**(34) Positionen IX: Einsprüche gegen den Dogmatismus – Ernst Bloch, Hanns Eisler, Anna Seghers**

Der Verlauf der Expressionismus-Debatte stieß bei einem Großteil der in den westeuropäischen Asylländern lebenden Schriftsteller auf Befremden. Insbesondere der Kurella-Artikel erregte Anstoß. Was sollte man über diesen „Winckelmann-Hellenismus“: die Formel von der „edlen Einfalt und stillen Größe“, sagen? Ebenso über die Forderung nach „Volksnähe und Volkstümlichkeit“? War das eine Anbiederung an den Stalin-Kult? Derartig schablonenhafte Formulierungen passten nicht zu Intellektuellen, die mit Dadaismus und Neuer Sachlichkeit, mit Schönberg und Krenek, den Bildern von Beckmann, Feininger und Kirchner vertraut waren.

 Darüber hinaus war es politisch töricht, ausgerechnet das pazifistische Engagement der Linksintelligenz als „linkssektiererischen Opportunismus“ abzutun. Das Erscheinen von Heinrich Manns „Zola“-Essay im November 1915 war ein eminent politischer, bewundernswert wagemutiger Akt gewesen, der kaum verhüllte Angriff auf den preußisch-deutschen Militarismus und die Kriegszielpolitik. Hier hatte sich erstmals ein Einzelner gegen die Mehrheit der bürgerlichen Intellektuellen: die Befürworter des Krieges, gestellt. Ernst Toller, der vielleicht bekannteste Repräsentant der „expressionistischen Generation“, war für seine Beteiligung an der Räterepublik mit Festungshaft bestraft worden; Carl von Ossietzkywar im *Weltbühnen-*Prozess als der für einen Artikel über die geheime Aufrüstung der Reichswehr verantwortliche Redakteur vom Reichsgericht wegen „Landesverrats“ zu einer Haftstrafe vom einem Jahr und sechs Monaten verurteilt worden. Noch in der Nacht des Reichstagsbrandes wurde er verhaftet und anschließend in ein KZ eingewiesen. Erich Mühsam, ebenfalls eine Zentralgestalt der Räterepublik, war im KZ ermordet worden. Für die Münchner Räterepublik hatten Hunderte Arbeiter ihr Leben geopfert, Tausende waren in die Gefängnisse gekommen. Sollte das alles ein Irrweg, „USPD-Ideologie“, gewesen sein?

 Ähnlich verhielt es sich mit dem Formalismus-Vorwurf. Man konnte an den Expressionisten kritisieren, dass sie zu spontan, zu chaotisch, zu impulsiv, aber gewiss nicht, dass sie „Formalisten“ gewesen seien. Mit „Dekadenz“ war die Kultur der Weimarer Republik auf keinen Fall gleichzusetzen. Der Expressionismus, der Bauhaus-Stil, die moderne Musik, die zeitgenössische Malerei, Theater und Film, die Freudsche Psychologie, die modernen Natur- und Geisteswissenschaften waren *Teile* *ein und derselben Welt* – ebenso wie die – von Karl Korsch bis Walter Benjamin – reichenden Spielarten der marxistischen Theorie. Der Klassizismus, den Kurella predigte, war es *nicht*. Wer wie er argumentierte, eskamotierte sich aus der Gegenwart.

 Anstoß erregten jedoch auch die Beiträge Georg Lukács‘. Das war intellektuelle Bevormundung, gepaart mit Unkenntnis der aktuellen Entwicklungen in der Literatur, der Musik, der bildenden und der darstellenden Kunst. Lukács argumentierte so, als sei er der einzig legitime Interpret des Marxismus-Leninismus. Durch sein autoritäres Auftreten besetzte und *beherrschte* er die Diskussion. Dieser doktrinäre Zug der Debatte irritierte die Beobachter. Auf die naheliegende Vermutung, dass es sich bei der Expressionismus-Debatte in Wahrheit um eine parteioffiziell gesteuerte Kampagne, eine Reglementierungsmaßnahme, handeln könne, hinter der die Macht des Stalinschen Repressionsapparates stand, und Lukács dazu die geschichtsphilosophische Rechtfertigung lieferte, kam man nicht. Aber genau darum handelte es sich: Moskau wollte mit dieser Diskussion die Kader überprüfen und die Disziplin verschärfen. Wer auf den eingeschlagenen Kurs nicht reagierte, sich nicht blind der Autorität der Partei unterwarf, wurde diszipliniert, öffentlich angeprangert und als „Abweichler“ aus der Partei ausgeschlossen. Sofern sich die Betroffenen in der Sowjetunion aufhielten, gerieten sie als Folge fast zwangsläufig in die Maschinerie des Repressionsapparates.

 Die „Abweichung“ war nur der *Vorwand*, nicht aber der *Grund* der Verhaftungen. Eines stichhaltigen Grundes bedurfte es nicht, um ins Blickfeld der Verfolgungsorgane zu geraten. Die Repression baute auf *Willkür und Terror* auf, auf der Unkalkulierbarkeit des Vorgangs. Sein Ziel war es, das Selbstgefühl der „Intelligentsia“ zu brechen. Der traditionelleNonkonformismus der Gruppe*,* ihre Eigenständigkeit und Unabhängigkeit, passte nicht in das Machtsystem des Sowjetstaats. Er bedrohte den Anspruch der Partei, stets und immer die „richtige Linie“ zu vertreten. Ein nahezu beliebiger Sachverhalt genügte daher, damit die Betroffenen als „Volksfeinde“ im Gulag verschwanden.[[1]](#footnote-1) Die Etikettierungen der angeblichen „Verbrecher“ waren beliebig. Mal handelte es sich um „Trotzkisten“, mal um „faschistischen Agenten“. „Verräter“ bzw. „Diversanten“ waren sie alle. Der Repressionsapparat operierte mit Denunziationen und erpressten Geständnissen. Willfährige Denunzianten gab es genug. Angesichts der vorgeblichen Gefahren, die der Sowjetunion aufgrund der Aktivität der „Verräter“ drohten, galt die Denunziation als Beweis von „Linientreue“ und parteigerechtem Verhalten.[[2]](#footnote-2) Völlig absurde Beschuldigungen reichten aus, um die Verurteilungen auf eine rechtlich „einwandfreie“ Basis zu stellen.

**„Aber die Freude am Erbvorgang wird einem nicht immer ungetrübt gelassen.“**

Die Absurdität der Vorwürfe, die in der Expressionismus-Debatte erhoben worden waren, stimulierte offenen Widerspruch. Am deutlichsten artikulierte er sich bei Ernst Bloch und Hanns Eisler. Ihre Reaktion bestand darin, den Widersinn der Debatte mit Hilfe eines fiktiven Streitgesprächs zweier Partner karikaturistisch zu repetieren, die aufgeworfenen Fragen neu zu diskutieren und abschließend in scheinbar naiver Manier zu einer einvernehmlichen Lösung und damit zu einer Widerlegung der von Lukács eingenommen Position zu gelangen.

 Das Unterfangen war seinem Charakter nach gewagt, da Bloch und Eisler der KPD nahe standen, möglicherweise sogar Mitglieder waren.[[3]](#footnote-3) Wer sich der Autorität der Partei nicht beugte, dem drohte Isolierung. Offensichtlich schoben Bloch und Eisler derartige Bedenken jedoch beiseite. Einstweilen, so glaubten sie zumindest, war die marxistische Theoriediskussion noch offen für eine freie, von keinem Tabu belastete Erörterung strittiger Fragen. – Die beiden Beiträge, die Bloch und Eisler gemeinsam verfassten: „Avantgarde-Kunst und Volksfront“[[4]](#footnote-4) sowie „Die Kunst zu erben“[[5]](#footnote-5), erschienen nicht in *Das Wort* oder in der *Internationalen Literatur.* Ob die Publikation in einer dieser beiden Zeitschriften überhaupt erwogen worden war, ist unwahrscheinlich.[[6]](#footnote-6) Als Publikationsorgan wählten sie eine zwar links orientierte, von Moskau jedoch – vermeintlich[[7]](#footnote-7) – *unabhängige* Zeitschrift: die von Hermann Budzislawski herausgegebene *Neuen Weltbühne*, das Nachfolgeorgan der Berliner *Weltbühne*.

 „Avantgarde-Kunst und Volksfront“ ist auf das Argument fokussiert, die proletarischen Massen stünden der modernen Kunst: der atonalen Musik und der zeitgenössischen Malerei, im Wesentlichen verständnislos gegenüber. Die entsprechende Behauptung ist in der Expressionismus-Debatte nahezu allenthalben präsent. Bei Bloch und Eisler unterhalten sich über dieses Thema ein „Skeptiker“ und ein „Optimist“, wobei es falsch wäre, Eisler auf die eine und Bloch auf die andere Rolle festzulegen. Die Figuren sind weitgehend austauschbar. Das vermeintliche „Streitgespräch“ ist ein Kunstmittel, ein Lehrdialog wie Lessings *Ernst und Falk*, um einen vergleichsweise abstrakten, theoriebezogenen Sachverhalt in einem Wechselgespräch anschaulicher entwickeln zu können. Die scheinbare Differenz in den Meinungsäußerungen täuscht. Der Gegenstand wird nicht im Dissens, sondern *aus unterschiedlicher Perspektive* diskutiert. Dementsprechend endet das Gespräch mit einer deklaratorisch-didaktischen Erklärung, einem Ergebnis, das der „Optimist“ und der „Skeptiker“ *gemeinsam* formulieren: „Also müssen Volksfront und Künstler, gemeinsam angegriffen, den Kampf gemeinsam aufnehmen und bestehen.“[[8]](#footnote-8)

 Die Lektüre eines derartigen „Streitgesprächs“ ist für Leser, die die Rituale offizieller Diskussionen in politischen Parteien kennen, ein Vergnügen, weil für sie der parodistische Charakter der Inszenierung evident ist. Der Text ist nach Anlage und Zielrichtung absichtsvoll doppelbödig konstruiert: nach außen hin als Stellungnahme zu einem Sachverhalt, über den beide Autoren einer Meinung sind, zu gleicher Zeit aber auch eine subtile Verballhornung doktrinärer Humorlosigkeit. Eisler und Bloch brechen mit diesem Text aus den Zügeln strikter Parteidisziplin und Argumente tötender Sachlichkeit aus.

 Der Text operiert mit subversiver Argumentationstechnik. Wie offizielle Deklarationen werden sowohl die Argumente des Optimisten als auch die des Skeptikers stocknüchtern in betont wohlgeformter, daher *synthetisch* anmutender Sprache aneinandergereiht, so dass auf sprachlicher Ebene in Bezug auf den Text und seine Aussagen der Eindruck völliger, naiver Linientreue entsteht. Diese Aneinanderreihung erweist sich jedoch in zunehmendem Maße als Absurdität, weil sie ein Maß an naiver Ernsthaftigkeit suggeriert, die der intelligente Leser den Autoren nicht abnimmt. Er beginnt, in der vermeintlichen Naivität den doppelten Boden zu erkennen. In die Deklarationen werden zudem Namen eingeschmuggelt, die in parteioffiziellen Verlautbarungen längst tabuisiert sind: Arnold Schönberg, Karl Kraus, Wassily Kandinsky, Franz Marc, Pablo Picasso. Das Resultat ist, dass die scheinbar wohlgeformte äußere Gestalt – sie erinnert an die „edle Einfalt und stille Größe“ – damit zu einer sinnleeren Hülle wird. In der formal unangreifbaren Konformität artikuliert sich in Wahrheit strikter, in ebenso scharfsinniger wie in witziger Gestalt formulierter Widerspruch. Er verweist auf die *Eigenständigkeit der Kunst* und auf das Faktum, dass es angesichts von Kunst unangemessen ist, wenn Außenstehende – wie der Skeptiker und der Optimist – sich *ausschließlich theoretisch*, in abstrakter Form, äußern. Selbst in der Übereinstimmung[[9]](#footnote-9) manifestiert sich letztendlich also Spott: Kritik an der Borniertheit der marxistischen Orthodoxie.

 In dem zweiten Aufsatz „Die Kunst zu erben“ gehen Bloch und Eisler noch einen Schritt weiter. Hier diskutieren ein „Kunstfreund“ und ein „Produzent“. Die Attacken werden schärfer. Gleich am Anfang fällt der anzügliche, unterschwellig obszöne Satz: „Aber die Freude am Erbvorgang wird einem nicht immer ungetrübt gelassen.“[[10]](#footnote-10)

 Mit dem Begriff „Erbvorgang“ lenken Bloch und Eisler den Blick auf den zweiten Aspekt der Expressionismus-Debatte: auf die „Erbe“-Diskussion. Die Sprache ist Träger der Polemik. Das Wort „Erbvorgang“, ein Neologismus, ist offensichtlich eine Variation des Begriffs „Zeugungsvorgang“. Berücksichtigt man, dass die am Zeugungsvorgang Beteiligten normalerweise Spaß und Vergnügen empfinden, dann wird erkennbar, wie aggressiv Bloch und Eisler an dieser Stelle formulieren, denn der Erbvorgang, der in diesem Fall als Thema ansteht, vermittelt *keine* *ungetrübte Freude.* Wer speziell die Freude trübt, ist für die Beteiligten evident: *Georg Lukács*. Sein Name fällt absichtslos zufällig wenige Zeilen später: eine „Demaskierung durch Assoziation“.

 Wie in „Avantgarde-Kunst und Volksfront“ werden auch in dem zweiten Artikel erneut Namen genannt, die in Moskau längst verpönt sind: Verlaine, Zola, Flaubert, Strawinsky, Schönberg, Bartók, Dos Passos. Mit positiver Konnotation wird außerdem auf Brecht und Eisler verwiesen – offener Spott, da Eisler Mitautor des Artikels ist. Ausführlich wird auf die Bedeutung Freuds und der Psychoanalyse eingegangen, ebenfalls ein Tabu-Thema.[[11]](#footnote-11) – *Ein* Bonmot ist besonders amüsant: Wörtlich wird über den „korrumpierten Misthaufen“ des Zweiten französischen Kaiserreichs gesagt, dass auf ihm „eine so liebenswerte Sumpfblüte wie Offenbach gewachsen ist und wachsen konnte“.[[12]](#footnote-12) Die Bemerkung steht in direkter Verbindung zur zentralen These, die Bloch in *Erbschaft dieser Zeit* formuliert, dass „auch die Dekadenz“ ein „lohnenswertes Erbe“ enthalte, somit in Opposition zu der von Lukács und Hans Günther geäußerten These, dass nur die „aufsteigende Klasse“ „erbfähig“ sei.

In „Die Kunst zu erben“ ist die Rollenverteilung zwischen den Sprechern eine andere als in „Avantgarde-Kunst und Volksfront“. Der „Kunstfreund“ nimmt eine überwiegend rezeptive Position ein, während der „Produzent“ als erklärender Dialogpartner fungiert, also die in Bezug auf das „Erbe“ musikgeschichtlich relevanten Sachverhalte im Detail erläutert. – Eine zentrale Aussage des „Produzenten“ berührt das Problem, dass das musikalische Material „nirgendwo in der Geschichte statisch“ ist, sondern überall „in einem nicht abreißendenhistorischen Prozeß“ steht.[[13]](#footnote-13) Bei sachgemäßer Erörterung musikgeschichtlicher Fakten müssten daher die Beteiligten auch den historischen Kontext, in dem sich die Formsprache entwickelt hat, im Auge behalten. Wechselt dieser Kontext, ist auch die Funktion der Formsprache eine völlig andere:

„Klänge und Formen, wie sie Beethoven brachte, waren vor zweihundert Jahren gesellschaftlich nicht erreichbar. Andererseits aber sind gewisse Kunstmittel Beethovens, wie zum Beispiel der verminderte Septimakkord, die neapolitanische Sext, durch Abnützung gesellschaftlich dermaßen verbraucht, daß sie heute nur noch in der leichten Unterhaltungsmusik auftauchen.“[[14]](#footnote-14)

Daraus ergeben sich für die Beurteilung der Formsprache wichtige Folgerungen:

„Was bei Beethoven Ausdruck des höchsten Schmerzes war, erscheint bei Lehár als – ebensolcher.“[[15]](#footnote-15)

Mit aller Deutlichkeit wird damit gesagt, dass – anders als Lukács argumentiert – es aus musikgeschichtlicher Perspektive unsinnig ist, die Formsprache als *übergeschichtlichen* Tatbestand zu verstehen, der auch für die aktuelle künstlerische Produktion von Relevanz ist. Vielmehr ist es erforderlich, dass man sich des *Funktionswandels*, dem die Formen im geschichtlichen Prozess unterliegen, bewusst wird. Die „Form“ als solche ist nicht konservierbar:

„Auch der so beliebte ‚schöne Klang‘, die Harmonie des 19. Jahrhunderts, ist kein statisches Phänomen, sondern ein historisches und ein in keiner Weise klassizistisch konservierbares.“[[16]](#footnote-16)

Dem „Theoretiker, der sich zuweilen gar als Schulmeister aufspielt“ – Lukács – sei deshalb „Vorsicht“ anzuraten:

„Der Formalismus wird nicht durch Akademismus überwunden, sondern einzig von den neuen Stoffen her, die nach einer ihr gemäßen, inhaltlich bestimmten Form drängen.“[[17]](#footnote-17)

Dieses Argument nimmt der „Kunstfreund“ seinerseits auf. Er weitet dabei den Blick auf die gesamte Gruppe der „Theoretiker“ aus, also auch auf die übrigen Teilnehmer der Expressionismus-Debatte:

„Diese Theoretiker lassen in der Gegenwart jedenfalls zuwenig zu, und in der Vergangenheit wählen sie, preisen sie das das Klassische fast auf klassizistische Weise.“[[18]](#footnote-18)

Die „Unkenntnis der modernen Kunst“, die sich in einem solchen Urteil manifestiere, sei nichts anderes als „Voreingenommenheit“ und „abstrakte Blindheit“. Sie führe zu völlig unangemessenen Wertungen:

„Alles, was in unserer Zeit geschieht, ist hier Fäulnis schlechthin, summarisch, a priori, ohne Unterschied.“[[19]](#footnote-19)

Der Streitpunkt sind die atonale Musik und die Zwölftonmusik. An dieser Stelle unterstützt der „Kunstfreund“ von seiner Seite den „Produzenten“, indem er vehement für Schönberg und dessen Leistungen für die Einführung eines neuen musikalischen Stils eintritt. Auch in „Die Kunst zu erben“ sind folglich die Positionen, von denen aus argumentiert wird, im Prinzip austauschbar:

„Man nehme an Schönberg auch einmal zur Kenntnis, daß er nicht nur ein Fäulnisprodukt ist, sondern daß er durch vierzig Jahre Kampf für einen neuen Stil zu einer beispielgebenden geschichtlichen Persönlichkeit geworden ist.“[[20]](#footnote-20)

Anders als für Lukács[[21]](#footnote-21) ist die „Erbmethode“ nicht durch einfache Festlegungen zu beantworten. Ein differenziertes Vorgehen ist erforderlich:

„Der Dreiklang Haydn, Mozart, Beethoven hat sich nicht mehr wiederholt. Ein ganz anderes aber ist es, diese Erkenntnis in abstracto zu totalisieren; denn dann wird die Wirklichkeit nach einer puren ‚Idee‘ des historischen Materialismus herauskonstruiert, und es entsteht, vor lauter Schematik, bedenklicher, ja platter Idealismus.“[[22]](#footnote-22)

Es ist kaum ein schwerwiegenderer Vorwurf denkbar, als Lukács entgegenzuhalten, er konstruiere den historischen Materialismus in *Idealismus* um. Mit diesem Verdikt ziehen Bloch und Eisler eine strikte Trennungslinie gegenüber den Akteuren der Expressionismus-Debatte. Ihre gemeinsame Strategie liegt auf der Hand: Sie lösen sich aus den Zwängen der marxistischen Orthodoxie, indem sie die einschlägigen, von Kurella, Lukács oder Günther gebrauchten Formulierungen respektlos parodieren bzw. verfremden. Das Wort von der „Oberlehrer-Klassik“[[23]](#footnote-23) ist in diesem Zusammenhang unmissverständlich.

**„Du sitzt sehr weit von mir weg.“**

Eine direkte Reaktion auf die Attacken von Bloch und Eisler ist nicht bekannt, wohl aber eine indirekte. Am 28. Juni 1938 richtet Anna Seghers einen Brief an Georg Lukács, der zusammen Lukács‘ Antwort, einem zweiten Seghers-Brief vom Februar 1939 [!] und Lukács‘ erneuter Replik im April 1939 in der *Internationalen Literatur* veröffentlicht wird.[[24]](#footnote-24)

 Die Tatsache, dass Anna Seghers sich zu diesem späten Zeitpunkt noch zu einer Intervention entschließt, ist erstaunlich. Lukács‘ Artikel „Es geht um den Realismus“ war seinem Charakter nach ein *Schlusswort*.[[25]](#footnote-25) Es war Anna Seghers mit Sicherheit bewusst, dass die Position, die Lukács vertrat, den parteioffiziellen Standpunkt darstellte. Sie war inzwischen lange genug Parteimitglied, also mit der KPD und ihren Strukturen hinreichend vertraut, um das zu wissen.[[26]](#footnote-26) Ihre Intervention konnte also nur einen Zweck haben: den Schaden zu begrenzen, der durch den engstirnigen, doktrinären Charakter der Debatte *–* deutlich erkennbar an der rabiaten Form, in der Bloch und Eisler Beiträgen ihren Einspruch artikuliert hatten – eingetreten war*.*[[27]](#footnote-27) – In Moskau war man offensichtlich anderer Meinung. Der Seghers-Brief wurde *nicht* veröffentlicht. Ein Dreivierteljahr später, im Februar 1939, wurde diese Haltung dann revidiert. Vermutlich wurde Anna Seghers zu diesem Zeitpunkt sogar *aufgefordert*, die Diskussion wieder aufzunehmen. Die Zeitspanne, die zwischen Lukács‘ Antwort auf ihren ersten Brief und ihrer eigenen Replik liegt, ist anders kaum zu erklären.

 Ein Blick auf das Pariser Exil und die Entwicklungen, die sich in der Zwischenzeit vollzogen hatten, verdeutlicht, weshalb es in Moskau zu einer Meinungsänderung gekommen war. In der Zeitspanne zwischen September 1937, als die Debatte mit den Artikeln von Klaus Mann und Alfred Kurella (Pseud. Bernhard Ziegler) eingeleitet worden war, und Juni 1939, dem Erscheinungsdatum des Briefwechsels mit Lukács, hatte sich hier die Lage zu Ungunsten der KPD verändert. Die Nachrichten über die Moskauer Prozesse und den „Großen Terror“ hatten zunehmend stärkere Wirkung entfaltet; die politische Stimmung war umgeschlagen. Die Zahl der nichtkommunistischen Prominenten, die sich weiterhin positiv über die Sowjetunion und den von ihr vertretenen politischen Kurs äußerten, hatte sich erheblich verringert. Zwar korrigierte man in der Regel die bislang vertretene Meinung nicht direkt, aber *öffentlich* äußerte man sich zur Sowjetunion und dem sich dort entwickelnden Geschehen von jetzt an gar nicht mehr oder nur in sehr zurückhaltender Form, *positiv* aber auf keinen Fall.[[28]](#footnote-28)

 Zu gleicher Zeit wurden sogar für Außenstehende spektakuläre Veränderungen innerhalb der KPD erkennbar. Im Mai 1937 wird Willi Münzenberg von seiner Position im Volksfront-Ausschuss abgelöst, ebenso als Leiter der Agitprop-Abteilung des West-Büros der Komintern. Nicht nur bei Heinrich Mann, einem dezidierten Befürworter der Volksfront, sondern auch bei anderen löst dieser Vorgang Befremden aus. Münzenberg selber erklärt seinen Austritt aus der KPD. Am 7. Juli 1937 spaltet sich der von der KPD beherrschte Schutzverband Deutscher Schriftsteller (SDS). Ehemalige Mitglieder der kommunistischen Fraktion im SDS wie Hans Sahl verlassen die Organisation. Zusammen mit Leopold Schwarzschild, Konrad Heiden, Alfred Döblin, Joseph Roth, Leonhard Frank, Walter Mehring, Bruno Frank, Ernst Erich Noth, Karl Otten, Hermann Kesten, Valeriu Marcu, Hilde Walter und anderen gründen sie den „Bund Freie Presse und Literatur (Verband unabhängiger deutscher Schriftsteller und Journalisten im Exil)“. Die Entwicklung erreicht ihren vorläufigen Höhepunkt, als am 20. März 1938 Arthur Koestler – ein Autor, der durch seine Verhaftung durch die Franco-Truppen zu einer Symbolgestalt geworden war – sich auf einer öffentlichen Veranstaltung ostentativ von der KPD distanziert. Im April 1938 erklärt er schriftlich seinen Parteiaustritt.[[29]](#footnote-29) Im Oktober 1938 erscheint als neue Zeitschrift *Die Zukunft.* Der Herausgeber ist Willi Münzenberg, der Chefredakteur ist Arthur Koestler, sein Nachfolger Werner Thormann, ehemals Sekretär von Reichskanzler Joseph Wirth. Es zeichnet sich hier eine „Volksfront ohne Kommunisten“ ab.[[30]](#footnote-30)

 Anna Seghers‘ Brief ist konzeptionell außerordentlich geschickt angelegt. Sie vermeidet jeden Anklang an einen formalen Ton, wendet sich an Lukács als einen persönlichen Freund, mit dem zu sprechen und – auch kontrovers – zu diskutieren für sie immer von großem Nutzen gewesen ist, und unterläuft damit den ansonsten fast unvermeidlichen konfrontativen Gestus. Gleichzeitig lässt sie von Anfang an keinen Zweifel aufkommen, dass sie in einigen Fragen anderer Auffassung ist als Lukács:

„Lieber Georg Lukács!

Der Tisch, an dem wir unsern letzten Diskussionsabend hatten – ich glaube, es war in einem Lokal in der Friedrichstraße –, ist inzwischen ein sehr großer Tisch geworden. Du sitzt sehr weit von mir weg. Trotzdem möchte ich in diesem Brief ungefähr dasselbe machen wie an einem solchen Diskussionsabend. Ich möchte keinen Beitrag ausarbeiten, ich möchte nur ein paar Fragen stellen, wo mir Deine eigenen Argumente unklar blieben.“[[31]](#footnote-31)

Dem Brief liegt die Fiktion zugrunde, man sitze in einem Lokal an einem „gemeinsamen Tisch“ und tausche in aller Freundschaft Argumente aus. Der zeitweilig sehr spontan und ein wenig sprunghaft erscheinende Sprachstil entbindet sie vom Zwang einer gleichbleibend stringenten Argumentation und eröffnet ihr damit die Möglichkeit, in scheinbarer Unbekümmertheit: „Du sitzt sehr weit von mir weg“, ihre abweichende Meinung klarer zu artikulieren, als es innerhalb einer förmlichen Stellungnahme möglich wäre.

 Das Einstiegsthema des ersten Briefes sind die „Krisenzeiten“, die gesellschaftlichen Umbruchphasen, die, so Anna Seghers, sich „durch jähe Stilbrüche, durch Experimente, durch sonderbare Mischformen“ auszeichnen, auch durch „Fehlschläge und Leerläufe“, wobei Anna Seghers sofort hinzusetzt, dass sie zweifle, „ob manche Versuche überhaupt Leerläufe waren.“[[32]](#footnote-32)

 Damit ist sie direkt bei dem Vorwurf angelangt, Stilbrüche und Experimente seien bereits Zeichen von „Dekadenz“. Um die Inadäquatheit eines derartigen Urteils zu demonstrieren, weist sie auf die herkömmliche Abwertung der Romantik hin, die sich ihrerseits an Goethes Diktum orientiert: „Das Klassische nenne ich das Gesunde und das Romantische das Kranke“. Dass Goethe keineswegs immer, auch nicht in literarischen Fragen, als Autorität in Anspruch genommen werden darf, zeigt sie an Goethes Fehlurteil über Kleist und seinem positiven Urteil über Zacharias Werner auf, „den heute kein Mensch mehr kennt“, „einen mittelmäßigen Spießer, *der in methodischen Fragen mit ihm auf einem Boden stand*“.[[33]](#footnote-33) – Das sind doppelbödige, vergiftete Formulierungen, in denen mit Hilfe von Begriffen – „Versuche“, „Experimente“, „Methode“ – direkt auf den kontroversesten Teil der Expressionismus-Debatte Bezug genommen wird. Das Wort „Versuche“ spielt unmittelbar auf den Brechtschen Œuvre-Katalog an; Brecht veröffentliche seine Arbeiten bekanntlich unter dem Titel „Versuche“. Der Hinweis auf die „Methode“ und ihren Vorrang polemisiert implizit dagegen, dass das „spezifisch Künstlerische“ einzig auf die Methode reduziert wird.

 Der Hinweis auf die Romantik dient Anna Seghers dazu, auf die Faszination hinzuweisen, die von dieser Epoche und der sie bestimmenden Schriftstellergeneration ausgeht. Ihr Vorgehen ist subversiv: Sie verbindet dabei die Namen der Schriftsteller mit den Todesdaten sowie mit den Umständen ihres Todes:

„[E]s starb Kleist 1811 durch Selbstmord, es starb Lenz 1792 im Wahnsinn, Hölderlin starb 1843, seit 1804 in Wahnsinn, es starb Bürger 1794 geisteskrank, es starb die Günderode durch Selbstmord usw. usw.“ [[34]](#footnote-34)

„Selbstmord“ und „Wahnsinn“ sind für Anna Seghers also keineswegs Merkmale von „Dekadenz“, sondern – dieses Argument steht unausgesprochen hinter dieser Aufzählung von Todesumständen – ein Zeichen, dass die Zeit, die „Epoche“, sich in einer Krise befindet. *Es ist der* *Blick auf die Realität*, der die Künstler erschüttert und in den Tod treibt:

„Diese Realität der Krisenzeit, der Kriege usw. muß also erstens ertragen, es muß ihr ins Auge gesehen und zweitens muß sie gestaltet werden. *Unzählige sogenannte Künstler sehen ihr überhaupt nicht oder nur scheinbar ins Auge*. Solche Krisenzeiten sind in der Kunstgeschichte von jeher gekennzeichnet durch jähe Stilbrüche, durch Experimente, durch sonderbare Mischformen, nachher kann dann der Historiker sehen, welcher Weg der gangbare geworden ist. Damit meine ich nicht, daß Fehlschläge und Leerläufe unbedingt sein müssen. *Ich zweifle nur, ob manche Versuche überhaupt Leerläufe waren*.“[[35]](#footnote-35)

Der letzte Satz ist nichts anderes als ein Frontalangriff gegen Lukács. Anna Seghers schreibt dem *bedeutenden*, verantwortungsvollen Künstler ein prinzipielles *Recht* *auf das* *Experiment* zu, an dem auch durch Belehrungen und abwertende Urteile nicht zu rütteln ist.[[36]](#footnote-36) Dieses Argument wird anschließend durch den Hinweis auf die Brüche, die bei der Ablösung der Antike durch die christliche Kunst erkennbar werden, untermauert. Einen „Bruch“ stellt die Abbildung des Stifters, einer Gestalt der irdischen Welt, innerhalb des Altarbildes, der „spirituellen Welt“, dar:

„Der Bürger stellte sich auf dem Altarbild dar als Stifter, auf Gabmälern usw.“[[37]](#footnote-37)

Dieser Hinweis wird im Brief vom Februar 1939[[38]](#footnote-38) noch einmal aufgegriffen:

„Vom Standpunkt der antiken Kunst aus, von der Blüte der mittelalterlichen Kunst aus war das, was nachkam, der reinste Zerfall. Im besten Fall absurd, experimentell. *Es war aber doch der Anfang zu etwas Neuem.“[[39]](#footnote-39)*

Überaus subtil wird damit – ebenso wie auch Bloch in *Erbschaft dieser Zeit* vorgeht – auf den *gesellschaftlichen Wandel* verwiesen, der sich in der Komposition niederschlägt und der daran erkennbar ist, dass der Auftraggeber, den Anna Seghers mit Absicht den „Bürger“ nennt, im Bild erscheint. Aus der Perspektive der vorangegangenen Epoche ist diese Kunst „Zerfall“. Aus der Sicht der Kunstgeschichte ist es jedoch der Weg zu den „ersten einzelnen abgeschlossenen Porträts“, einstweilen noch „recht fragwürdige Versuche *und doch Rembrandts Vorläufer*“.[[40]](#footnote-40) – An dieser Stelle ist damit die Verbindung zwischen dem „Experiment“ und dem Ideal „realistischer Abbildung“, in diesem Fall zu Rembrandt, hergestellt. Lukács‘ Behauptung einer überzeitlichen Entwicklungslinie „realistischer Kunst“ erweist sich als bloß theoretisches, die tatsächliche geschichtliche Entwicklung negierendes Konstrukt.

 Nicht immer ist Anna Seghers‘ Argumentation in ihrer Zielrichtung so klar und unmissverständlich wie an dieser Stelle. Manchmal scheint sie vom Thema abzuschweifen, der bisweilen kritische Tenor wird gemildert. In die Kritik fließen immer wieder verbindliche Formulierungen ein; manchmal wird, wie es scheint, der Hauptstrang der Argumentation mit Absicht verlassen, so dass Nebenaspekte in den Vordergrund rücken, die dann leicht zu widerlegen sind. Anna Seghers nimmt damit in Kauf, dass Lukács sie in seinen Antworten wie eine Schülerin mit Belehrungen abfertigt.[[41]](#footnote-41) Vermutlich sind das für Anna Seghers jedoch nur Konzessionen, um die Kritik in den Augen der Orthodoxie überhaupt akzeptabel zu machen. Als Schriftstellerin zieht sie aus der Diskussion jedoch klare Konsequenzen: Im Hinblick auf die Bereiche ihres intellektuellen Kosmos, die – nach Lukács bzw. Kurella – vom „Erbe“ ausgeschlossen sind, die sie jedoch intensiv rezipiert hat und die in ihrem Werk deutliche Spuren hinterlassen haben, reagiert sie mit absolutem Verschweigen. Das betrifft vor allem Kafka, von dem sich frühe Texte in ihrer Bibliothek befinden, Kierkegaard, dessen Werk sie in immer neuen Ausgaben lebenslang begleitet, sowie Nietzsche und Husserl, den sie in ihrer Studienzeit rezipiert hat.

1. Michael Bulgakow stellt in *Der Meister und Margarita* in skurril-satirischer Form die in den 1930er Jahren bestehenden Verhältnisse dar: das unverhoffte, an Magie und Zauberei gemahnende Verschwinden von Personen aus dem öffentlichen Leben. [↑](#footnote-ref-1)
2. In den Parteilebensläufen der Moskauer Emigranten finden sich zahllose Hinweise auf „Verräter“ und „Trotzkisten“, z.T. auf Personen aus dem engsten persönlichen Umfeld, die angeblich versucht hätten, die Betreffenden von der „Parteilinie“ abzubringen bzw. zu Aktionen zu veranlassen, die, wären sie verwirklicht worden, in „Verrat“ geendet hätten. Indem man über diese Versuche Bericht erstattet habe, habe man selber in dieser kritischen Zeit „Linientreue“ bewiesen. – Ein Beispiel ist der Entwurf eines Parteilebenslaufs, den Gustav von Wangenheim vermutlich Anfang der 1950er Jahre verfasste (auszugsweise veröffentlicht in Frithjof Trapp: „Ich empfehle, die ‚Prawda‘ über (die) West-Ukraine nachzulesen“. – In: *Exilforschung* 1 (1983), S. 130 – 146, hier S. 137 f. [↑](#footnote-ref-2)
3. Die Angaben hinsichtlich Blochs als auch Eislers Partei-Mitgliedschaft sind widersprüchlich. Ernst Bloch hatte die Moskauer Prozesse in spektakulärer Form publizistisch gerechtfertigt (Ernst Bloch: Kritik einer Prozeßkritik. In: *Neue Weltbühne* 33 [1937], Nr. 10 v. 4. März 1937, S. 295 ff.); der Sachverhalt legt möglicherweise sogareine „getarnte“ Mitgliedschaft nahe. – Zu Blochs Rechtfertigung der Prozesse vgl. Hans-Albert Walter: Die Hinrichtung als Rückkehr ins kommunistische Jenseits: Ernst Blochs Rechtfertigung der Moskauer Prozesse. – In: Hermann Weber/Dietrich Staritz (Hrsg.): *Kommunisten verfolgen Kommunisten.* Stalinistischer Terror und „Säuberungen“ in den Kommunistischen Parteien Europas seit den dreißiger Jahren. Berlin 1993, S. 344 - 372. [↑](#footnote-ref-3)
4. *Die neue Weltbühne,* 9. Dezember 1937, S. 1568 – 1572. – Der Beitrag wurde mit folgender redaktioneller Vorbemerkung eingeleitet: „Die vorliegende Kollektivarbeit, hervorgegangen aus einem Vortrag Eislers im Kreise deutscher Volksfront-Anhänger und der anschließenden Diskussion, entwickelt den gemeinsamen Standpunkt der beiden Verfasser in antithetischer Form, als Zwiegespräch zwischen einem Optimisten (O) und einem Skeptiker (S).“ – Der Beitrag wird hier zitiert nach Hanns Eisler: *Materialien zu einer Dialektik der* *Musik*. Hrsg. von Manfred Grabs. Leipzig 1973, S. 149 – 156. [↑](#footnote-ref-4)
5. *Die neue Weltbühne,* 6. Januar 1938, S. 13 – 18, hier zitiert nach Hanns Eisler: Materialien zu einer Dialektik der Musik. Hrsg. von Manfred Grabs. Leipzig 1973, S. 157 – 163. [↑](#footnote-ref-5)
6. Bloch und Eisler waren über die geringen Chancen einer Publikation der Beiträge in den beiden Zeitschriften sicherlich durch Brecht informiert worden. Obwohl Brecht nominell Mitglied der Redaktion der Zeitschrift *Das Wort* war, hatte er keinen oder nur stark begrenzten Einfluss auf die Auswahl von Beiträgen. Brecht selber war ebenso wie Walter Benjamin in den Moskauer Zeitschriften mit literaturtheoretischen Beiträgen *nicht* vertreten. [↑](#footnote-ref-6)
7. Nur wenige Exilanten – wie z.B. Rudolf Olden – gingen zu diesem Zeitpunkt davon aus, dass *Die neue Weltbühne* indirekt von Moskau gesteuert wurde. In Bezug auf die *Neuen Deutschen Blätter* war man in dieser Frage einhelliger Meinung gewesen. Bei der *Neuen Weltbühne* war das jedoch nicht der Fall. [↑](#footnote-ref-7)
8. Eisler: *Materialien*, S. 156. [↑](#footnote-ref-8)
9. Ein Kernsatz des Dialogs lautet: „Wenn die beiden Avantgarden [die Kunst-Avantgarde und die KP als Avantgarde des Proletariats] sich immer gründlicher verstehen, wenn der Künstler aus dem notwendigen Experiment zum noch viel notwendigeren Gelingen, aus der einsamen Abstraktion zur Fülle des Gegenstands vorstößt, der heute im sozialen Prozeß ist: unter diesen Voraussetzungen unterliegt das Gemeinsame, ja, fast Identische beider Avantgarden auch theoretisch keinem Zweifel und praktisch keiner Schwierigkeit. Es erfüllt sie das gleiche Ziel, das Ziel der menschlichen Befreiung und der Besiegung des alten Feinds“ (S. 156). [↑](#footnote-ref-9)
10. S. 157. [↑](#footnote-ref-10)
11. Bezeichnend ist ebenfalls, dass die Namen prominenter *bürgerlicher* Naturwissenschaftler fallen: Planck, Einstein, Rutherford, Schrödinger, Heisenberg, Bohr (S. 162), jedoch kein einziger *sowjetischer* Wissenschaftler genannt wird. Das entspricht nicht dem in der KP üblichen Verfahren. [↑](#footnote-ref-11)
12. S. 161. [↑](#footnote-ref-12)
13. S. 159. [↑](#footnote-ref-13)
14. S. 159 f.. [↑](#footnote-ref-14)
15. S. 160. [↑](#footnote-ref-15)
16. Ebd. [↑](#footnote-ref-16)
17. S. 160. [↑](#footnote-ref-17)
18. Ebd. [↑](#footnote-ref-18)
19. S. 161. [↑](#footnote-ref-19)
20. Ebd. [↑](#footnote-ref-20)
21. Lukács‘ Name wird in der Diskussion ausdrücklich angeführt (ebd.). [↑](#footnote-ref-21)
22. Ebd. [↑](#footnote-ref-22)
23. S. 163. [↑](#footnote-ref-23)
24. Jg. 9 (1939), H. 5, S. 97 – 121. – Die Seghers-Briefe werden zitiert nach: Anna Seghers: *Über Kunstwerk und Wirklichkeit.* Bd. 1: *Die Tendenz in der reinen Kunst.* Bearbeitet u. eingeleitet von Sigrid Bock. Berlin 1970, Lukács‘ Antwortbriefe nach: *Die Expressionismusdebatte.* Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption. Hrsg. von Hans-Jürgen Schmitt. Frankfurt a.M. 1978. [↑](#footnote-ref-24)
25. Georg Lukács: Es geht um den Realismus. In: *Das Wort* 3 (1938), H. 6, S. 112 – 138. Der Aufsatz endet mit dem Satz: „Den innigen, vielseitigen, vielseitig vermittelten *Zusammenhang zwischen Volksfront, Volkstümlichkeit der Literatur und wirklichem Realismus* nachzuweisen, war die Aufgabe dieser Betrachtung“ (S. 138 – Hervorhebung im Original). Formal formulierte Alfred Kurella (Bernhard Ziegler) das „Schlußwort“ der Debatte. [↑](#footnote-ref-25)
26. Auch in der *Linkskurven-*Debatte war Lukács als Vertreter Moskaus aufgetreten. Auch hier war sein Standpunkt sakrosankt gewesen. [↑](#footnote-ref-26)
27. Ich teile bei der Beurteilung der Briefe an Lukács die Meinung von Christiane Zehl Romero, dass Anna Seghers den Auffassungen von Bloch und Eisler näher stand als denen von Lukács (Christiane Zehl Romero: *Anna Seghers.* Eine Biographie. 1900 – 1947. Berlin 2000, S. 308). Anders als Zehl Romero, die sich hier auf das Urteil von Dieter Schiller beruft, bin ich jedoch davon überzeugt, dass die Befürchtung der Redaktion von *Das Wort*, hier käme es zu einem „‚Bandwurm‘ von Briefen“ (S. 307), nur ein *Vorwand* war, um den Abdruck des Briefes abzulehnen. Bei der Expressionismus-Debatte handelte es sich zweifelsohne um eine politisch „gelenkte“, keine sich frei entwickelnde Debatte. An einer Differenzierung des Standpunktes, den Lukács formuliert hatte, bestand *zu diesem Zeitpunkt* in Moskau kein Interesse. [↑](#footnote-ref-27)
28. Bereits im Juli 1937 schreibt Walter Benjamin über diese Stimmungsverschlechterung an Fritz Lieb: „Über die Emigration weiß ich wenig zu sagen […]. Die zerstörende Wirkung der russischen Ereignisse wird notwendig immer weiter um sich greifen. Und dabei ist das Schlimme nicht die schnellfertige Entrüstung der unentwegten Kämpfer für die ‚Gedankenfreiheit‘; viel trauriger und viel notwendiger zugleich scheint mir das Verstummen der Denkenden, die sich, eben als Denkende, schwerlich für Wissende halten können. Das ist mein Fall, auch wohl der Deine“ (Walter Benjamin: *Briefe.* Bd. 2. Hrsg. von Gershom Scholem u. Theodor W. Adorno. Frankfurt 1966, S. 733). Ebenso verhält es sich mit Klaus Mann, wie an seinen Tagebuchaufzeichnungen von 1937 zu erkennen ist (Klaus Mann: *Tagebücher 1936 bis 1937.* Hrsg. von Joachim Heimannsberg, Peter Laemmle u. Wilfried F. Schoeller. München 1990). [↑](#footnote-ref-28)
29. Zu den Dokumenten, die über den Vorgang veröffentlicht wurden, vgl. Reinhard Müller: Aus der Moskauer „Kaderakte“ Arthur Koestlers – Zur Vorgeschichte von „Sonnenfinsternis“. In: *Exil* 24 (2004), H. 2, S. 44 – 60. [↑](#footnote-ref-29)
30. So Hans-Albert Walter (Hans-Albert Walter: *Deutsche Exilliteratur 1933 – 1950.* Bd. 4: *Exilpresse.* Stuttgart 1978, S. 142). [↑](#footnote-ref-30)
31. Anna Seghers: *Über Kunstwerk und Wirklichkeit,* a.a.O., S. 173. [↑](#footnote-ref-31)
32. S. 176 f. [↑](#footnote-ref-32)
33. S. 174. Hervorhebung – F.T. [↑](#footnote-ref-33)
34. Ebd. [↑](#footnote-ref-34)
35. S. 176 f. Hervorhebung – F.T. [↑](#footnote-ref-35)
36. Sie setzt sich im Anschluss an diese Passage intensiver mit der Kritik auseinander, wobei selbst die positiv klingenden Urteile: „Vicki Baum hat sogar schon vor dem Hitlerfaschismus recht ordentliche Sachen geschrieben“ (S. 179), durch doppelbödig sind. [↑](#footnote-ref-36)
37. S. 177. [↑](#footnote-ref-37)
38. S. 183. [↑](#footnote-ref-38)
39. S. 177. Hervorhebung – F.T. [↑](#footnote-ref-39)
40. Ebd. Hervorhebung – F.T. [↑](#footnote-ref-40)
41. In ihrem zweiten Brief geht Anna Seghers auf die positive Rolle Lessings und seine historische Leistung als Theoretiker ein. Wiederum jedoch sind die Formulierungen doppeldeutig. Statt es bei den literarhistorisch längst an anerkannten Leistungen zu belassen, erwähnt sie ausgerechnet Lessings eklatante Fehlleistung im Urteil über den „Sturm und Drang“, insbesondere über den jungen Goethe: „sein furchtloser Kampf gegen den Feudalismus in der Kunst [hat] ihn nicht gehindert, den ‚Götz von Berlichingen‘ in Grund und Boden zu verdammen. Er nannte den ‚Götz‘ einen leeren aufgeblasenen Darm, erkannte in diesem Stück nicht das Werk eines großen Bundesgenossen“ (S. 184). – Ist es abwegig, dieses Beispiel so zu deuten, dass auch Lukács – der mit Lessing vergleichbare überragende Kunstkritiker der Periode – die epochale Leistung eines Brecht, eines präsumptiven „Klassikers“, verkennt und ihn daher wie Lessing den jungen Goethe „in Grund und Boden“ verdammt? [↑](#footnote-ref-41)