hen mod forudgivne mål. Pædagogiseringen af kunsten foreviger den gamle adskillelse *liv/skole*. Partien kan, ifølge en officios bekendtgørelse fra DDR, ikke lade kunsten ude af betragtning »som et vigtigt bevidsthedsdannende moment«. (72) Er den virkelig det? Fornægtes da ikke den konsumerbare kunsts blotte fritidskarakter, som en del af arbejdskraftens reproduktion, i påstanden om dens vigtige betydning? Kunsten blev rigtignok allerede af det gamle socialdemokrati før den 1. verdenskrig opfattet som en slags psyko-hygienje og -sjælelig massage, som skulle opfylde masserne med revolutionært kampmod. Bemærkelsesværdigt nok gjaldt denne opfattelse så

dog kun kunst som et middel til politisk opdragelse, når denne ikke selv var politisk.

Men hvad er det da, kunsten *virkelig* skal forandre? »Den socialistiske kunsts realitetsforandrende kraft ligger i at klargøre de muligheder, der slummer i virkeligheden, for menneskenes bevidsthed og stille deres alternativer op til afgørelse«. (73) I dette syn, »som modsvarer livets objektive dialektik«, (74) bliver der gået ud fra kunsten som genspejling af de muligheder, som er skjult i den håndgribelige virkelighed. Det, der skal ændres, er altid kun genspejlingen, idet bestemte tendenser fremhæves kunstnerisk, andre negligeres, osv.; forandringen af de iagttagende selv påtænkes aldrig. Det er vel ikke menneskenes adfærd, der skal ændres gennem kunst, men derimod kun forestillingen om realiteten i deres hoveder. I bedste fald forandres verdensanskuelsen. Lykkes det? Indretningen efter en verdensanskuelseskonstruktion ville i øvrigt besvære forandringen af adfærdsformerne.

Folk må bifalde det, der sker med dem, måske er det her betydningen af den kanoniserede - klassiske såvel som socialistiske - kunst begynder. Den 'subjektive faktor' tager til i betydning - stigningen i arbejdsproduktiviteten kan hverken opnås alene via maskineriet eller via den materielle løftestang. De beherskedes bifaldelse må produceres; litteratur og kunst må skabe indre lukkede, mest mulig glatte, harmoniske og skønne værker til dette formål, hverken hulrum eller brud må blive synlige, således at forundring eller overraskelse ikke skal medføre et *nyt* syn på udsnit af realiteten. Spørgsmålet er ikke kun, om kunsten virkelig følger sig efter disse bestemmelser. Der er meget, der taler for, at enkelte kunstnere gennembrøder dem, således at også kommunistisk kunst bliver mulig; spørgsmålet er i meget højere grad også, stillet for tredje gang, om kunstens betydning ikke her bliver overvurderet. Stemmer den antagelse, at mødet med den pædagogisk definerede kunst påvirker folk i den ønskede forstand? *Viser* den dem den mulighed, der er begravet i nutiden? Ligger den egentlige betydning af en litteratur, defineret i »kulturdepotets« forstand osv. ikke netop muligvis i, at den *intet* bevirker? at fantasien og den slags kun beskæftiges? Med andre ord: Er det måske kunstens faktiske virkningsløshed der gør den så dyrebar for den reale socialisme?

10 Dilemmaet

Vi finder os selv foran følgende dilemma: Den socialistiske realismes kunst respektive den reale socialismes æstetik synes at være meget lidt egnet til at indvirke aktiverende på dens modtagere (»recipienter«), til at bevæge dem til former for forandrende praksis. Den har i meget højere grad den samme (ledelses-, kompensations-, eller ikke-) funktion, som kunsten og litteraturen havde og har for borgerskabet, og vel at mærke ikke for det 18. århundredes revolutionære borgerskab, men derimod for det senere, som ville cementere sin magtposition. Alt skal forblive som det er blevet til; skinnet af forandrende praksis opstår, hvor sikringen af *status quo* fuldbyrdes som tilpasning i de

mindste skridt. Måske er kunst virkningsløs i denne kontekst, endnu et stykke kontemplation og vores sindsbevægelse er spildt.

S. TRETJAKOW: »'kunst for alle' viser sig som en blot og bar demokratisering af den gamle kunst. Den kunstneriske skabens genstande bliver om muligt gjort tilgængelig for alle: koncertsale, teatre, billedgallerier fyldes med de arbejdende masser. Menneskene 'fordyber' sig på ny i kontemplation (...) i stedet for at tage et digt op som et første forsøg på organiseringen af det levende menneskelige sprog, som kræver medskaben.«
(75)

På den anden side må vi vel gå ud fra, at såkaldt avantgardistisk litteratur forbliver uforståelig for arbejdere, håndværkere og funktionærer. Og dog kan kunst - i hvert fald bortset fra revolutionære situationer i begrebets snævrere forstand - kun opfylde en *kritisk* funktion (dvs. »bevæge«.....os »til snævrere forandrende praksis«) for så vidt som - og i bedste fald den indeholder et moment af modstand over for samfundets tilstand, som ikke-identisk (Th. W. ADORNO). Hvad der så udgjorde kunstens virksomhed er ikke efterkommelsen af en kanon, men derimod et brud med den; ikke overtagelsen af noget arvet, men derimod forkastelsen af arven; ikke den omhyggelige fordybelse i det, som for øjeblikket udgør menneskenes bevidsthed, men derimod netop bruddet med det, som for øjeblikket udgør menneskenes bevidsthed.

S. TRETJAKOW: »Således gør (...) kunstproducenter revolutionen (...) en dårlig tjeneste, for så vidt den med sine værker imødekommer konsumentmassens bestående psykologiske vaner, som har udviklet og fæstnet sig i det kapitalistiske samfunds revolutionsfjendtlige miljø«. I forhold til den gamle tid må man ikke glemme: det gamle er en mødding, ikke en spise«.

Der består jo nu engang en intim relation mellem revolutionerende kunst, ærgrelsen over at den findes, og forkastelsen af de overleverede former. Borgerskabet har, så vidt det som revolutionær klasse vendte sig mod feudalismen, ikke stillet sig tilfreds med at gøre borgeren »litteraturegnet« (»litteraturfåhig«), dvs. at vælge (og heroisere) scener fra det borgerlige liv som emne, men det har derimod kritiseret sin epokes kanoniserede kunstformer og skabt nye kunstformer for sine specifikke formål eller interesser. Den socialistiske realisme og den reale socialismes æstetik udgør derimod selv 'et revolutionsfjendtligt miljø'. I følge genspejlingsteorien danner den det ikke kun selv, men *afbilder* det. Det hersker vel i samfundet. Hvad følger deraf for kunsten? Ganske vist findes der kommunistisk kunst, men en materialistisk æstetik kan kun tænkes som antikommunistisk.

Oversat af Lisbeth Gundlund Jensen

Noter

Cifrene i klammerne relaterer sig til den efterfølgende litteraturfortegnelse

1. Hvor fast integrationen virkelig blev, får vi lade stå hen. Immervæk har den, hvad angår arbejdsstanden og dens parti, stået sin prøve i kritiske tider, således omkring 1914.
2. og ikke (alene) gennem fødsels-overskuddene
3. Sammenlign W. Riehl og P. Brückner (6), kap. 1
4. A. Gehlen in (14), frem for alt kap. I, II og VII
5. Sammenlign A. Mitscherlich in (24)
6. A. Gehlen, op. cit.
7. Op. cit.
8. H. Feidel-Mertz in (8)
9. Op. cit.
10. Op. cit.
11. H. Grebing in (15)
12. Selvfølgelig var den ønskede sexualmoral den borgerlige ideologiske seksualmoral.
13. W. Benjamin in (4)
14. P. Brückner in (7)
15. a Schwarze Protokolle, nr. 124 (1974), s. 21
15. W. Benjamin in (4)
16. in (17), s. 43
17. Op. cit., s. 46
18. in (1), s. 55ff
19. in (2); Tretjakows kritik gælder følgerne af pietetsfuld hengivelse til de uforgængelige mesterværker, når han påmindrer om, at kunsten altid reorganiserer den menneskelige psyke enten i den ene eller den anden klasses forstand, in (28), s. 23
20. Mehring stod ikke alene med denne opfattelse; også hos Wilhelm Liebknecht kan man læse: »Man kan ikke tjene to herrer: ikke samtidigt krigsguden og museerne.....Det kæmpende Tyskland har ikke tid til digtning.« W. Liebknecht: Brief aus Berlin.
17. feb. 1891. in: Die Neue Zeit, (9), s. 87
21. in (22), s. 204
22. Franz Mehring, Freies Kunstheim? in: Die neue Zeit, citeret efter (25), s. 246
23. in (22), s. 201. De Mehringske op- og nedgangssteoremers slette tilregningslogik, hans mekanistiske opfattelse af relationerne mellem basis og overbygning, såvel som hans manglende evne til at æstetiske fænomener at fatte mere end deres blot indholdsmæssige aspekter, er allerede hyppigt nok blevet kritiseret i fortiden, bl.a. af Georg Lukacs, Thomas Höhle, Hans Koch, Georg Fülberth; derfor kan vi undlade en gentagelse af de bekendte indvendinger.
24. in (22), s. 204
25. Op. cit., s. 200
26. Op. cit., s. 201
27. in (23), s. 4
28. in (10), s. 9
29. Fr. Stampfer in: Vorwärts, 28. Årgang 1911
30. F. Mehring, Brief an den Vorwärts, 16.10. 1892, in: (25), s. 97
31. Også i den senere tid forblev lyst- og fantasifjendtligheden et karakteristisk kendetegn for den organiserede proletariske politik. Idet Ernst Bloch ser tilbage på KPD's succesløse bestræbelser på den agitatoriske overbevisning af arbejdermasserne skriver han: »Revolutionen griber ikke kun ind i forstanden, men lige så meget ind i fantasien, som så længe var blevet underernæret socialistisk. Den griber netop ind i forstandens fantasi, ind i den overordentlige spænding i den processuale virkelighed og i det, som i den - som vores verden - endnu ikke er blevet til. Nazisterne talte bedragerisk, men til mennesker, socialisterne talte fuldstændigt sandt, men om sager (Sachen) det drejer sig nu om at tale fuldstændigt sandt til mennesker om deres sager.« Ernst Bloch: Kritik der Propaganda. in (5), s. 197
32. in (28), s. 116

- 33.W. Benjamin in (4), s. 312
 34.Eduard David, Schiller und die Schule, citeret i (9), s. 165
 35.in (13), s. 642f
 36.in (8), s. 202
 37.in (20), s. 78, spalte 1
 38.in (20), s. 78, spalte 2
 39.in (20), s. 79, spalte 1
 40.Industri- og handelskammeret i Mannheim (eller et andet sted) ser ikke den samfundsmæssige realitet på helt lignende måde. Også den reale socialisme kender, som det, tre for samfundsøkonomien relevante faktorer: de naturlige ressourcer, arbejdet og dannelsen. Men mangler der ikke det borgerlige VWL's 4. faktor, kapitalen? Men kapitalen mangler dog alligevel ikke, men fremtræder som partiets centralkomité, som øverste planlægningsmyndighed, fordi der dér rådes over den akkumulerede kapital. Den samfundsmæssige tilegnelse af merværdien sker et eller andet sted mellem centralkomiteen og planlægningsmyndigheder.
 41.in (18), s. 636
 42.Tretjakow in (28), s. 13
 43.in (20), s. 134
 44.Op. cit., s. 119
 45.Op. cit., s. 135
 46.Op. cit., s. 57
 47.Op. cit., s. 492
 48.in (20), s. 131
 49.in (20), s. 492
 50.citeret efter M. Jürgens, Kursbuch 20 (1970), s. 119ff
 51.Således gentagne gange in (20)
 52.Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen. Tredje og fjerde brev; her citeret efter samlede værker, Stuttgart 1869, s. 8ff.
 53.in (20), s. 134
 54.in (26), s. 262
 55.in (28), s. 33
 56.in (26), s. 264
 57.in (28), s. 131
 58.in (21), s. 569
 59.sammenlign in (28), s. 107ff
 60.Op. cit.
 61.in (27), s. 119
 62.Op. cit., s. 37
 63.Sammenlign in (27), s. 314
 64.in (27), s. 46f
 65.in (16), s. 696
 66.Op. cit., s. 267
 69.Op. cit., s. 151
 70. som Beaumarchais aftenen før den franske revolution
 71.in (28)
 72.in (27), s. 29
 73.in (27), s. 64
 74.Op. cit., s. 64f
 75.in (28)
 76.Op. cit.

Bibliografi:

- 1 *Alexander, Gertrud: Kunst, Vandalismus und Proletariat.* In: *Literatur und Klassenkampf* (udgivet af W. Fähnders/M. Rector) München 1971.
- 2 *Alexander, Gertrud: Proletarisches Theater.* In: *Die Rote Fahne.* 17.10.1920.
- 3 *Becher, Johannes R.: Vom Willen zum Frieden. Zwei Reden.* Berlin/DDR 1947.
- 4 *Benjamin, Walter: Eduard Fuchs, der Sammler und Historiker.* In *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2.* Frankfurt 1966.
- 5 *Bloch, Ernst: Kritik der Propaganda.* In: *Vom Hasard zur Katastrophe. Politische Aufsätze aus den Jahren 1934 - 1939.* Frankfurt 1972.
- 6 *Brückner, Peter: Zur Sozialpsychologie des Kapitalismus.* Frankfurt 1972.
- 7 *Brückner, Peter: Debray und andere. Drei Versuche über Ratlosigkeit.* In: *Kursbuch 25,* Berling 1971.
- 8 *Feidel-Mertz: Hildegard: Zur Ideologie der Arbeiterbildung.* Frankfurt 1969.
- 9 *Fülberth, Georg: Proletarische Partei und bürgerliche Literatur.* d Neuwied und Berlin 1972.
- 10 *Fülberth, Georg: Proletarische Partei und bürgerliche Literatur.* In: *Alternative 76.* 14. årgang, Berlin 1971.
- 11 *Frühes Deutsches Arbeitertheater 1947 - 1918. Eine Dokumentation von Friedrich Knilli und Ursula Münchow.* München 1971.
- 12 *Entwurf von Richtlinien kommunistische Schriftsteller,* in: Klein, A.: *Im Auftrag ihrer Klasse. Weg und Leistung der deutschen Arbeiterschriftsteller.* Berlin/DDR 1972.
- 13 *Gabor, Andorf: Über proletarisch-revolutionäre Literatur,* in: Klein, A. (s. d.).
- 14 *Gehlen, Arnold: Die Seele im technischen Zeitalter. Sozialpsychologische Probleme der industriellen Gesellschaft.* Hamburg 1957.
- 15 *Grebing, Helga: Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung.* München 1970.
- 16 *Grundlagen der marxistischen-leninistischen Ästhetik.* Autorenkollektiv. Berlin/DDR 1962. (russisk udgave, Moskva 1961).
- 17 *Heartfield, John und Georg Grosz: Der Kunstlump in: Literatur und Klassenkampf.* (udgivet af W. Fähnders/ Rector) München 1971.
- 18 *Klein, Alfred: Im Auftrag ihrer Klasse. Weg und Leistung der deutschen Arbeiterschriftsteller.* Berlin/DDR 1972.
- 19 *Korn, Karl: Proletariat und Klassik.* In: *Die neue Zeit.* Årgang 26, hefte 2. Stuttgart 1908. S. 409 - 418.
- 20 *Kulturpolitisches Wörterbuch.* Udgiver: Dr. H. Bühl, D. Heinze, Prof. Dr. H. Koch, Prof. Dr. F. Staufenbiel. Berlin/DDR 1970.
- 21 *Kritik in der Zeit. Der Sozialismus - Seine Literatur - ihre Entwicklung* (udgivet af K. Jaromat o.a.) Halle/Saale o.J. (1969).
- 22 *Mehring, Franz: Kunst und Proletariat.* In: *Marxismus und Literatur.* (udgivet af F. J. Raddatz) Reinbek/Hamburg 1969. Bd. 1.
- 23 *Mehring, Franz: Friedrich Gottlob Klopstock.* In: *Aufsätze zur deutschen Literatur von Klopstock bis Weerth. Gesammelte Schriften bd. 10.* Berlin/DDR 1961.
- 24 *Mitscherlich, Alexander: Auf dem Wege zur Vaterlosen Gesellschaft.* München 1963.
- 25 *Nesteiepke, Siegfried: Geschichte der Volksbühne Berlin. Teil 1: 1890 - 1914.* Berlin 1930.
- 26 *Rilla, Paul: Die Kunst im sozialistischen Aufbau.* In: *Kritik in der Zeit.* (s.d.)
- 27 *Sozialistischer Realismus. Positionen - Problemen - Perspektiven, eine Einführung.* Berlin/DDR 1970. Udgivet af Prof. Dr. E. Pracht und Dr. W. Neubert.
- 28 *Tretjakow, Sergej: Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze. Reportagen, Porträts.* Reinbek/Hamburg 1972.