

## Die Kunst und das Kriterium der Moral

FRANC ZADRAVEC, SLOWENIEN

### POVZETEK

#### UMETNOST IN MORALNI KRITERIJ

*Študija obravnava vprašanje o umetnosti morali in še vprašanje ali umetnosti ljudi in narode zbližuje, ali pa seje tudi razdor med njimi. Avtor upošteva mnenje sedemnajstih besednih umetnikov (Ivo Andrić, Boris Pahor, J. W. Goethe, J. B. Racine, N. V. Gogolj, Ivan Cankar, Oton Župančič, Prežihov Voranc, Ciril Kosmač, Miško Kranjec, François Mauriac, J. P. Sartre, John Dos Passos, Henry James, Hans Eric Nossack, David H. Lawrence, George Orwell) in treh estetov (Josip Vidmar, Aleš Ušeničnik in György Lukács). Vsi - razen Ušeničnika - pravijo, da ima umetnost avtonomno moralo oziroma je moralna sama po sebi, preizkusno merilo njene morale pa je razmerje do življenjske stvarnosti. Naj je Emile Zola bil še tak pozitivist in doktrinarni naturalist, označuje njegova misel "Ker smo resnica smo morala", temelj umetnostne morale.*

*Umetnik je duhovni partizan, moralni izraz tega partizanstva je estetsko dejanje, ki razkriva resnico življenjske in predmetne stvarnosti. Njegova zmožnost videti, slišati, razbirati in oblikovati ga obvezuje upodabljati resničnost, kakor jo vidiyo njegove "oči". Bodi npr. epska/dramska oseba še tako obložena z zlom, se umetnik ne naslaja niti z ugrizi vesti niti ne sporoča, da božja milost odreši vsakogar, kdor se je zapletel v zlo, pa se skesa. Umetnik ni pooblaščenec nikogar, ne večne morale ne absolutnih resnic, odgovoren je samo življenju. Njegova osebna resnica o življenju je sicer omejena, ostaja pa nepreklicna moralna določnica umetnine, in kdor jo prekrši in se podredi moralnemu vzorcu zunaj sebe, estetsko uniči izdelek: kajti estetska in moralna igra besede sta v umetnosti neločljivi, življenje in svet prevajata sinhrono, ločeni pa se srečujeta le v umetniškem ponaredku. Prav iz njunega soglasja in razglasja sledi, da ljudi in narode zbližuje le moralno avtonomna umetnost, razdira, razdvaja in ločuje pa jih tista, ki je obremenjena z ideološkimi in moralnimi vzorci.*

Die radikalnationalen und sozioideologischen Zusammensetzungen und die konfessionellen Gesetze behindern des öfteren des Schriftstellers Feder, weil sie kein Bildnis darüber haben wollen, wie sie die menschliche Persönlichkeit und seine Freiheit beeinträchtigen. Den Schriftsteller, der sich nur der erlebten Wirklichkeit unterordnet, räumt man als tendenziös ein, er wird abgestempelt als einer, der dem Volk,

dem Staat oder aber der Konfession gefährlich ist. Die Geschichte über den Schriftsteller, welcher eine unerwünschte Shakespearsche Anschauung hat, ist in der europäischen Kultur mindestens schon seit dem Dichter Ovid bekannt, sie wurde von Camus, Dostojewski und anderen Schriftstellern weitergeführt, bis sie sich dann im XX. Jahrhundert vertausendfacht hat und heute vom Dichter der "Satansverse" Salman Rushdie fortgesetzt wird, der sich noch immer verstecken muß, als wäre er ein Verbrecher. Von Ovid bis Rushdie dauert dieser Kampf immer noch an, eine Auseinandersetzung zwischen der künstlerischen Moral, welche für sich des Künstlers schöpferische Freiheit und seine Lebensauffassung fordert und zwischen ideologischer Dogmatik aller Art.

Der zum Schweigen gezwungene oder aber verbannte Künstler wird so noch nicht zu einer Umperson werden, da ihm die schöpferischen Möglichkeiten nur von der Natur weggenommen werden können. Die schicksalhafteste Art des Hindernisses kommt von der eigentlichen Essenz der Kunst auf ihn zu. Ein künstlerisch immanentes Hindernis ist z.B. dieses: wenn der Schriftsteller bewußt die Grenze des Ästhetischen auf Rechnung des Ideologischen überquert, bleibt ihm meistens nur das Unästhetische, ein predigtartiges Wort, bleibt ihm vor allem die erklärende Moral. Eine Ausnahme könnte nur dann entstehen, sobald er in einem dramatischen völkischen Augenblick für die Freiheit des Einzelnen und des Volkes Partei ergreift, wenn er den Augenblick spürt und erkennt, als "Freiheitswille / das Ästhetische ist ein Imperativ"<sup>1</sup>, wenn er aus moralischem Denken dichtet, daß es besser ist nicht zu sein, als aber ein Sklave zu sein.

Das andere immanente Hindernis ist die Tatsache, daß der Schriftsteller auf einem schwingendem Seil tanzt zwischen seiner und der ihm nahestehenden geistlichen/psychischen/moralischen Wirklichkeit und zwischen seinen phantastischen Kreaturen, zwischen menschlicher Faktizität und zwischen Fiktion, daß er sich immer wieder in einer Prüfung befindet, daß er diese Zweiheit entweder ästhetisch wirkungsvoll vereinigt oder aber ihm bleiben die Elemente abgerissen, ja sogar abgetrennt. Die Schriftsteller machen sich bei dieser unausweichlichen Prüfung manchmal Gedanken über den Sinn ihres Tuns, sowie sie auch ihre Arbeit als paradox erkennen, als eine Kraft ohne Kraft. Ja so mancher gibt geradeaus zu, daß er seinen geistigen und empfindsamen Ozean nicht einmal bis zum Ende überblicken und ihn ausdrücken kann, nicht einmal um zu sich selbst zu schreiben, geschweige denn zu seinem Nächsten.

Neben diesen und jenen äußerlichen und inneren Hindernissen der Kunst öffnet sich selber an sich die Frage über die Soziabilität der Kunst, beziehungsweise die Frage, ob das Kunstwort auch eine ausgezeichnete ethische Gesinnungshandlung ist, die den einzelnen wie auch Völker verbindet oder es auch eine Handlung sein kann, welche sie vereinigt und die Gegensätze zwischen ihnen vergrößert.

Bei der Festrede anlässlich der Nobelpreisverleihung im Jahre 1961 hat Ivo Andrić die vereinigte Moral der Kunst mit der schriftstellerischen Verantwortung verbunden: "Jeder ist moralisch für das verantwortlich, was er erzählt und jedem ist zu gewähren, daß er als heutiger Erzähler den Menschen seiner Zeit seine Geschichte erzählt; ungeachtet des Themas und der Form, nur daß sie nicht mit Feindschaft vergiftet ist und gedünstet mit donnernden Waffen und am besten mit Liebe und Breite und der Heiterkeit des freien Menschengestes geführt sein sollte, weil der Erzähler und seine Arbeit keiner Sache dienen, außer dem Menschen und der Menschlichkeit."<sup>2</sup> Boris Pahor hat im Jahre 1964 in seinen "Deset žebljic" (Zehn Nägelchen) den

1 Tit Vidmar, In memoriam (Matej Bor). KL, Delo Nr. 233, 7. Oktober 1993.

2 Ivo Andrić, Geschichte des Menschen, Roman, 239, Belgrad, 1975.

Gedanken eingeflochten, welcher die Vereinigung der Wortkunst noch fraglicher macht und auf die Frage, ob die "Kunst die Völker vereinigt" folgendes geantwortet: "Ich würde sagen, daß die meisten Kraftlinien, die die Inhalte der Kunst sind, jene sind, die die Völker vereinigen. Sehnsucht nach Geltung. Kampf ums Überleben. Gier. Neid. usw. usw."<sup>3</sup>

Bei diesen Erkenntnissen und Warnungen kann man sich zu Recht fragen, was ist die Moral der Kunst beziehungsweise, ist es möglich zu behaupten, daß auch die Kunst ihre eigene Moral hat, wenn schon die Schönheit selber nicht ist und nicht ihre einzige Moral sein kann; sich fragen, was ist überhaupt die Moral der Kunst, die nur dem Menschen und der Menschlichkeit dient. Ist das Kunstwerk erst dann moralisch, wenn sich der Künstler eben zum Beispiel nach der nationalen, sozial revolutionären, nach der anschaulichen, konfessionellen oder sogar nach der staatlichen Moral richtet, kurzum, nach welcher systematischen moralischen Anschauung oder ist die ethische Gesinnung erst dann, wenn sich der Künstler nur nach dem persönlichen, dem inneren moralischen Imperativ richtet, welcher den Namen Treue zu sich selbst trägt, die Treue des persönlichen Erlebnisses selbst und das des Nächsten und die Treue der Wahrheit dieses Erlebnisses?

Das Problem kann man noch auf diese Art erweitern: die Kunst war und wird immer eine Tätigkeit der "Intellektuellen" beziehungsweise der geistig Vordringenden bleiben, um nicht zu sagen, der geistig höherentwickelten und noch der formgestalterisch talentierten Menschen. Aber ist etwa schon deshalb auch die geistige und moralische Besinnung und das Gewissen des Menschen und der Menschheit verlässlich, und dient es etwa schon deshalb der Menschheit, wie der Schriftsteller Ivo Andrić ihre moralische Wesenheit versteht? Oder ist es gerade wegen der intellektuellen Unterlage manchmal moralisch mangelhaft und sogar ein gefährliches Bewußtsein und Gewissen?

Und wenn sie nach ihrer allein durch Denken gewonnenen Natur doch noch nur der Wahrheit und der Menschheit verbunden ist: ist es dann etwa keine Kunst mehr, wenn sie national extremistisch, chauvinistisch oder aber wenn sie religiös und gesellschaftlich ideologisch fantastisch ist?

Kurzum, was gibt ihr die moralische Kraft, daß sie Einzelne und Völker vereinigt, und was nimmt sie ihr, das ist ein Problem, welchem ich bei zwei Themen das Geleit gebe: bei dem nationalen und dem weltanschaulichen.

Der nationale Inhalt und die Moral der Kunst. Johann Wolfgang von Goethe sagte über die deutsche Literatur seiner und der vergangenen Zeit, daß es ihr an Talenten nicht fehle, es fehle ihr aber an "nationalem Inhalt".<sup>4</sup> Was dieser Inhalt sein sollte hat er nicht gesagt, vielleicht hat er in ihr die kohäsive Kraft oder die inhaltliche Spezifik vermißt, mit welcher sie sich von der französischen, englischen oder aber italienischen Literatur unterscheiden würde. Der Schriftsteller und Dichter Ivan Cankar hat auf der Grundlage der "Sagen und Erzählungen über die Gorjancer" von Trdina gefolgert, daß auch die slowenische Literatur einen gemeinsamen psychologischen Boden, einen besonderen "nationalen Inhalt" besitzt, nämlich die romantische Anschaulichkeit und das Gefühlvolle oder ein gegensätzliches Gefüge der "Einfachheit und Unkompliziertheit, der klaren und kernigen Ausdrucksweise" sowie deren "Mitternachtsphantasien", zugleich aber gab er zu, daß gerade die beiden Dichter

3 Boris Pahor, Zehn Nägelchen (Deset žeblic), Sonntagsverabredungen mit Zeitgenossen, Delo, 1964, Nr. 168, 20. Juni 1964.

4 Paul Fechter, Geschichte der deutschen Literatur, 7, Berlin 1941.

Prešeren und Kette aus der "Volksseele sangen".<sup>5</sup> Es ist nicht nötig uns zu beweisen, daß die Poesie von Prešeren und Kette und auch die von I. Cankar nicht aus der so beschriebenen Volksseele abstammen, nicht einmal aus der nationalen Seele überhaupt, sondern sie ist nur ihre eigene Projektion, auch alles jene, was die Kraft des Syntagma "nationalen Inhalts" kennzeichnet.

Wenn aber über den "nationalen Inhalt" der literarischen Kunstwerke die schöpferische Persönlichkeit selbst entscheidet, kann man in jeder nationalen Literatur dennoch auch Besonderheiten antreffen, die im Gefüge der Weltliteratur für das Individuelle eingeteilt wird. Und wenn es so ist: kann der Literat also trotz seiner Besonderheiten die Völker dennoch vereinigen beziehungsweise, womit kann er sie sich annähern und noch: kann er sie wegen seiner Besonderheiten auch entfremden. Was ist z.B. in der slowenischen Literatur, die sichtlich national integrativ ist und die nationale Substanz stärkt, was ist in ihr, was die Völker eher vereinigt als sie scheidet, wie ist ihre moralische Idee der Annäherung (ungeachtet dessen, ob Europa diese Idee kennt oder nicht kennt)?

Der nationale Inhalt der slowenischen Literatur von Valentin Vodnik über Prešeren, Jenko, Cankar, Župančič, Gradnik und Prežih bis zu der ausländischen der Nachkriegszeit, ist an die moralische Idee über den freien Menschen, über das Subjekt angelehnt, welcher das Recht hat und will frei zu leben und dieses Recht niemanden wegnimmt. Das Nationale ist nicht angriffsbereit, nimmt nicht das Eigentum des Nachbarn an, eher im Gegenteil -, den Völkern erkennt er aussagend, ja sogar hymnisch das Recht zur Freiheit zu.

In der Literatur von Cankar z.B. ist die nationale Ladung klar wahrnehmbar. So verherrlicht Cankar im Roman "Kurent" (die Perchtengestalt) vom 1909 das slowenische Wort, jedoch verringert er nicht die Qualität der anderen Sprachen, er verbeugt sich auch vor der moralischen Stärke seines Volkes, da das Volk der Weichlinge aus diesem geostrategischen Gebiet schon längst verschwunden sei. In diesem Geiste wünscht er lieber den Tod herbei, als daß er sich noch weiter den Nachbarvölkern unterwerfen sollte: "Laß mich nicht erwarten o Herr, daß sich fremde Sprache über dieses Land ziehe! Laß mich nicht erwarten, daß er als Sklave einen sklavischen Tod fände! Gib ihm Kraft, daß er den Strick zerreißt - wenn es sein muß das er stirbt soll er in Freiheit sterben!" Indessen er national unnachgiebig ist, bewirbt er sich in Wahrheit und vor allem um den freien Menschen, hinter den Betonungen über die nationale Freiheit steht der moralische Grundsatz der subjektiven, persönlichen Freiheit. Wenn er entschieden hinter der Idee der persönlichen und nationalen Freiheit steht, vergißt er erst recht nicht, daß das Kunstwerk nur als ästhetische Sache besteht und daß es nur moralisch ist, wenn es nicht seine existentielle, d.h. ästhetische Bedingung bricht. Gerade im Roman Kurent betont er so die Untrennbarkeit der moralischen und ästhetischen Bedingung des wirklichen Kunstwerkes: "Harmonika (im Grunde Synonym für Lied, für Kunstwerk) ist keine Sprache, weiß nichts von Heuchelei; das Lied ist kein Wort, es lügt nicht!"

Das wirkliche Kunstwerk ist also nicht Heuchelei, ist keine Lüge, sondern ist immer zugleich eine ästhetisch-moralische Handlung. Ein wirkliches Kunstwerk mit der Idee der persönlichen und nationalen Freiheit - also nicht mit der Idee "Feuer und Schwert" - ist moralisch, da es dem Leser des nachbarlichen und überhaupt des anderen Volkes nicht seine Identität nimmt, sondern es vorher veredelt beziehungsweise ihm Besinnung und Raum der persönlichen Freiheit vertieft, also dem Menschen und der Menschheit dient.

5 Ivan Cankar, Dragotin Kette. ZD XXIV. Ljubljana, 1975.

Einige kleinere slowanische Völker haben die gleichen Betonungen in der nationalen literarischen Thematik, haben also einen freiheitlichen Typ der Literatur. Zum Beispiel die Ukrainer, besonders Taras Ševčenko mußte wegen des Widerstandes gegen die Untertänigkeit und den Absolutismus, aber nicht weniger wegen seiner Anschauung über die "slowanische Brüderlichkeit", wegen "Kobzar" in die sibirische Verbannung. Seine Ansicht über die slowanische Wechselbeziehung traf auf den Widerstand der russischen slawophilen Messianisten, sie haßten ihn, weil er bei seiner ukrainischen sprachlichen Identität ausharrte; auch der Ukrainer Schriftsteller Nikolai Wassiljewitsch Gogol, der in russischer Sprache schrieb, mochte ihn nicht.

Ševčenko ist dem Weißbrussen Kanstancin M.Ckevič ähnlich - Jakob Kólas, besonders in der Prosa "U zaleskoj hlušy" (In der Taubheit des Sommers) wo er die Tragik des Lehrers, der seine Landsleute in fremder Sprache, in russischer Sprache unterrichten muß, beschreibt. Die nationale Schlawheit der weißbrussischen Gelehrtheit aber zergliedert Kólas kritisch in der prosaischen Trilogie "Na rostanjach".

Wenn die Slowaken bis zum Jahre 1918 von den Ungarn entnationalisiert wurden, so taten dies mit ihnen zwischen den Kriegen die Tschechen. Mit der Theorie, daß es nichts slowakisches gibt, sondern nur ein "ethnisches tschechoslowakisches Volk" wurde der slowakische Nationalismus nur bestärkt und führte zu der Paradoxie, daß der Hlinkische slowakische Parastaat im Jahre 1938 die dichterische Blütezeit der slowakischen heimatlichen Lyrik brachte, daß z.B. die Sammlung "Virgilia" (1939) von Valentin Beniak beinahe ein Brevier des slowakischen Nationalismus wurde.

Die nationale Idee kann sich aber in der Literatur auch deformieren, wird angriffslustig, erobrerungsfreudig, vergrößert das Ihre auf Rechnung des Fremden, protzt mit scheinbar glänzendem Stil an scheinbar barbarischem nachbarlichem Wort und ähnlichem. Wie eine übertrieben Homogenisierte nach innen ist sie eigentlich unmoralisch nach aussen, zu ihren Nachbarvölkern, zu anderen Ethnien allgemein. Ein ausreichendes Beispiel ist der italienische Dichter D'Annunzio.

Ivan Cankar hielt D'Annunzio für einen ausgezeichneten Artisten, nicht aber für einen Künstler. Es ist eigentlich kein Dichter, wer der Welt die "Poesie des Stehlens" verkündet, ist kein Künstler, wer ein Evangelist seines Namens ist, ist kein Künstler, wer "im Namen seines Volkes verkündet, daß es ein (anderes) Volk bestehlen soll", seine Kunst "verdient die Liebe" nicht, weil sie nicht moralisch ist, weil er das "Stehlen besingt", das ausgeraubte nachbarliche Land. Cankar tat noch einen zweiten Schritt und glich die Moral des Dichters mit der nationalen Moral aus: "Jedes Volk sucht sich seinen Verkünder nach eigenem Bildnis und Wert aus."<sup>6</sup> Im Jahre 1916 wiederholte er: D'Annunzio - Artist ja, "aber ein Künstler ist er für mich nicht", denn "ein Richter, der Geschichte und Ewigkeit macht, ist das Herz"<sup>7</sup>, nicht aber Artistik. Cankar steht in der Beurteilung der Dichtung des italienischen Dichters nicht alleine; daß "hinter einer großen Wortgeschicklichkeit oftmals Gehaltlosigkeit und innere Leere steht", betonen auch andere.<sup>8</sup>

Genauso unmoralisch ist der Roman "Zwölf aus der Steiermark" von Rudolf Hans Bartsch, mit welchem Lojz Kraigher im Roman "Kontrollor Škrobar" (1913) polemisiert, unmoralisch, weil er das nordöstliche Slowenien für ein schon seit jeher deutsches Gebiet hält. Diesem ähnelt der Kärntner Erzähler Joseph Friedrich Perkonig, über welchen der Literaturgeschichtler Paul Fechter unter anderem folgendes sagt: "Perkonig schrieb den österreichischen Kriegsroman "Mensch wie Du und ich" ... Das

6 Ivan Cankar, D'Annunzio, SN, 1915, IC, ZD XXIV.

7 Albert Širok, Bei Ivan Cankar, Kres 1921, IC, ZD XXIV.

8 Gero von Wilpert, Lexikon der Weltliteratur, Stuttgart, 1963.

Österreichische hat in seiner Mischung von Kraft und Klarheit eine eigene neue Ausprägung bekommen ..."

In dem Raum zwischen Alpen und Mazedonien hat sich nach dem Jahre 1918 eine zusammenschmelzende Theorie des "dreieinigen" jugoslawischen Volkes geltend gemacht, in dessen Namen Cankar aus den Lesebüchern herausgerissen wurde, Kosta Racin mußte seine Dichtersammlung in Zagreb herausgeben, Miroslav Krlež seine "Balladen von Petrice Kerempuh" in Slowenien, wegen der "Glembajer" hatte er sich wohl in Zagreb keinen Preis verdient. Recht destruktiv ist im literarisch-denkenden Raum von Dobrica Ćosić das militante Motiv, daß das serbische Volk im Kampf gewinnt, im Frieden aber verliert. Verwandt sind auch einige dichterische Aufschreie von Matija Bečković, Radovan Karadžić und ähnlichen.

Kurzum, die Ausbrüche des irrationalen Nationalismus gebären "Blut = und Bodenliteratur", welche die Völker trennt.

Der Nationalismus kann auch in die Literaturwissenschaft einziehen, wie er sich z.B. in das Buch "Geschichte der deutschen Literatur" von Paul Fechter (Leipzig, 1941) eingeschlichen hat. Das Buch ist auf der These aufgebaut, daß nur jene Literatur moralisch ist, welche eine "Dichtung aus einem Erlebnis des Volkes und seiner Seele" ist, jede andere ist subjektivistisch, relativistisch und unmoralisch. Der Romanschreiber Friedrich von Gaggern, geboren in Mokricah, ist moralisch, weil er sich so richtig in das Alldeutsche eingliedert, in eine "Gesamtdeutschesheit", "in die großdeutsche Gemeinschaft".

Lehrreich würde es sein nachzusehen, ob sich der narzißtische Nationalismus auch in der Literaturgeschichte der südslawischen Völker niederschlug.

Man könnte etwa so abschließen: Ein Kunstwerk mit nationalen Inhalt ist moralisch, wenn es auf der Idee des freien Menschen und freien Volkes beruht und wenn sich die moralische Bedingung mit der ästhetischen in übereinstimmender Gesamtheit deckt. Die Poesie aber, die persönliche Freiheit auf eine zu große betonte nationale Idee aufbaut, ist nicht moralisch, da sie den Menschen auf Bemächtigungen des Fremden vorbereitet. Die "Poesie des Stehlens", welche der "lügende Mund" ausspricht (Syntagma von I.Cankar) ist nicht künstlerisch. Für das Kunstwerk mit einem nationalen Inhalt gilt das gleiche moralische Maß, wie auch für das Kunstwerk, welches nur über die individuelle, elementare menschliche Wirklichkeit spricht. Wahre künstlerische Moral vereinigt die Völker, noch so glänzendes Wortgebilde des nationalistischen Geistes aber vertieft die Gegensätze unter ihnen noch stärker.

### Die Wirklichkeit des Lebens, die Weltanschauung und die künstlerische Moral.

J.W.v.Goethe bezeichnet die Verhältnisse zwischen der "Wirklichkeit" und der Moral der Kunst mit etwa den Worten: "Die Wirklichkeit soll Motive geben, dies, was sich ausdrücken soll, der wahre Kern; der Dichter macht aus diesem eine schöne wiederbelebende Schönheit." Und weiter: "Was ich nicht erlebt habe und was mich nicht brannte und mir zu schaffen machte, dies werde ich auch nicht aussagen und singen. Liebeslieder komponierte ich nur, wenn ich geliebt habe." Und noch: "Was ich hatte, was wirklich mein war, war die Fähigkeit und Neigung zu sehen und zu hören und herauszulesen sowie das Gesehene und Gehörte zu beleben mit einigem Geiste und wiederzugeben mit Geschicklichkeit."<sup>9</sup> Die Wirklichkeit gibt also Motive, zu beleben

9 Übersetzung aus der Abhandlung: Aleš Ušeničnik, Christentum und Kunst; Čas 1929/1930. - Eckermann, Gespräche mit Goethe. I - III (Reclam). I 47, III 223, III 260.

und zu singen, steht über dem, was du siehst, was dich brennt - das ist eine moralische Vorschrift, ist moralisches Gesetz der Handlung des Künstlers. Das er sich beim Schreiben nach seinen moralischen Grundsätzen und den Grundsätzen des Gesehenen, Gehörten richtete, sagte auch Nikolai Wassiljewitsch Gogol mit folgenden Worten: "Des Schriftstellers Pflicht ist es nicht nur, daß er fürs Vergnügen den Verstand gebraucht, vielmehr auch die Seele."<sup>10</sup>

Und wie beurteilte Ivan Cankar das Verhältnis zwischen der Moral der Kunst und der Realität des Lebens? Im Jahre 1899 beschrieb er die Betrachtung der Natur durch seine Schriftstelleraugen in etwa so:

"Meine Augen sind kein totes Gerät; meine Augen sind ein gehorsames Organ meiner Seele, - meiner Seele und ihrer Schönheit, ihres Mitfühlens, ihrer Liebe und ihrer Feindschaft ..." (Epilog zu Vignette). Das Verhältnis zwischen der Moral der Kunst und der Realität des Daseins ist hier genau definiert. In seinem zentralen künstlerischen Manifest, in den "Weißen Chrysanthemen" (1910) stellte er die subjektive Wahrheit oder die Wahrheit, welche aus dem Verhältnis sehen/hören/ordnen herausgeht, aus dem Verhältnis zwischen Augen und Seele, noch entschiedener in den Mittelpunkt jedes künstlerischen Aktes: "Töte die Wahrheit, die in dir ist - du tötest sie nicht! ... die Kunst der Vortäuschung geht mich nichts an! ... Stolz ist in meinem Herzen: trotz aller Doktrinen, Mahnungen, Vorwürfe, trotz Belächelung, Beschimpfung und Verleumdung hat mein ganzes Leben und Enden der höchsten Idee gedient: der Wahrheit! Was ich mit den Augen gesehen habe, mit dem Herzen und Verstand, habe ich niemals verleugnet; sowie ich nicht die goldenen Sterne des Himmels ableugnen würde. Die Wahrheit ist aber ein Gefäß alles anderen: der Schönheit, der Freiheit, des ewigen Lebens. Solange ich der Wahrheit treu bin, bin mir selber treu; solange ich in ihrem Namen arbeite, wird meine Mühe Früchte tragen, wird nicht dahinschwinden vom Frühling bis zum Herbst ..."

Das gleiche Verstehen des Verhältnisses zwischen der Wahrheit und der Moral der Kunst beziehungsweise, zwischen der subjektiven Wahrheit und irgendeinem systematischen moralischen Muster, welches das Kunstwerk nicht verträgt, ist auch im "Intermezzo" (1915) im Epos "Jeral" von Oton Župančič zu sehen. Der Dichter behauptet, daß den Schöpfer-Künstler nicht das "väterliche Gewissen" berühren soll, da er "gefühllos ruhig" den "weltlichen Tanz der Mücken" ansehen muß und sich dabei nicht zu fragen hat "warum und wofür und bis wann all dies";

Wer schöpferisch ist, mein Lieber, der spricht aus einem  
Sturm, mit Absicht, Moral und Glück beschäftigt er sich  
nicht, er reißt und bricht und schneidet und knetet den  
Stoff - was dann, wenn es ihm einmal zwischen den Fingern  
aufstöhnt!

Künstler behaupten also, daß über den wirklichen künstlerischen Akt die erlebte, mit Gefühl und Verstand geordnete, mit Geist und Geschicklichkeit geformte persönliche Wahrheit über die Realität des Lebens bestimmt. Aus diesem folgt, daß sie jede absolute Wahrheit ablehnen, jede systematische Anschauung auf das Leben und die Welt, da keiner die vollkommene Wahrheit über sie sichert. Und es folgt noch, daß die Kunst keinen moralischen Kodex außerhalb des Künstlers hat beziehungsweise ihr Kodex ist der Künstler selbst. Die Moral der Kunst oder die Moral des Kunstwerks

<sup>10</sup> Alexander Solschenizyn kehrt nach Rußland zurück. Delo, 6. November 1993. - Übersetzung aus der Zeitung Die Zeit.

stammt also aus der Moral des eigentlichen Künstlers, nur sein moralischer Kompaß gestaltet die künstlerische, ästhetische Wahrheit sowie die moralische Wirkung dieser Wahrheit.

Eine scharfe Gegensätzlichkeit zwischen I. Cankar und O. Župančič sowie zwischen den Einsprüchen, die ihre Standpunkte betrafen, daß die Kunst ihre eigene Moral hat, war in den zwanzigeren Jahren der Ausgangspunkt für eine Auseinandersetzung über Moral und Kunst sowie über Weltanschauung und Kunst, wie sie zwischen Freidenkern und Katholiken entbrannte. Die Ersten behaupteten, daß das Syntagma der Moral der Kunst schon wegen des eigentlichen Bestehens der Kunst entschuldigt wird, die Anderen dagegen, daß sie moralisch nicht frei ist und das auch ihre Moral nur eine Ableitung der "höheren" und "ewigen Moral" ist.

Der Schriftsteller Josip Vidmar fragte einmal, "kennt irgendeiner wirklich die Wahrheit" und daß das wirkliche Kennenlernen der Wahrheit durch solche oder andere Weltanschauungen bedingt sei, vor allem aber fragte er, ob das Kunstwerk eine "künstlerische Modifikation der Weltanschauung" sei oder aber, ob sich die künstlerische "Geistigkeit störungsfrei nach ihren Gesetzen auslebe" und dann das Kunstwerk nur eine "Modifikation der tatsächlichen Menschheit" sei, nur mit ihr in kausaler Verbindung, aber überhaupt nicht in einer kausalen Verbindung mit einer systematischen Anschauung, noch weniger mit einer systematischen Moral. Vidmar akzentuierte auch, daß die menschliche Erkennung zwar beschränkt sei, unvollkommen, jedoch sei sie nur eine Lossprechung der freien, wenn auch unvollkommenen persönlichen Wahrheit über die Realität des Lebens des höchsten moralischen Grundsatzes der Kunst.<sup>11</sup> "Die Kunst sieht die Wahrheit in dem, was sie ist, Moral in jenem, was sie nach ihrem Urteil sein müßte. Da aber die Wahrheit der Kunst die Wahrheit des Lebens ist, gewann die Kunst und wird weiter gewinnen, die diese schöne Welt in allen ihren Tönungen des Lichtes und der Dunkelheit, die göttliche und die dämonische Menschheit darstellt."<sup>12</sup>

Vidmar wies die geordnete Systeme des Denkens ganz zurück, weil jedes die Kunstfreiheit beschränkt, jedes schiebt sich zwischen den Schöpfer und das Leben, wie ihn dieser sieht, fühlt, hört und ordnet, drängt sich zwischen die apriorische Ordnung des Künstlers und zwischen die Wirklichkeit, die ihm Motive verleiht: das Christentum ist im kausalem Sinn nicht vereinbar mit der Kunst, es muß nur neben der Kunst existieren, nicht aber als sein schöpferisches Element. Was in den Arbeiten von Lew Nikolajewitsch Tolstoi und von Fjodor Michailowitsch Dostojewski mangelhaft ist, stammt aus "ihrer moralischen und ideologischen Überbelastung", bei alledem ist aber ihre Kunst nicht christlich, "vielmehr Kunst trotz Christentum".<sup>13</sup> Vidmars Feststellung deutet auch daraufhin, daß Ivan Pregelj als ein christlicher Künstler "künstlerisch verfehlt, weil moralisch begrenzt ist, moralisch okkupiert und unfrei ... dogmatisch und moralisch gebunden".<sup>14</sup> Zu diesem ist als Beweis zumindest noch der moralische und anschauungsartige Zerfall seines Protestanten, des "gottliebenden Jernej" hinzuzufügen, da der Zerfall wegen der schriftstellerischen Überzeugung zustande kommt, daß die slowenische katholische Seele das "Fremde" also die nicht-katholische Seele nicht vertragen kann.

Vidmars Beurteilung über die Pregeljsche Verfehlung forderte unmittelbar den Philosophie-Theologen Aleš Ušeničnik, zum Teil aber auch Anton Vodnik und Božo

11 Josip Vidmar, *Kunst und Anschauung*, Ljubljanski zvon, 1928.

12 Josip Vidmar, *Kapitel über die Moral*, Ljubljanski zvon, 1929.

13 Wie unter Punkt (11).

14 Josip Vidmar, *Ivan Pregelj, Štefan Golja und die Seinen*, Ljubljanski zvon 1929.

Vodušek heraus. Sie versuchten zu beweisen, daß die Kunst nur relativ frei sei und mit dem Christentum schon irgendwie verbunden, sogar mehr, daß ihr das Christentum als fundamentale Grundlage dienen könne, weil es die "absolute Wahrheit" sei. Für Josip Vidmar erlaubte sich Ušeničnik auch eine zu leichte grundsätzliche Lösung; daß er nämlich als Freidenker schon von vornherein die christliche Religion und die Moral ablehne.

Ušeničnik hat möglicherweise recht, wenn er behauptet "daß wir noch nicht über eine Endphilosophie der Kunst verfügen"<sup>15</sup>, zugleich aber zählt er dennoch einige Teile der Kunst zum Endgültigen, zu ihrem Bestand. Ein solcher Bestand ist z.B. auch die künstlerische Inspiration, die eigentlich natürlich ist, jedoch kommt sie "von oben", "von Gott". Solcherart ist auch die künstlerische Freiheit, die nicht wirklich in dem Sinn besteht, "daß man der Kunst keine Grenzen setzen soll, sondern in jenem Sinn, daß der Künstler in diesen Grenzen ohne jegliche Hindernisse nach den Gesetzmäßigkeiten der Schönheit schöpferisch tätig ist." Daß Ušeničnik mit dem Wort "Grenze" dabei vor allem an ethische Gebote dachte, sagte er erst in der Fortführung.

Der Künstler kann sich zwar freiheitlich "nach dem allgemeinmenschlich natürlichen Glaubensbekenntnis und der Ethik richten, der christliche Künstler jedoch nach dem Christentum als dem höchstem Ausdruck der Ethik und der Religion." Der Künstler, der sich nämlich ausschließlich nur nach dem allgemeinmenschlich natürlichen Glaubensbekenntnis und der Ethik richtet - Ušeničnik äußert sich hier zu undeutlich, was das sein soll, natürliches Glaubensbekenntnis und Ethik - handelt begrenzt, weil sie vollständig im Irrtum sind, das "Christentum hat (aber) die Ethik der zufälligen Ingredienzien und Täuschungen gereinigt", weil das "Christentum die Wahrheit ist und zwar in seiner Essenz eine absolute Wahrheit." Und da zugleich das "herrliche vollkommene des Lebens das Apriori des menschlichen Abbildes ist", kann der christliche Künstler "aus den tiefsten Tiefen des Lebens schöpfen. Ja, er muß nur das wirkliche aus der Vernunft durch logisches Schließen gewonnene Bild, das göttlich ist, von den ungöttlichen Ingredienzien und Fälschungen" unterscheiden können.<sup>16</sup> Und noch: "Dem christlichen Künstler sind die ethischen Gebote und Verbote Mußvorschriften, daß er auch ethisch wirklich ist, daß er das Gute als Gutes zeigt, das Böse als Böses ... Die Ethik schließt keinen Stoff aus, verbietet nur die Lüge, daß nämlich nicht das Schöne als häßlich dargestellt wird."<sup>17</sup>

Das Christentum als reine/gesäuberte Ethik und ihr höchster Ausdruck, das Christentum als die absolute Wahrheit, die über dem Menschen mit seinen Geboten und Verboten wacht, gibt dem Künstler noch eine Priorität und überhaupt die Meisterschaft in der Kunst: es versichert ihm die höchstmögliche Freiheit, ja eben "geistliche Freiheit, wie sie das Christentum gibt, schützt sogar die künstlerische Freiheit, da sie den Künstler über die Sinnlichkeit heraushebt und somit auch schützt, daß er nicht sinnliche Berauschtigkeit mit Schönheit verwechselt."<sup>18</sup> Und wenn das Christentum mit seiner absoluten Freiheit ihn vor den Gefahren der Verwechslung des Sinnlichen und des Schönen schützt sowie ihm auch die vollkommene Fülle des Lebens gibt, verbürgt es ihm auch zugleich noch das Einleben in das Leben, die tiefsten Einsichten in die Fülle des Lebens, denn "Leichter ist das Einleben aus der Fülle des Lebens, welches den wirklichen christlichen Künstler erfüllt, als aus trübem Leben, das im Künstler ohne Moral vorhanden ist."<sup>19</sup>

15 Aleš Ušeničnik, Christentum und Kunst, Čas 1929/1930.

16 Wie unter Punkt (15).

17 Aleš Ušeničnik, Über die Freiheit in der Kunst, Čas 1928/1929.

18 Aleš Ušeničnik, Über die Freiheit in der Kunst, Čas 1928/1929.

19 Aleš Ušeničnik, Über die Freiheit in der Kunst, Čas 1928/1929.

Das Syntagma von Ušeničnik "Künstler ohne Moral" kann für den Künstlermenschen, für seine Biographie außerhalb der Kunst gelten; doch Ušeničnik überträgt sie auch auf das künstlerische Erzeugnis "Künstler ohne Moral" und den Widerspruch zwischen dem "wirklich christlichen Künstler" und zwischen dem "Künstler ohne Moral" radikalisiert er so: "Leichter ist die Welt aus den Höhen zu überblicken als aus den Niederungen! Deshalb behauptet F. Maritain, daß vollkommene Romane über das Leben nur ein Mystiker schreiben könne, da nur er bis zu den Tiefen den Menschen, die Welt und das Leben verstehen vermöge", (Art et Scolastique, 331). Er ergänzt noch, daß F.M. Dostojewski zwar mit tiefer Erkenntnis und Einfühlsamkeit die "Wut" aufgezeichnet habe, jedoch würde ein Künstler, der ein mystischer Seher sei, noch tiefer in die dunklen Abgründe der menschlichen Seelen blicken."<sup>20</sup>

Das Syntagma "der tiefen Abgründe der menschlichen Seele" ist aber sehr gefährlich für die Ušeničniksche These, daß die Sittlichkeit ein "natürlicher Zustand der Seele" sei. Wenn also die Sittlichkeit nämlich ein natürlicher Zustand ist, dann sind ihre charakteristischen Attribute auch die Abgründe der Seele. Das aber bedeutet, daß die Unstimmigkeiten, die Disharmonien in der Seele nicht nur "etwas sehr furchtbares, unmoralisches, böses" verursachen, sondern Verkündigungen auch aus ihrer aprioren, abgründigen dunklen Substanz zu Tage fördern. Und noch ein Paradox aus der Sammlung von Ušeničnik: wenn die Sittlichkeit ein natürlicher Zustand der Seele ist, dann macht sie kein gedankliches System vollkommener, denn die natürliche Sittlichkeit kann rein gar nichts von Ingredienzien und Täuschungen reinigen, wie auch kein System den Umfang der Ingredienzien und Täuschungen vergrößern kann.

Noch ungeordneter wie dieser, besteht aber ein Gedanke von Ušeničnik, daß "Künstler ohne Moral" bestehen, die aus "trüben Leben" schöpfen, ihrer und fremder. Hier gleicht sich Ušeničnik den "sanktflorianischen" (kleingeistig - kleinbürgerlichen) Beurteilungsprinzipien des Künstlers an, daß nämlich auch der Peter von I. Cankar "ein Künstler ohne Moral" sei, vor allem aber, das seine Kunst unmoralisch sei, weil sie sanktflorianische "trübe Leben" offenlege.

Zuletzt faßt Ušeničnik scharf seinen axiomatischen Gedanken zusammen, nämlich: "Der Mensch ist nicht absolut autonom, deshalb kann auch seine Freiheit nicht absolut sein. Dem Menschenkünstler gebietet mit ästhetischem Gesetz die Kunst, dem Künstlermenschen aber mit ethischem Gesetz Gott."

Die auferlegte Moral bezieht sich nach Ušeničnik vor allem auf die künstlerische Behandlung des Sinnlichen. Und genau das Betonen der Moral in Verbindung mit dem Sinnlichen ist der Grund, daß der christliche Künstler das Grauen durchlebt, die Angst, den Schauer, weil das Sinnliche von der Natur her kurz und wenig ist und er wird es anerkennen oder sich ihm entgegenstellen oder aber sich der künstlerischen Auseinandersetzung entsagen, wie es z.B. der französische Dramatiker Jean Baptist Racin tat oder aber Nikolai Wassiljewitsch Gogol, welcher in seinem religiösen Schwung den Grundsatz der untendenziösen Kunst zurückwies, aber wegen seiner grundsätzlichen künstlerischen Natur verzweifelte und den zweiten Teil der "Toten Seelen" verbrannte. Auch der christliche Dichter in Slowenien ist sich manchmal der Gefährlichkeit der Anschauung bewußt und wie Jože Snoj erkennt er an, daß seine Religiosität in seinen Dichtungen manchmal zu stark "vom Aufständischen gegen die ideologische Gewalt unterstützt wird und in Gefahr, daß auf Momente sogar eine Haltung aufgebaut wird."<sup>21</sup>

20 Wie unter Punkt (17).

21 Jože Snoj, Aussprache der Dichter, Slovenec Nr. 245, 31. Oktober 1993.

Da er die Angst nicht loswurde Ärgernis zu erregen, litt François Maurice sehr bei seinen Romanen und fragte sich dabei: "Wie soll ein treugesinnter Romanschreiber diesem Dilemma enttrinnen: soll er den Gegenstand seiner Beobachtungen verändern, das Leben fälschen oder sich getrauen, Ärgernis und Beunruhigung in den zu Seelen verbreiten."<sup>22</sup> Ihn bedrückte der Gegensatz zwischen moralischem Dogma und zwischen "dem Boden des sinnlichen Wohlbehagens" oder "den Dämonen, ohne die es nicht möglich ist ein Kunstwerk zu vollbringen", wie André Gide es sagte, er irrte zwischen Dogma und innerem Befehl herum, daß er als Künstler nicht "das Leben verfälschen", den Ingredienzien und Täuschungen nicht ausweichen dürfe oder "den dunklen Abgründen der Seele", wie es der neuerungsstüchtige Ušeničnik sagen würde. Jaques Maritain schlug vergebens die erlösende Formel vor, welche Ušeničnik immer wiederholte, daß man sich nämlich der moralischen Verzweiflung derart entziehen könne, indem man "die Quelle reinige", die dunklen Abgründe reinige und so niemandem verärgere.

Stanko Leben meinte deshalb, daß die katholischen Romanschreiber bei all ihrer moralischen Vorsicht eine verdeckte Zweiheit begleite: auf der einen Seite das verzauberte Schildern und auf der anderen Seite etwas unerfreuliches, weil es nicht möglich sei zu sehen, "ob ihr Katholizismus eine Doktrin des Lebens ist oder aber nur eine einfache Stimmung."<sup>23</sup>

Ich füge hinzu, daß der Standpunkt von Ušeničnik über die Wahrheit und die ewige Moral, über die nur das Christentum souverän beurteilen kann, mit der Enzyklika "Veritas splendet" übereinstimmt (1993), in der man lesen kann, daß es keine Freiheit ohne die Wahrheit gibt, über die Wahrheit kann aber nur die kirchliche Doktrin ein Urteil fällen. Wahrheit ist z.B., daß es nur "eine einzige Moral seit den Anbeginn der Welt gibt" und sie auch nicht von der Tendenz in der heutigen Theologie erschüttert werden kann, die "die objektiven Normen der ethischen Gesinnung, gültig für Menschen aller Zeiten, bestreitet" und "den unzerstörbaren Absolutismus der moralischen Werte" relativisiert beziehungsweise, den ethischen Relativismus aber auch den Subjektivismus anerkennt.<sup>24</sup>

Zu diesem ist hinzuzufügen, daß so wie eine "einzige Moral" für das Christentum auch für die Kunst eine einzige Moral gilt, dies ist die künstlerische Moral oder die Loyalität des Künstlers, die Wirklichkeit zu erleben und zu erleiden.

Daß die künstlerische Moral nur die subjektive Wahrheit der Lebenswirklichkeit versichert - darüber haben Cankar, Župančič, Vidmar und andere überzeugende Mitsprecher in der slowenischen und der internationalen schriftstellerischen Gesellschaft, Künstler, die nur die Wirklichkeit des Lebens, wie sie sie erlebt und entdeckt haben, anerkannten und sich beim künstlerischen Akt über sie erhoben, sich nur nach dem eigenen "freien menschlichen Geist" richteten und sich allen außerpersönlichen moralischen Vordrucken entgegensetzten.

Prežihov Voranc dachte im Jahre 1945 z.B. etwa so über die moralische Essenz der Kunst: "Das Wesentliche in der Kunst liegt darin, daß sie sich nicht von der volkstümlichen Wirklichkeit entfernt, da etwas Übernatürliches in der wirklichen Kunst nicht existiert." Und zusätzlich: "Dem tatsächlichen Künstler, der die Wahrheit schreibt, ist dieses (nämlich "Amerika" in der Kunst zu suchen) nicht vonnöten." Die Zügel irgendwelcher Moralität, der nationalen, staatlichen, kirchlichen ... wies er aber

22 François Mauriac, Dieu et Mammon, 164. Siehe Stanko Leben, François Mauriac oder die persönlichen Probleme des katholischen Romanschreibers, Ljubljanski zvon 1929.

23 Wie unter Punkt (22).

24 Stane Ivanc, Das geistliche Testament von Johannes Paul II., Delo Nr. 232, 6. Oktober 1993.

mit folgenden Worten zurück: "Die Kulturarbeiter lassen sich verstaatlichen, die Kultur und die Kunst aber lassen sich nicht verstaatlichen", dabei ist ihm der Begriff "verstaatlichen" *le pars pro toto*. Kurzum, die unbegrenzte Anerkennung der Lebenswirklichkeit zählte er zu dem höchsten künstlerischen moralischen Gesetz, die verschiedenen ideologischen, staatlichen und übernatürlichen Maße und Haltungen aber zu den künstlerisch gefährlichen "moralischen" Fremdkörpern.<sup>25</sup>

### Und wie beurteilen Boris Pahor, Ciril Kosmač und Miško Kranjec die Moral der Kunst?

Europa verfügt heute schon über eine ganze Bibliothek von erzählender Prosa, die über geistige und körperliche Gewalt, wie sie von den nationalen, gesellschaftlichen und konfessionellen Ideologien ausgeübt wird, handelt. Die Autoren sind unmittelbare "Zeugen" fast jeder erzählt von Bedrohungen seiner Identität. Die erzählerische Prosa ist ein Ausdruck des moralischen Imperativs, sie hat in dem imaginären epischen Raum des Kunstwerkes jenen Teil zu schmelzen und zu erhalten, jenen Punkt der "persönlichen" Geschichte, der ihr nicht erlaubt ist in die Vergessenheit zu drücken, sondern ihn künstlerisch zu verkörpern und ihm mit der künstlerischen Katharsis die selbständige ursprüngliche Persönlichkeit wiederzugeben. Ein solches ist auch z.B. der Roman "Nekropola" (1967) von Boris Pahor.

Pahor ist sehr selbstkritisch, er zweifelt nämlich, daß er die Wirklichkeit der Lager wenigstens in etwa mit seiner literarischen Gedächtniskraft erneuert hat, sie zumindest in den imaginären Raum des Kunstwerkes eingesiedelt, obgleich gerade diese Belebung sein grundlegender moralischer Imperativ war. Er sagte, daß für eine kaum noch authentische Übertragung der Erinnerungen in den Roman nicht nur die zeitliche Abrückung zweier Jahrzehnte schuldig sei, sondern die Tatsache, daß er ihn schon stark "angesteckt vom Leben" geschrieben habe und die neue Lebensenergie es ihm verhindert habe "das gültige Wort über den toten Freund zu finden". Als erstpersönlicher Erzähler fühle er sich geradezu als "ein Halbherziger, wenn ich weit weg von dort bin, aber in mir ist die entscheidende ehemalige dortige Stimmung." Kurzum, Pahor erkennt an, daß er nicht mehr das authentische Wort für "erniedrigende Knochen und erniedrigende Asche" widerrufen kann. Über die Tiefe der Wahrheit in seiner Erzählung ist er entzweit als Mensch und als Künstler. Zwar stürzt er als Mensch das Heraklitische Axiom um und steigt noch einmal in den schwarzen Fluß, der sie weggetragen hat, als Künstler muß er aber wenigstens ungefähr beschreiben, wie er ihn und andere in Wirklichkeit wegtrug. Pahors Zweifel über die Übereinstimmung des Roman mit der Wirklichkeit des Lebens drückt die Besinnung über die Verantwortlichkeit zu dem Erlebten, über ausgelittene und erkannte Wirklichkeit aus und über ihre ästhetische Nichterneuerung, dieser Zweifel bedingt das Ästhetische mit der Moral und das Moralische mit dem ästhetischen Maße.

So mancher fragte sich, ob die dämonische Entmenschlichung, wie sie geschah und noch immer in den modernen "Weinbergen des Todes" (B. Pahor) des zwanzigsten Jahrhunderts vor sich geht, noch für einen Roman geeignet sei. Vor der Frage der Angemessenheit und Unangemessenheit der Gestaltung eines ähnlichen Themas fand sich auch Ciril Kosmač in dem Roman "die Ballade von der Trompete und der Wolke" (1956). Der Erzähler Majcen beschreibt die Geschichte des Temnikars, spricht über

25 Prežihov Voranc, *Zeitgenössische Aufgaben der schöngeistigen Literatur*. Bericht über die Vereinsversammlung der slowenischen Schriftsteller, 8. Oktober 1945, *Gesammelte Werke X*. Ljubljana.

seine Entscheidung, den Zutritt der Weißgardisten zu der Berghöhle, in welcher die verwundeten Partisanen Unterschlupf fanden, zu verhindern. Seine eingebildete und schon fast phantastische Abbildung über ihn unterbaut er, probiert er aus und er vergleicht die damalige Gesinnung von Temnikar, indem er mit einigen seiner Bekannten spricht, er richtet sich nach dem ästhetischen Grundsatz "per realia ad realiora". Seine Erzählung über die heldenhafte und tragische Haltung Temnikars, seine anschauliche Gestaltung der Stimme des Gewissens und der Verpflichtungen sowie die Stimme des Todes, wie sie sich dramatisch in dem Gewissen des Helden drängeln, schneidet sich letztlich in das Erleben der Mitsprecher so ein, daß einer dem balladenhaften unterliegt und in den Freitod geht. Er unterliegt aber deshalb, weil gerade er den Unterschlupf voller Verwundeter, die vom Gegner getötet werden sollen, verraten hat, jedoch fing Temnikar sie ab und stürzte mit ihnen zusammen in den Abgrund.

Der Roman versucht also die Vergesslichkeit von Temnikar zu retten, zugleich aber verursacht er des Verräters Selbstmord. Auch der andere Mitsprecher Majcens erlebt Temnikars Abbild und das ganze Gefüge als etwas "Grauenhaftes", und fügt noch an, der Künstler hätte es besser gemieden. Die Bemerkung Majcens erregt und man fragt sich, ob der Mensch wirklich im Namen des Menschen und für den Menschen auch das Entsetzliche tut, das von der Kunst nicht berührt werden sollte: "Soll denn das Entsetzliche, was der Mensch im Namen des Menschen und auch wirklich an dem Menschen tut, nicht mehr erzählt werden dürfen? Verrichtet der Mensch und die Menschheit wirklich Dinge, die nicht mehr für die Schreibfeder angemessen sind? Hat sich auch Temnikar über diese Grenze begeben?" Kurzum, ist die existentielle Tragödie, in die der Mensch eingeklemmt und gefangen ist, wirklich so dämonisch, daß die Kunst vor ihr sein fundamentales Axiom abräumen soll - da nämlich die ästhetische Projektion Wirklichkeit ist, soll sie also ihre stärkste Waffe niederlegen - Shakespeares Spiegel? Ciril Kosmač legte ihn nicht nieder.

Auch Miško Kranjec denkt über das Verhältnis zwischen der Moral der Kunst und der Wirklichkeit des Lebens nach. Im Roman "Lärchen über dem Tal" (1957) stellt er die künstlerische Moral und die der sogenannten "kleinen Leute", "der überflüssigen Menschen" gegenüber, welche angeblich der Politik, der Kirche und auch der Kunst nicht bedürfen. Das Verhalten dieser Institutionen zum Menschen wiegt an dem Motiv, wie die uneheliche Arbeiterin-Mutter aus Verzweiflung ihr Kleines erstickt, die Freundinnen aber helfen ihr, es in einem vorstädtischen Garten zu begraben. Der Erzähler fragt sich, wie es möglich ist, daß "die Romantik des Herzens" noch heutzutage ein Ärgernis ist und nicht einmal versichert, weder moralisch noch sozial. Und setzt fort: Politik und Kirche haben keinen "Schlüssel" für das Leben aber auch "die Kunst kann es nicht bis in die letzten Tiefen" erreichen, da es ja "nur sehr wenig Farben hat, mit welchen es die ganze Wirklichkeit nicht ausführen kann". Trotzdem hat aber der Künstler noch am wenigstens das Recht vor der Wirklichkeit des Lebens davonzulaufen und nur die Trugbilder, die "Landschaften, die nicht bestehen, den Menschen, den es nicht gibt und überhaupt die Welt, die nicht existiert zu malen und zu beschreiben", hat kein Recht das Ausgedachte zu beschreiben, wie "die höhere Vision des Menschen" und Vision "über den wirklichen, neuen wundervollen Menschen ist". Der Künstler kann und darf sich nicht vormachen, daß der Mensch etwas anderes ist, als das Wesen, das heute und hier lebt. Die Moral der Kunst bindet ihn, "ins Gesicht und ins Herz genau dieses Menschen zu blicken und ihm zu sagen, wie er ist", er darf seiner nicht überdrüssig werden und sich an seiner statt, lieber "die weißen Wolken am Himmel und die verlogene Traurigkeit ins Herz" rufen. Der Maler müßte "Martha mit dem Kind malen, das es nicht gibt, nicht aber Minka - in den Kirschblüten", vielmehr dort in der Stadt, auf den Gartenbeeten, bei der Höhle, von woher

das Körperchen leuchtet ...". Politik und Kirche sollen nur die Humanität spielen, die Humanität und die Moral der Kunst ist aber nur eine einzige, nicht unveränderlich und uneingebildet: ist ein subjektives-objektives Abbild des wirklichen Lebens.

Zahlreiche slowenische Schriftsteller sind sich folglich darüber einig, daß die Wirklichkeit des Lebens der einzige moralische Schiedsrichter des Kunsterzeugnisses ist. Jeder hat seinen eigenen persönlichen Anteil am Schiedsgericht, hat seine eigene moralische Anschauung auf das Dasein und die Welt, ist moralisch leidenschaftlich, wenn er sie gestaltet und beschreibt, er ist aber niemals moralisch überschwänglich im Sinn irgendeines verschlüsselten Formulars.

### Und was sagen noch einige ausländische Schriftsteller über die Moral der Kunst?

Henry James versichert, daß "das Unumgängliche (der Künstler) der moralischen Kraft gerade in dem ist, daß sie alles bis zum Ende untersuchen"<sup>26</sup> und, daß sie solche Untersuchungen nicht fürchten. François Mauriac z.B. wollte und versuchte alles zu untersuchen und nichts zu verfälschen. Es scheint aber, daß er doch dem Grundsatz "bis zum Ende" auswich. Der Philosoph und Schriftsteller Jean Paul Sartre nahm ihm nämlich übel, daß er sich für einen Bevollmächtigten des Denksystems hielt und sich trotz des Wissens, daß er "bis zum Ende" gehen müsse, zu verantwortlich gegenüber dem System und zu wenig verantwortlich gegenüber sich selber verhielt. Deshalb schrieb Sartre sehr hart: "Herr Mauriac ist kein Schriftsteller. Warum? Warum erreichte dieser ernste und achtsame Schriftsteller nicht sein Ziel? Mir scheint es, wegen der Sünde des Hochmuts. Wie die meisten unserer Schriftsteller, versuchte auch er die Tatsache zu vernachlässigen, daß die Relativitätstheorie vollkommen auf die Welt der Romane übertragbar ist, daß in einem wirklichen Roman keinen Platz für einen bevollmächtigten Beobachter ist, so wie es ihn auch in der Welt von Einstein nicht gibt, und daß weder in dem System der Romane - noch im Physischen - ein Experiment existiert, welches zu registrieren ermöglicht, ob sich das System bewegt oder ob es ruht. Herr Mauriac stellte sich auf den ersten Platz. Er suchte sich das göttlich Allwissende und -mächtige aus. Jedoch, der Mensch schreibt einen Roman deshalb, daß ihn die Menschen lesen. Vom Standpunkt der Herrgottes, der alles sieht, dringt Unbegrenztheit in jedes Scheinbare ein; es gibt keinen Roman, keine Kunst, weil die Kunst überhaupt ohne das Scheinbare nicht lebendig sein kann, ohne Erscheinung. Der Herrgott ist kein Künstler, Herr Mauriac ist es aber noch weniger."<sup>27</sup>

Der englische Schriftsteller David Herbert Lawrence lehnt jedes erzählende Verfahren ab, welches das epische persönliche moralische Formblatt auferlegt. Ein solches Formblatt stört ihn bei Tolstoi, Dostojewski und Turgenjev und sollten ihre Personen deshalb auch noch so außerordentliche Eigenschaften besitzen, wirkt auf sie das aufgetragene moralische Formblatt "lebensfremd, widrig und veraltet".<sup>28</sup>

Einen Roman ohne moralische Voreingenommenheiten fordert auch der amerikanische Schriftsteller John Dos Passos, weil "die beobachtende Objektivität reine Parzipationen erfordert. Wenn er am Schreibtisch sitzt, muß der Mensch/Künstler mit seinen Vorurteilen abrechnen."<sup>29</sup>

26 Henry James, Die Kunst des Romans, Roman, S. 52, Belgrad 1975.

27 J.P. Sartre, Versuchung der Verpflichtung, Roman, S. 371, Belgrad 1975.

28 D.H. Lawrence, Moralität und Roman, Roman, S. 190, Belgrad 1975.

29 John Dos Passos, Wie entsteht ein Schreiber, Roman, S. 266, Belgrad 1975.

Und wie steht der deutsche Existentialist Hans Eric Nossack zu dem vorangehenden "moralischen Formblatt"? Nach ihm sollte der Schriftsteller "ein geistiger Freiheitskämpfer" sein, welcher sich allem systematischen, dogmatischen entgegengesetzt, wenn man ihn auch dabei als einen asozialen, anarchistischen oder sogar als einen Nihilisten abstempelt. Er wollte deshalb ein geistiger Freiheitskämpfer sein, weil man den Menschen aus dem Menschen gerade mit Ideologien, Institutionen, mit gedanklichen Systemen, verreibt.<sup>30</sup> Und noch der Engländer Georg Orwell "Wenn ich anfangs ein Buch zu schreiben, sag ich nicht, 'ich werde ein Kunstwerk schreiben'. Ich schreibe es nämlich deshalb, weil eine Unwahrheit oder Lüge besteht, die ich entschleiern muß; es besteht ein Phänomen, auf das ich unbedingt aufmerksam machen muß und meine erste wirkliche Sorge ist, die Auseinandersetzungen herauszufordern ... meine Ziele im Ganzen sind also von hoher Gesinnung."<sup>31</sup>

Über das unausweichliche gleichzeitige Spiel des ästhetischen und moralischen im Kunstwerk spricht auch György Lukács in der "Theorie des Romans" (1916). Dieser Philosoph sagt, daß die schriftstellerische Beengtheit vor allem aus der Tatsache stamme, daß sie ihren Helden mit Ironie überwuchern müsse, damit irgendeine wesentliche, bedeutungsvolle moralische Realität erwüchse, z.B., daß alljüngliche Suche vergeblich, jede Hoffnung (Don Quichote) umsonst sei. Der erzählerische Blick auf die moralische Realität wird zur Antriebskraft des Romans, der Blick allein ist aber nicht thematisiert, sondern bestätigt sich nur als eine abstrakte, romanschreiberische moralische Realität.

Wenn aber der schriftstellerische moralische Blick von seiner abstrakten Position hinuntersteigt und sich als ein denkendes Formblatt in die Erzählung einmischt, wenn dieses Formblatt die Reise der epischen Person "terrorisiert", dann ist der Roman ästhetisch ohne Ausdruck und stellt kein Kunstwerk dar. Die Bedingung für das vollkommene Zusammenfließen des Ästhetischen und des Moralischen ist, daß sich der Erzähler nichteinmal um eine Haaresbreite von jener, auf alle Fälle "subjektiven" Wirklichkeit entfernt, auf welcher das epische Subjekt lebt und fällt, reist und seine Reise beendet. Darum macht also erst das vollkommene, unstörbare Zusammenfließen der beiden künstlerischen Bestandteile das moralische Formblatt, welches sonst die epische Person vernichten würde unmöglich und scheidet es aus.<sup>32</sup>

Aus den ästhetischen Überlegungen von Lukács über die immanente künstlerische Moral folgt wieder ein logischer Beschluß, nämlich daß das moralische Problem des Romans ebenso und zugleich auch sein ästhetisches Problem ist, beziehungsweise, daß der Roman erst dann ein Kunstwerk darstellt, wenn sich das Ästhetische und das Moralische in ihm restlos überdecken.

30 Hans Eric Nossack, Mensch in der heutigen Literatur, Prav tam, S. 305.

31 Georg Orwell, Warum schreibe ich, Prav tam S. 326.

32 György Lukács, Die Innere Romanform, Theorie des Romans, Sarajevo 1969.