**(32) Kap. 11: Die Denunziation der Avantgarde: „Realismus“-Postulat, „Erbe“-Diskussion und „Expressionismus“-Debatte**

Die Krise des Exils trat nicht nur in den Querelen der Volksfront-Politik in Erscheinung, sondern sie griff nahezu gleichzeitig auf das Schriftstellerexil über: nach außen hin in Gestalt heftiger kunsttheoretischer Kontroversen, also eines scheinbar politikfernen Themenkomplexes, de facto jedoch als Widerschein des sich inzwischen immer deutlicher abzeichnenden „Großen Terrors“.

Die Verbindung zwischen den distinkten Bereichen Politik und Kunsttheorie bildete das Postulat der „genauen [literarischen] Widerspiegelung der revolutionären Wirklichkeit“, das im Rahmen der innersowjetischen Kunstdiskussion der späten 1920er Jahre formuliert worden war.[[1]](#footnote-1) Spätestens 1932 war es zur Norm geworden.[[2]](#footnote-2) Nach Maßgabe des Widerspiegelungspostulats Autoren galten wie James Joyce oder Marcel Proust als „Formalisten“, ihre Werke als Beispiel für „Dekadenz“. Beispiele des „zeitgenössischen Realismus“ waren Gorki, Thomas und Heinrich Mann, Romain Rolland.[[3]](#footnote-3) – Die Kontroverse spaltete das Schriftstellerexil, indem – so das Urteil marxistisch orientierter Künstler bzw. Theoretiker wie Bloch, Benjamin, Brecht oder Eisler – mit Hilfe des „Realismus“-Postulats bürgerlich-traditionalistische Autoren unangemessen hofiert, marxistisch-kommunistische Avantgardisten jedoch diskriminiert, wenn nicht gar geächtet wurden. Auch zahlreiche Vertreter der jüngeren, politisch nicht gebundenen Generation reagierten mit Befremden.[[4]](#footnote-4) Aus ihrer Sicht war der Antimodernismus, der hier zutage trat, eher dem Dritten Reich zugehörig als der Sowjetunion. Eine Kunst- und Kunsttheorie-Diktatur dieser Art war für sie inakzeptabel.

Das Widerspiegelungspostulat war keine abstrakte, formale Forderung; es involvierte vielmehr implizit die Frage nach der Partei- bzw. Linientreue. Das bloße Bekenntnis zum Marxismus-Kommunismus bzw. zur Politik der kommunistischen Partei reichte als Antwort dabei nicht aus, vielmehr stand der künstlerisch-kreative Erkenntnis- bzw. Schöpfungsprozess *in seiner Gesamtheit* auf dem Prüfstand. Das Urteil darüber, ob die „revolutionäre Wirklichkeit“ in einem Kunstwerke *tatsächlich* in angemessener Weise widergespiegelt war und das künstlerische Verfahren damit dem Realismus-Postulat entsprach, fällte nicht der Künstler oder die kunstinteressierte Öffentlichkeit, *sondern die Partei*, und zwar Kraft ihrer politisch-theoretischen Autorität. Ein Künstler, der sich bei dieser Überprüfung als „Formalist“ erwies, offenbarte damit seinen von der Partei politisch-theoretisch *abweichenden* Standpunkt. Damit stand dann die Frage im Raum, ob es sich in Wirklichkeit hier nicht um „Diversanz“ handele: um Trotzkismus, Revisionismus, möglicherweise sogar Faschismus. Es musste infolgedessen untersucht werden, ob es eventuell Anhaltspunkte gab, die diesen Verdacht bestätigten. Dazu wurde die Kaderakte des Betreffenden herangezogen und auf mögliche, schon frühere, „linke“ oder „rechte“ Abweichungen sowie auf Kontakte zu „sowjetfeindlichen Elementen“ überprüft. Im Rahmen dieses Untersuchungsverfahrens wurden auch die „Instanzen“ aufgefordert, Informationen über den Betreffenden zu zusammenzutragen.[[5]](#footnote-5)

Der Vorgang beschränkte sich also nicht auf die künstlerische Praxis, sondern war Teil einer planmäßigen Überprüfung der Betreffenden auf ihre „Linientreue“. In der Presse wurden Namenslisten von „Abweichlern“ veröffentlicht[[6]](#footnote-6) Das Vorgehen hatte denunziatorischen Charakter: Die inkriminierten Künstler sollten gebrandmarkt und geächtet, Freunde und Bekannte eingeschüchtert werden. Die Überprüfung endete für die Betroffenen in den meisten Fällen mit Haft, Deportation, in zahllosen Fällen auch mit einem Todesurteil.[[7]](#footnote-7)

Im Zentrum des inquisitorischen Prüfungs- und Kontrollverfahrens standen drei Begriffe: Realismus, Erbe und Expressionismus. Über jedender Begriffe wäre eine offene, theoriebezogene Diskussion möglich gewesen. Die Initiatoren waren jedoch nicht an Diskussionen interessiert. Ihr Interesse bestand vielmehr in der Errichtung eines in sich konsistenten Systems politisch-kunsttheoretischer Dogmatik: eines Weltbildes, in dem Geschichts- und Erkenntnistheorie, Kunst- und Bündnispolitik nahtlos ineinander übergingen. Wer dieses Weltbild teilte, zeigte damit, dass er ein „Kommunist“ war bzw. ein möglicher bündnispolitischer Partner. Jede Form von Kritik galt jedoch als „Abweichung“, als Beweis für die Umtriebe von „Schädlingen“ und „Diversanten“. Bei dem Kriterium des Realismuspostulats handelte sich also um ein dichotomisches Muster, das die Welt in „Freunde“ und „Feinde“ unterteilte.

Den eigentlichen Kern der Kontroversen bildete der Führungs- und Unfehlbarkeitsanspruch der sowjetischen KP. Er manifestierte sich in der Ablehnung der literarischen „Moderne“: von Techniken des inneren Monologs und des „stream of consciousness“, der literarischen Montage oder von dramatischen Formen wie Brechts „epischem Theater“. Speziell an diesem Macht- und Unterwerfungsanspruch entzündete sich die Kontroverse. Die Theoriediskussion und ihre Begrifflichkeit waren seitens der KP der Gessler-Hut, dem man Reverenz bezeugen musste, wollte man in der Sowjetunion überleben. – Natürlich entzündete sich an diesem Macht- und Unterwerfungsanspruch der Widerstand. [[8]](#footnote-8)

Der innersowjetische Ausgangspunkt der Kontroverse waren, wie bereits erwähnt, die Kunstdebatten der späten 20er und frühen 30er Jahre. Diese Debatten waren im April 1932 durch Parteibeschlüsse zu einem zumindest vorläufigen Ende gebracht worden.[[9]](#footnote-9) Der Streit hatte sich an der Vorherrschaft der RAPP entzündet, der „Russischen Assoziation proletarischer Schriftsteller“, einer der Partei besonders nahestehenden Gruppierung. Jahrelang hatte die RAPP als „Speerspitze der Partei“ gegenüber den anderen Schriftstellergruppen und -organisationen fungiert, und zwar sowohl gegenüber den konservativen als auch gegenüber avantgardistischen Gruppen wie LEF und Litfront. Insbesondere artistisch-literarisch orientierte Gruppen wie der Pereval hatten unter der „Diktatur der RAPP“ zu leiden gehabt. Schriftsteller wie Boris Pilnjak oder Ilja Ehrenburg waren von der RAPP politisch wie künstlerisch angegriffen oder sogar geächtet worden. Die Situation war allgemein als unerträglich empfunden worden. Diesem Zustand hatte die Partei mit den Beschlüssen vom April 1932 ein Ende bereitet.

Die Gründe, weshalb es zur Diktatur der RAPP gekommen war, sind unterschiedlicher Art und zum Teil noch ungeklärt. Die KPdSU und ihre führenden Vertreter waren für die Entwicklung sicherlich mitverantwortlich, denn ohne die Rückendeckung der Partei bzw. führender Vertreter der Partei wäre die Diktatur der RAPP nicht möglich gewesen. Offiziell wurde die Verantwortung der Partei jedoch geleugnet. Der Missstand war jetzt beendet; die Veränderung war mit weitgehendem Wohlwollen aufgenommen worden. – Das vom ZK der KPdSU beschlossene Maßnahmenbündel sah Folgendes vor: (i) Die RAPP wurde für aufgelöst erklärt; (ii) die von der RAPP vertretene, literaturtheoretisch doktrinär auf Agitation und Massenwirkung ausgerichtete Kunstkonzeption wurde durch eine gemäßigtere, deutlich pluralistischer angelegte Konzeption ersetzt. (iii) An die Stelle der bisher miteinander konkurrierenden Einzelgruppen von Schriftstellern, von denen einzelne stärker, andere weniger stark das Vertrauen der Partei besaßen, trat jetzt ein Gesamtverband aller Sowjetschriftsteller, ein Einheitsverband. (iv) Gruppen und Einzelpersonen, die von der RAPP diskriminiert und diskreditiert worden waren, wurden – zumindest in Teilen – rehabilitiert.

Die Maßnahmen wurden von den Betroffenen als eine zumindest vorübergehende *Liberalisierung* der innersowjetischen Literaturpolitik verstanden. Die Errichtung eines Schriftstellereinheitsverbandes hatte allerdings zur Folge, dass jetzt *alle* Autoren direkt der Partei unterstellt waren. Die Schriftsteller wurden außerdem in toto auf ein gemeinsames Statut verpflichtet.[[10]](#footnote-10) In ihm wurde der „sozialistische Realismus“ als bindende künstlerische Leitlinie festgelegt. Verabschiedet wurde das Statut 1934 auf dem Ersten Allunionskongress der Sowjetschriftsteller.

Aus heutiger Sicht ist evident, dass die Maßnahmen in Wirklichkeit eine beträchtliche Verschärfung des literaturpolitischen Kurses bedeuteten: den Beginn der eigentlich „Stalinistischen Ära“. Der Gesamtvorgang war weit ambivalenter, als es der äußere Eindruck vermittelte. Nicht nur die RAPP war durch die betreffenden ZK-Beschlüssen politisch gemaßregelt worden, sondern auch die LEF-bzw. Litfront-Gruppe, also die avantgardistischen literarischen Strömungen. Beides waren Organisationen, die wie die RAPP politische, im Gegensatz zur RAPP aber *avantgardistische* Kunstformen propagierten: „operative Kunst“, wie der entsprechende Terminus lautete. Majakowski, Tretjakow – sie waren die vielleicht prominentesten Vertreter von LEF bzw. Litfront unter den sowjetischen Schriftstellern. In Film und Theater waren es Eisenstein und Meyerhold. – Der bekannteste Anhänger einer „operativen“ Kunst war in Deutschland Brecht – zwar nicht im organisatorischen Sinne, da Brecht kein Parteimitglied war, aber konzeptionell sowie aufgrund der für Brecht charakteristischen Bindung an die KPD und deren politische Linie.

Die Folge war, dass in der Sowjetunion konservativere literarische Strömungen an Spielraum gewannen, während die „linke“ *experimentelle* Kunst zurückgedrängt wurde. Da innersowjetische Entwicklungen stets auch eine in die Bruderparteien hineinwirkende Bedeutung hatten, griff diese Debatte binnen kurzem auch auf die deutschen kommunistischen Autoren über, *und zwar schon vor 1933*. Durch entsprechende literaturtheoretische Beiträge – hier sind vor allem die Aufsätze von Georg Lukács in der *Linkskurve* „Tendenz oder Parteilichkeit?“ und „Reportage oder Gestaltung“ zu nennen[[11]](#footnote-11) – wurde die bislang propagierte Konzeption als „falsch“ bzw. „künstlerisch unzulänglich“ kritisiert und die Vorbildfunktion *konservativer* Kunst- und Darstellungsformen propagiert.[[12]](#footnote-12) – Der Kurswechsel wirkte sich sofort auf die literarische Produktion aus. Der kommunistische Dramatiker Gustav von Wangenheim z.B. wechselte innerhalb von wenigen Monaten von der bisherigen experimentellen, „offenen“ Form, für die sein Stück *Die Mausefalle* charakteristisch ist, zu traditionelleren, „geschlossenen“ Formen.[[13]](#footnote-13)

Für das Exil und die Exilliteratur war der Vorgang insofern unmittelbar von Bedeutung, als eine der politisch gleichsam vorgegebene Entwicklungsmöglichkeiten: die Herausbildung einer politisch-agitatorischen, gegen den Nationalsozialismus gerichteten, zugleich aber auch *avantgardistischen* Literatur, damit erheblich eingeschränkt wurde. Betroffen waren davon vor allem Künstler wie Brecht, Eisler oder Piscator. *Im westlichen Verlags- und Bühnensystem gab es für politisch-agitatorische Literatur keinen oder nur geringen Platz*. Die Exilschriftsteller waren bei der Herausbildung einer in gleicher Weise politischen wie avantgardistischen Literatur also auf die Unterstützung durch die westeuropäischen kommunistischen Parteien, vor allem aber *auf die der Sowjetunion* angewiesen. Der konservative Schwenk der sowjetischen Kunst- und Literaturpolitik engte also zu einem politisch überaus problematischen Zeitpunkt die Entwicklungsmöglichkeiten der experimentellen-politischen Kunst in entscheidendem Maße ein. Doch nicht nur das: Er förderte darüber hinaus die gegenläufige Entwicklung, die Annäherung an die „bürgerliche“, „realistische“ Kunst, also an *die* künstlerische Variante, die der immanente, „natürliche“ Opponent einer jeden „linken Avantgarde“ ist.

Die Hinwendung zur bürgerlich-realistischen Literatur geschah unter dem Vorzeichen des „Erbes“. Hatte man in der Sowjetunion bislang die russische Klassik – also Puschkin, Tolstoi, Dostojewski, Gonscharow, Turgenjew, Gogol – abgelehnt, weil es sich dabei angeblich um Produkte der „bürgerlichen“ Gesellschaft handelte, so entdeckte man jetzt ihren besonderen, überzeitlichen Wert. Die Klassik war ein Teil des „Erbes“, das mit dem Untergang des Bürgertums an das Proletariat übergegangen war. Theoretisch wurde dieser Kurswandel mit Zitaten der marxistischen Klassiker, also von Marx und Engels, abgesichert.

Charakteristisch für diese Vorgehensweise ist ein Beitrag von Hugo Huppert in der *Internationalen Literatur*, der Bericht „Ergebnisse und Perspektiven der Literaturbewegung in der UdSSR (Zum 1. Plenum der Sowjetschriftsteller)“. Der hinsichtlich des „Erbes“ entscheidende Passus hat folgenden Wortlaut:

„In Wirklichkeit finden wir ohne sonderliche Überraschung bei Autoren von durchaus klassenfremder Weltanschauung wie Goethe, Balzac, Tolstoi, Flaubert, Strindberg und anderen, in der künstlerischen Gestaltung vielfach Elemente einer richtigen, dialektischen Wiedergabe der Wirklichkeit, ihrer Beziehungen, ihrer Bewegungsform. Diese Erfahrung legt uns den Gedanken nahe, dass es im (realistischen!) Schaffensprozeß großer, den Klassendurchschnitt überragender Talente eine unbewußte, spontane Dialektik gebe, die sich, wenn nötig, trotz und entgegen der Weltanschauung des Künstlers in seiner Praxis durchzusetzen strebt und zu historisch richtigen, künstlerisch wahren, progressiven Ergebnissen führen kann. ‚Ich glaube, dass der Realismus sogar ungeachtet der Ansichten des Autors zum Ausdruck kommt‘, schreibt Engels 1882 an Miß Harkness und erläutert dies ausführlich am Beispiel der ‚Comédie humaine‘ des Legitimisten und Bourgeois-Aristokraten Balzac. Geniale durchdringende Beobachtungsgabe führt den Realisten oft unbewußt zur dialektischen Gestaltung der wirklichen Zusammenhänge.“[[14]](#footnote-14)

Damit war ein neues Paradigma installiert und parteioffiziell abgesegnet. Der Bezug auf Balzac – in Verbindung mit Engels‘ Brief an Miss Harkess – ist von nun an der Schlüssel, der den Zugang zur gesamten bürgerlichen Literatur, vor allem zur Klassik, öffnet. Die Klassik ist das „Erbe“, an dem der Kommunist sich als „Vorbild und Verpflichtung“ zu orientieren hat.

Der Rückgriff auf den – seit Langem bekannten – Brief an Miss Harkness markiert nichts weniger als die kopernikanische Wendung in der kommunistisch-marxistischen Literaturtheorie. Huppert war jedoch nicht Initiator dieser Entwicklung, sonder nur einer der zahlreichen Autoren, die die Wendung umsetzten. War bislang das politische Bewusstsein, das „Klassenbewusstsein“, eines Schriftstellers ausschlagend in Hinblick auf die Frage, ob er die gesellschaftliche Wirklichkeit „richtig“, also „realistisch“, darstellt, so wird jetzt der Akzent entscheidend verlagert. Nunmehr ist das „Genie des Künstlers“ für die Entscheidung ausschlaggebend. Aufgrund des „Genies“ setzt sich der „Realismus“ spontan, unbewusst durch – wie Engels, hier als Autorität herangezogen, im Hinblick auf Balzac formuliert. –Georg Lukács hat die Theorie subtiler entfaltet, indem er den von Huppert unterschwellig apostrophierten Begriff des „Genies“ eliminiert und an dessen Stelle eine beträchtlich rationalere Erklärung setzt: das Theorem der auf- und der absteigenden Entwicklungslinien innerhalb des Bürgertums.[[15]](#footnote-15)

\*

Obwohl gelegentlich noch immer behauptet wird, die Expressionismus-Debatte habe sich an der Person von Benn und Johst entzündet – Hanns Johst war im Februar 1933 zum Präsidenten der Akademie für Deutsche Dichtung ernannt worden, 1935 zum Präsidenten der Reichsschrifttumskammer, Benn hatte sich durch die „Antwort an die literarischen Emigranten“ (23. Mai 1933) und mit den Essays „Der neue Staat und die Intellektuellen“ (1933) und „Kunst und Macht“ (1934) unmissverständlich zum nationalsozialistischen Staat bekannt –, setzten die Angriffe gegen den Expressionismus *bereits* *vor 1933* ein, und zwar spätestens durch zuerst den *in russischer* *Sprache*[[16]](#footnote-16)publizierten Aufsatz von Georg Lukács „Größe und Verfall des Expressionismus“. Der Ausgangspunkt für Lukács' Angriff auf den Expressionismus liegt in der innersowjetischen kulturpolitischen Konfliktlage: in der ideologischen Diskreditierung der LEF- bzw. „Litfront“-Gruppe. Der Expressionismus steht hier als Stellvertreter für die LEF- bzw. „Litfront“-Gruppe.

Der Artikel erschien in Heft 2/1933 der sowjetischen Zeitschrift *Literaturnyj kritik.* Er wurde vermutlich bereits vor der Machtübernahme Hitlers verfasst. Analysiert man den Artikel unter der Prämisse der innersowjetischen Literaturdiskussion, wird deutlich, dass Lukács das *deutsche* Phänomen: den Expressionismus, als Vehikel nutzt, um der Leitlinie der innersowjetischen Literaturdebatte zu folgen: den „linken“, avantgardistischen Strömungen mangelnde Parteitreue bzw. ideologische „Abweichung“: „linkes Sektierertum“, zu vorzuwerfen. Es ist ein Rundumschlag gegen die „Moderne“. Sie wird in toto unter „Formalismus“-Verdacht gestellt und schlechthin zum Gegner stilisiert. – Der Lukács-Artikel wurde 1934 auch in deutscher Sprache publiziert, blieb in der deutschsprachigen Exil-Diskussion zunächst unbeachtet, bis er 1937 in der Expressionismus-Debatte zentrale Bedeutung erlangte.

Im deutschen Exil waren die auf dem I. Allunionskongress gehaltenen Reden durch ihre Veröffentlichung in den *Neuen Deutschen Blättern* bekannt geworden.[[17]](#footnote-17) Die Tragweite der Veränderungen, die sich hier abzeichnete, wurde jedoch zunächst unterschätzt. Das mag möglicherweise daran gelegen haben, dass die *Neuen Deutschen Blätter* im Ruf standen, ein „Organ Moskaus“ und daher keine literarisch relevante Zeitschrift zu sein. Allmählich veränderte sich jedoch das Bild. – Der Konflikt brach mit dem Erscheinen von Ernst Blochs kritischem Bestandsüberblick *Erbschaft dieser Zeit* (1935) aus. Das Buch wurde im März 1936 von Hans Günther, einem führenden Literaturtheoretiker der KPD, in der Moskauer *Internationalen Literatur* besprochen.[[18]](#footnote-18) Die Besprechung kam einem – von freundlichen Worten umhüllten – Verriss gleich.[[19]](#footnote-19)

Bloch hatte sich in *Erbschaft dieser Zeit* – ganz im Sinne der Parteidiskussion – kritisch mit den ideologischen Strömungen auseinandergesetzt, die „zum Faschismus“ geführt hatten. Das hier entfaltete Konzept stand jedoch der „Moderne“ erheblich aufgeschlossener gegenüber als das der Parteiorthodoxie. Nicht nur die Montage-Techniken eines Brecht oder eines Piscator wurden positiv beurteilt, sondern auch die moderne Malerei und die moderne Musik. Bloch, ein sehr witziger, boshafter Argumentator, hatte ausgeführt, dass das Proletariat nicht nur als dem „klassischen Erbe“ Nutzen ziehen könne, sondern auch aus den vielfältigen Erscheinungsformen der „Dekadenz“. Eine derartige Formulierung war natürlich eine Provokation, denn „Dekadenz“, also „Verfall“, war nach Auffassung der Orthodoxie *das* kennzeichnende Merkmal der „bürgerlichen Gesellschaft“ schlechthin. Derartiges konnte man nicht gutheißen. Bloch hatte mit unmissverständlicher Anspielung auf die marxistisch verbrämte Hypostasierung Balzacs zum Maßstab setzenden „Realisten“ die genau gegenteilige Argumentation entwickelt:

„Nicht nur im revolutionären Aufstieg oder in der tüchtigen Blüte einer Klasse, auch in ihrem Niedergang und den mannigfachen Gestalten, die gerade die Zersetzung freimacht, kann ein dialektisch brauchbares ‚Erbe‘ enthalten sein.“[[20]](#footnote-20)

Diesen Satz machte Günther zum Zentrum seiner gegen Bloch gerichteten Polemik. Formal bewegte sich Bloch durchaus im Rahmen des von Orthodoxie entwickelten „Erbe“-Modells; de facto betrieb er die Umfunktionierung des Modells. – Bemerkenswert ist die Sprachverwendung innerhalb dieser Diskussion. Ein Wort wie „erbfähig“ zeigt, dass Bloch gezielt mit den Mitteln der Komik operierte. An anderer Stelle[[21]](#footnote-21) wird darüber noch ausführlich zu sprechen sein.

Die Diskussion gewann schnell an Schärfe. Bloch schrieb auf Günthers Rezension eine Erwiderung,[[22]](#footnote-22) auf die dann im August 1936 eine erneute Replik von Günthers Seite folgte.[[23]](#footnote-23) – Bloch zeigt sich schon in der ersten Erwiderung als ein bissiger, witziger Non-Konformist. Er stellt z.B. einen Abschnitt seiner Antwort unter das Heine-Zitat: „Mach die Augen zu, schöne Sara!“ Das ist offener Hohn. Bloch unterstellt damit seinen orthodoxen Kontrahenten, dass sie – wie es Heines Rabbi von Bacherach seiner Frau Sara befiehlt – ihre Kollegen anweisen, die Augen vor der Wirklichkeit zu verschließen, denn nur wenn man die Augen vor der Wirklichkeit verschließt, kann man dekretieren, wie die Wirklichkeit – und ihre künstlerische Widerspiegelung – auszusehen hat.

Die Kontroverse dauert an. Die gesamte Garde der marxistischen Orthodoxie tritt gegen Bloch an, um ihm Paroli zu bieten. Auch Lukács bereitete einen Aufsatz vor. Lukács und Bloch waren alte Freunde aus der Zeit bei Max Weber in Heidelberg vor dem Ersten Weltkrieg. Nun erfährt ihre Freundschaft einen irreparablen Bruch. Später, zu ihrem 80. Geburtstag, den beide 1965 feiern, tauschen sie distanzierte Glückwünsche und Erinnerungen an die gemeinsame Zeit in Heidelberg aus. Lukács aber erinnerte in einem handschriftlichen Entwurf zu diesen Glückwünschen, der sich im Lukács-Archiv in Budapest befindet, erneut an die Kontroverse um *Erbschaft dieser Zeit* und betont schroff und rechthaberisch, dass er „Recht gehabt habe“: Bloch habe damals, so Lukács, den Surrealismus positiv beurteilt – so, als ob das die schlimmste Sünde sei, die ein Marxist und Kommunist überhaupt begehen könne.

\*

Das war jedoch – um erneut mit Heine zu sprechen – „ein Vorspiel nur“. Die eigentliche Expressionismus-Debatte begann in Heft 9/September 1937 der in Moskau erscheinenden Zeitschrift *Das Wort*. Als Erstes wurde ein Aufsatz von Klaus Mann mit dem Titel „Gottfried Benn. Die Geschichte einer Verirrung“ abgedruckt.[[24]](#footnote-24) An diesen zwar polemischen, im Grundzug trotzdem sachlichen Beitrag schloss sich ein Artikel mit dem Titel „‚Nun ist dieses Erbe zuende ...‘“ eines Autors an, der unter dem Pseudonym „Bernhard Ziegler“ publizierte.[[25]](#footnote-25) Hinter diesem Pseudonym verbarg sich Alfred Kurella. Er war noch vor kurzer Zeit eine politisch einflussreiche Persönlichkeit gewesen, Sekretär Dimitroffs, des Leiters der Komintern. Im Augenblick, 1937, befand er sich jedoch in Schwierigkeiten. Aufgrund der Verhaftung seines Bruders Heinrich war Alfred Kurella in die Reichweite der „Säuberungen“ geraten.[[26]](#footnote-26)

Klaus Mann geht in seinem Artikel auf Benns Anspruch ein, im positiven Sinne des Wortes ein „Formalist“ zu sein. Er versteht Benn als Beispiel eines entwürdigenden „Absturzes“, als die „*Selbstvernichtung* eines Intellektuellen, der die Ideen des Fortschritts und des Humanismus an die Pseudo-Ideologie der ‚Form‘ und der ‚Züchtung‘ verrät“.[[27]](#footnote-27) Mit keinem Wort erhebt Klaus Mann jedoch den Anspruch, über den Expressionismus *in seiner Gesamtheit*, schon gar nicht über die „Sünde des Formalismus“ im Sinne des Realismus-Postulats zu sprechen. – Kurella verändert den Rahmen der Diskussion, indem er die Kritik ganz auf den Expressionismus konzentriert und ihn unmittelbar mit dem Faschismus in Verbindung bringt.[[28]](#footnote-28) Teilweise ähnlich wie Klaus Mann argumentierend, dabei mit erstaunlicher, jedoch *denunziatorischer* Präzision Benns Stil und den Entstehungskontext der Benn-Texte rekapitulierend, zieht er eine vernichtende Bilanz der Epoche:

„Der Expressionismus, der ‚titanische, supergescheite, dämonische, kristallklare‘ (alles zusammen!) – eine trübe Lauge, in der die Brocken der liquidierten Liquidation des klassischen Erbes, die Reste der Bemühungen drei Generationen bürgerlicher Denker um die Rettung des nicht zu Rettenden herumschwimmen! Ein verdünnter Aufguß des juste milieu!“[[29]](#footnote-29)

Das Urteil ist vorgegeben und es spiegelt sich bereits in dem Titel, der ein Benn-Zitat aufnimmt: „Nun ist dies Erbe zuende ...“ – so, als ob es den Expressionismus nie gegeben und er literarisch keinerlei positive Wirkung gehabt hätte. Mit dem ausdrücklichen Hinweis auf „die ganze geistige ‚Erbschaft‘“[[30]](#footnote-30) – hier steht der Begriff ebenfalls in Anführungsstrichen – nimmt der Artikel implizit auch auf Bloch Bezug.

Kurellas Strategie besteht darin, den Gestus der Skepsis anzuprangern, der sich in Benns Werk äußert. Diese Skepsis sei der Grund dafür, dass seitdem die Ehrfurcht vor der Klassik geschwunden sei. Der Apollo von Belvedere – was sei er für die Expressionisten gewesen: nichts anderes als „Gips für alte Tanten“.[[31]](#footnote-31) Aussagen, die der Expressionismus provokativ formuliert hat, werden von Kurella wörtlich genommen und so, aus dem Zusammenhang gerissen, als Banausentum denunziert.

Die Argumentation wird Benn in keiner Weise gerecht. Der eigentliche Zielpunkt der Kritik ist jedoch nicht Benn. Über ihn hatte sich bereits Klaus Mann geäußert. Kurellas Vorwurf der „Respektlosigkeit“ gegenüber Antike und Klassik zielt auf andere: auf unbotmäßige Avantgardisten und Nonkonformisten in den eigenen Reihen – auf Brecht, Bloch und Eisler. Ihnen wird „Zersetzung“ des „Wenigen“ vorgeworfen, „was hundert Jahre bürgerliche[r] Geistesentwicklung […] zustandegebracht haben“.[[32]](#footnote-32)

Der Artikel war nichts anderes als eine autoritative Äußerung über das, was aus der Sicht der Partei kunstpolitisch als richtig, als ästhetische Norm, zu gelten hat. Er ist eine Warnung an alle, von dieser Norm abzuweichen bzw. sie durch Spitzfindigkeiten in Zweifel zu ziehen. Kurellas Sprachduktus ist doktrinär und autoritär; unterschwellige Drohungen unterstreichen die im Text enthaltene Warnung an alle Dissidenten.

Charakteristisch für den autoritären Gestus ist insbesondere eine längere Passage, in der Kurella vom „gesetzmäßigen“ Ende spricht, das Benn durch seinen „Salto mortale ins Lager Hitlers“ vollzogen habe.[[33]](#footnote-33) In Rahmen dieser Argumentation nimmt das Attribut „gesetzmäßig“ immer bedrohlichere Bedeutungen an. Zuletzt spricht Kurella von einem „Fremdkörper in unserem Lager“, der – wie jeder Leser sofort versteht – *eliminiert* werden muss:

„Dass nicht alle Expressionisten diesen Weg gegangen sind, ist kein Gegenbeweis. Den Expressionismus so umfassend und so ganz zu verwirklichen, war nicht jedem gegeben. Es gehörte ein ungewöhnliches Maß von – wie soll man sagen? – Stärke oder Schwäche dazu. Die diese Stärke oder Schwäche nicht besessen haben und denen ein Ende wie das Gottfried Benns erspart geblieben ist, sollen daraus noch keine Tugend machen, bevor sie nicht restlos erkannt haben, was der Expressionismus war; bevor sie nicht verstanden haben, dass er nichts enthält, worauf man für den antifaschistischen Kampf fußen kann, bevor sie nicht einsehen, dass jeder Rest aus jener Gedanken- und Gefühlswelt ein Fremdkörper in unserem Lager ist.“[[34]](#footnote-34)

In der Formulierung wird eine unmissverständliche Drohung spürbar. Ehemalige Expressionisten haben „in unserem Lager“ nichts zu suchen. Das ist der Gestus und ist die Sprache der stalinistischen „Säuberungen“. Kurella, selber ein Betroffener der „Säuberungen“, adaptiert hier die Rolle des Inquisitors.

Der Artikel schließt mit einem Kriterien-Katalog. Abgefragt wird die Haltung der Schriftsteller gegenüber Realismus und Klassik. Wie ein Schulmeister nennt Kurella ein Stichwort, auf das anschließend die richtige Antwort folgt. Dass diese Vorgehensweise von unfreiwilliger Komik ist, bemerkt Kurella offensichtlich nicht:

„Die Antike: ‚Edle Einfalt und stille Größe‘ - sehen wir sie so?

Der Formalismus: Hauptfeind einer Literatur, die wirklich zu großen Höhen strebt – sind wir damit einverstanden?

Volksnähe und Volkstümlichkeit: die Grundkriterien jeder wahrhaft großen Kunst – bejahen wir das unbedingt?“[[35]](#footnote-35)

Es war eine peinliche Koinzidenz, dass das Pseudonym „Bernhard Ziegler“, das Kurella gewählt hatte, genau dem Namen des nationalsozialistischen Kunstkritikers entsprach, der die berüchtigte „Entartete Kunst“-Ausstellung in München eingeleitet hatte. Das Faktum bot Anlass zu boshaftem Spott. Was Kurella in Moskau über „Dekadenz“ und „Verfall“ sagte, hätte auch in Berlin bzw. in München formuliert werden können, wo die expressionistischen Maler: Marc und Klee, Kandinsky und Kirchner, Kokoschka und Meidner, mit genau den gleichen Argumenten in der berüchtigten Ausstellung „Entartete Kunst“ präsentiert wurden. Dass Klee, Kirchner, Beckmann, Kokoschka oder Meidner Exilanten, also „Hitlerflüchtlinge“, waren, spielte für Kurella offenbar keine Rolle.

\*

Der Kurella-Artikel stieß bei den kommunistischen Schriftstellern in den westeuropäischen Exilländern auf fassungsloses Erstaunen.[[36]](#footnote-36) Dass in der Sowjetunion auf eine befremdliche Art und Weise über Kunst diskutiert wurde: daran hatte man sich gewöhnt. Hier aber wurden die gebräuchlichen Formen bei Weitem überschritten. Wo die Gründe dafür lagen, wusste man nicht recht. Einstweilen ging man davon aus, dass es sich hier um die Meinung von einzelnen verbohrten Orthodoxen handelte. Brecht sprach von der „moskauer clique“. Damit meinte er Lukács, Becher, Kurella, Andor Gabor und andere. Auf den Gedanken, dass es sich hier um die parteioffizielle Linie, sogar um autoritative Äußerungen handelte, kam man nicht. Vielleicht wollte Brecht sich diese Erkenntnis auch nicht eingestehen. Das Eingeständnis hätte seinen Glauben an die Partei erschüttert.

Die Reaktion der nichtkommunistischen Emigranten war klar: Es war vergleichsweise leicht, die Fehler bzw. perspektivischen Verzerrungen, die Kurella vorgenommen hatte, zu erkennen. Zum Beispiel war es grotesk, das pazifistische Engagement der Linksintellektuellen am Ende des Ersten Weltkrieges einfach als „linkssektiererischen Opportunismus“ abzutun. Persönlichkeiten wie Toller, Hasenclever, Schickele, Heinrich Mann hatten 1918/19 vielleicht die Situation politisch nicht richtig eingeschätzt; aber ihnen deshalb den *Willen* zu einer radikalen Änderung der politischen Verhältnisse abzusprechen, war schlichtweg falsch. Eisner, Toller, Mühsam – sie alle hatten sich politisch exponiert, und immerhin war das Ergebnis ihrer Anstrengungen die Münchner Räterepublik gewesen. Diese konnte man aus der Rückschau als unzulänglich und politisch falsch orientiert kritisieren, doch war sie ein Faktum gewesen, das Maßstäbe gesetzt hatte: ein Versuch, die gesellschaftlichen Verhältnisse in Deutschland zu ändern.

Ähnlich grotesk war es, ausgerechnet den Expressionisten den Vorwurf des „Formalismus“ zu machen. Der Expressionismus war angetreten, um ein falsches, ein konventionalisiertes Formideal zu zerstören: das wilhelminische Kunstideal. Wollte man den Expressionisten aus dieser Kritik einen Vorwurf machen, dann höchstens den, dass sie zu spontan, zu chaotisch, zu impulsiv gewesen waren, aber nicht, dass sie „Formalisten“ gewesen seien. – Auch die historisch-materialistische Argumentation war schwach. Wenn man schon „Fortschritt“ materialistisch definierte, dann durfte man – wie Bloch präzise argumentiert hatte – nicht den technischen Fortschritt als Errungenschaft akzeptieren und die zeitgleiche künstlerische Produktion als Symptom von „Dekadenz“ und „Verfall“ abtun.

Es ist mehr oder weniger unergiebig, den Ablauf der Expressionismus-Debatte in allen Einzelheiten zu verfolgen. Es war keine wirkliche Debatte, denn ihr Ziel war nicht der Erkenntnisfortschritt. Sie war vielmehr so angelegt, dass auf der einen Seite die richtigen Auffassungen, auf der Gegenseite die irrigen, im besten Fall: *wohlmeinen*d irrigen Auffassungen geäußert wurden. Es steht außerdem zu vermuten, dass die Abfolge der Beiträge manipuliert bzw. dirigiert wurde. Die entsprechenden Entscheidungen wurden höheren Orts getroffen, und es ist nur eine Frage der Zeit, wann die entsprechenden Dokumente: Richtlinien, Anweisungen und Leitlinien, in den Archiven auftauchen, die Manipulation also nachweisbar wird. Wie stark die Diskussion autoritativ reguliert wurde, erkennt man im Übrigen daran, dass Brecht keine Chance hatte, die eigenen Diskussionsbeiträge zu publizieren. Dabei war er – zumindest der Form nach – Mitherausgeber der Zeitschrift *Das Wort*, in dem die Expressionismus-Debatte publiziert wurde. Deutlich wird aber auch, dass Brecht sich nicht dazu aufraffte, mit der Zeitschrift bzw. mit der „moskauer clique“ zu brechen. Auch Bloch, Eisler, Anna Seghers taten das nicht und die Folgen liegen auf der Hand: Dieser Teil eines „inhärenten Stalinismus“ gehört bleibend zum Persönlichkeitsbild dieser kommunistischen Intellektuellen – selbst in den Aspekten, wo sie nonkonformistisch und oppositionell reagierten.

Insgesamt verlief die Expressionismus-Debatte eintönig und deprimierend. Beachtliche intellektuelle Kapazität wurde auf völlig unsinnige Probleme verschwendet. Auf Seitenzweige der Debatte wird noch gesondert einzugehen sein: auf zwei von Ernst Bloch und Hanns Eisler gemeinsam verfasste Beiträge: „Avantgarde-Kunst und Volksfront“ und „Die Kunst zu erben“ – bezeichnenderweise erschienen sie nicht in *Das Wort*, sondern in der *Neuen Weltbühne* in Paris – sowie auf den Briefwechsel zwischen Anna Seghers und Georg Lukács.[[37]](#footnote-37)

Auf einen Beitrag innerhalb des engeren Diskussionszusammenhangs soll allerdings doch eingegangen werden: auf den Artikel „Meyerhold und Stanislawsky“[[38]](#footnote-38), der 1938 im März-Heft der Zeitschrift *Das* Wort erscheint. Der Autor ist Béla Balázs. Der Artikel ist eine ihrem Charakter nach unmissverständliche politische Denunziation. Meyerhold war zu diesem Zeitpunkt der zweifelsohne international berühmteste sowjetische Theaterregisseur. 1938 wurde sein Theater geschlossen, er wurde verhaftet, seine Frau, die Schauspielerin Sinaida Reich in der Wohnung ermordet, Meyerhold wurde zum Tod durch Erschießen verurteilt; das Urteil wurde im Februar 1940 vollstreckt.

Den Leser in die Irre führend, scheinheilig, beginnt Balázs den Artikel damit, dass er von „zwei große[n] Theatersensationen“ spricht, die das Jubiläumsjahr der zwanzigjährigen Sowjetunion mit sich gebracht habe: „die Absetzung Meyerholds und die große Ehrung Stanislawskys“. Der Begriff „Theatersensation“ ist üblicherweise positiv konnotiert. Das trifft für die Ehrung Stanislawskys zu; für die Absetzung Meyerholds jedoch nicht. – Der Grund für die Absetzung sei die „revolutionäre[n] Entwicklung der Sowjetunion“ gewesen, die „zur Liquidierung [!] jener Richtung“ geführt habe, welche Meyerhold mit seiner Bühne vertreten habe. Natürlich werde man – so Balázs – angesichts dieses Vorgangs von „bolschewistischem Terror“ sprechen; in Wirklichkeit jedoch habe Meyerholds Talent „*keine Funktion mehr in der neuen Wirklichkeit“*.[[39]](#footnote-39) Nach der Revolution, also in der Entstehungsphase der Sowjetunion, habe eine „Kunst der bloßen Opposition […] den Zwischenraum […] zwischen der verfallenen kapitalistischen Kunst und der noch kaum keimenden sozialistischen“ Kunst gefüllt. Diese „expressionistische Oppositionskunst“ sei nunmehr jedoch obsolet geworden. Der Fehler dieser Kunstrichtung, die Meyerhold vertreten habe, sei „die *Abneigung gegen die Betonung und Gestaltung der Persönlichkeit“* gewesen.[[40]](#footnote-40) „Die große Bedeutung der Persönlichkeit in der sozialistischen Gesellschaft“ werde jedoch „den sowjetischen Massen jeden Tag bewußter“; den Massen werde damit immer deutlicher, dass Meyerhold ein „falsche[s], pseudosozialistische[s] Prinzip“ der Kunst vertreten habe. Die „neue Intelligenz“, die die soziale Entwicklung in der Sowjetunion hervorgebracht habe, „versteht die Meyerholdsche Bühnenkunst einfach nicht“, dafür aber „Shakespeare und Goethe, Puschkin und Tolstoi“.[[41]](#footnote-41) Stanislawsky, Meyerholds Gegenpol, sei zwar „nie Kommunist“ gewesen, jedoch immer „der die Wirklichkeit fanatisch suchende Künstler, der *größte Realist der Bühne“*.[[42]](#footnote-42) Stanislawsky habe auf diese Weise „einen der reinsten Werte der bürgerlichen Kultur unverdorben herüber[ge]bracht[e] in die sozialistische Kultur – wo solches Erbe sehr geschätzt wird“.[[43]](#footnote-43) Es gehe um die „Menschendarstellung“. – Balázs schließt mit den Worten: „Dahin [zur Menschendarstellung] führte die organische Entwicklung der sozialistischen Kunst. Dahin mußte sie führen.“ – Der Artikel vereinigt alle Begriffe, die in der Expressionismus-Debatte von Bedeutung sind: „Expressionismus“, „Erbe“, „Realismus“, „Menschendarstellung“ – und er fügt einen Begriff hinzu, der für die politische Situation erhellend ist: „Liquidation“.

\*

Die Expressionismus-Debatte markiert einen Tiefpunkt der kunsttheoretischen Reflexion. Nur der äußeren Erscheinungsform nach handelte es sich hier um eine geschichts- bzw. kunsttheoretische Debatte. In Wahrheit hatte sich die KPdSU die vorhandenen Rivalitäten unter den sowjetischen Schriftstellern zunutze gemacht, um die verfeindeten, miteinander konkurrierenden Gruppen und Zirkel gegeneinander auszuspielen. Unter dem Vorwand, die „Diktatur der RAPP“ zu beenden, hatte sie dabei die Unterstützung der Fraktionen gefunden, die die RAPP ablehnten, und mit Hilfe dieser Fraktionen – und des künstlerischen Renommees das auf diese Weise in die Diskussion eingebracht wurde – war es der KP gelungen, den eigenen Macht- und Führungsanspruch auch im Bereich der Schönen Künste durchzusetzen. Die Theorie wurde auf diese Weise in den Dienst machtpolitischer Ziele gestellt. Nahezu sofort fanden sich Theoretiker, die bereit waren, die so sich formierende Parteilinie theoretisch-geschichtsphilosophisch abzusichern. Dies geschah z.T. aus Ehrgeiz, in einer Reihe von Fällen sicherlich aus Opportunismus, in den meisten Fällen vermutlich auch unter dem Druck des „Großen Terrors“. Bei Bucharin oder Radek, zwei der Redner auf dem 1. Allunionskongress, ist Letzteres mit großer Wahrscheinlichkeit zu unterstellen. Sie waren 1934 politisch bereits weitgehend isoliert; ein entsprechender Redebeitrag auf dem Kongress bot ihnen die Möglichkeit sich zu rehabilitieren. Georg Lukács wiederum, die zentrale Gestalt der Expressionismus-Debatte, war vermutlich stolz darauf, der Theorie des „Sozialistischen Realismus“ eine anspruchsvolle theoretische Basis zu geben. Er war eine philosophisch umfassend geschulte Gestalt, ein glänzender Argumentator, politisch erfahren. Hier bot sich für ihn die Möglichkeit, den eigenen Namen mit der Theorie des „Sozialistischen Realismus“ bleibend zu verknüpfen.

An der Tatsache, dass die Expressionismus-Debatte mehr oder weniger willkürlich entfacht worden ist, besteht aus heutiger Sicht kein Zweifel. Kaum ein Einwand, der gegen „die“ Expressionisten vorgebracht wurde, hat sich als stichhaltig erwiesen bzw. dem literarischen Renommee der Expressionisten Schaden zugefügt. Die Debatte hat auf die Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte des Expressionismus keinen Einfluss gehabt.

Ganz anders verhält es sich jedoch mit den Auswirkungen auf die Exilliteratur. Die moderne Philosophie: von Schopenhauer bis Husserl und Heidegger, war von nun an weitgehend tabuisiert. Erkennbar wird das am Verständnis sowohl Thomas als auch Heinrich Manns. Die philosophische Grundprägung beider Autoren – bei Thomas Mann vor allem durch Schopenhauer und Nietzsche, bei Heinrich Mann durch die Lebensphilosophie, vor allem auch durch Georg Simmel – wurde für eine Zeitlang weitgehend negiert bzw. als akzidenteller, zeitgebundener Einfluss abgewertet. Aber auch die jüngeren marxistischen Autoren waren von dieser Entwicklung betroffen. Anna Seghers hat ihre intensive Auseinandersetzung vor allem mit Kierkegaard vollkommen verdeckt. Jahrzehntelang wäre keiner ihrer Interpreten auf den Gedanken gekommen, dass sie sich Zeit ihres Lebens – und an allen Aufenthaltsorten – mit Kierkegaard und seinem Werk beschäftigt hat. Sie war sich offensichtlich der Tatsache bewusst, dass schon eine entsprechende Andeutung, ein Verdacht, ausgereicht hätte, sie für Kommunisten zur „persona non grata“ werden zu lassen – so, wie es mit Ernst Bloch und Hanns Eisler geschah. Generell setzte sich in der DDR die Ablehnung der „Moderne“ fort. Das zeigt nicht nur die frühe Debatte über Eislers *Doktor Faustus* undüber den „Formalismus“ in der Literatur, sondern vor allem die jahrzehntelange Ablehnung von Kafka, Beckett, Joyce, Sartre oder Camus.

Aber auch in der Bundesrepublik hatte die Expressionismus-Debatte negative Folgen. Insbesondere die Persönlichkeit und das Werk von Georg Lukács lösten hier eine eigentümliche Faszination aus, stimuliert durch die Rolle, die Lukács beim Ungarn-Aufstand von 1956 spielte. Sein Werk, beginnend mit der frühen *Theorie des Romans* und endend mit der *Ästhetik*, wurde nicht bloß wiederentdeckt, sondern lebhaft und intensiv erforscht und diskutiert. In den 1960er und 1970er Jahren galt Lukács sogar als ein Pionier der Literatursoziologie.[[44]](#footnote-44) Der Blick auf die engen Zusammenhänge von Terror und *von Theorie* *als Rechtfertigung des Terrors* und seiner Notwendigkeit vermittelt ein sehr viel nüchternes, kritisches Bild seiner Person.

1. Vgl. hierzu das Einleitungskapitel der Materialsammlung *Sozialistische Realismuskonzeptionen.* Dokumente zum I. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller. Hrsg. von Hans-Jürgen Schmitt u. Godehard Schramm. Frankfurt a.M. 1974, S. 9 – 16, insbesondere den Hinweis auf das bereits 1924 von A. K. Voronskij formulierte „Ende der Agitationsliteratur“ und das Postulat der „genauen Widerspiegelung der revolutionären Wirklichkeit“ (S. 13). 1934 wurde dieses Postulat Grundlage des „sozialistischen Realismus“. Zu Einzelheiten dieses Prozesses vgl. Hans Günther: *Die Verstaatlichung der Literatur. Entstehung und Funktionsweise des sozialistisch-realistischen Kanons in der sowjetischen Literatur der 30er Jahre*. Stuttgart 1984. [↑](#footnote-ref-1)
2. *Realismuskonzeptionen*, S. 15. – In Deutschland wurde die Kontroverse in der Zeitschrift des Bundes proletarisch-revolutionärer Schriftsteller *Die Linkskurve* ausgetragen. Zur Verschränkung der deutschen und der innersowjetischen Kunstdiskussion vgl. Helga Gallas: *Marxistische Literaturtheorie.* Neuwied/Berlin 1971 (= *Sammlung Luchterhand.* Bd. 19); vgl. ebenso Hubertus Gaßner u. Eckhart Gillen: *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus.* Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934. Köln 1979. [↑](#footnote-ref-2)
3. Georg Lukács: Es geht um den Realismus. – In: *Das Wort* 3 (1938), H. 6 (Juni), S. 112 – 138, hier S. 113. [↑](#footnote-ref-3)
4. Vgl. die entsprechenden Tagebucheintragungen bzw. Erinnerungen von Autoren wie Klaus Mann oder Oskar Maria Graf, die als Gäste am I. Allunionskongress der Sowjetschriftsteller teilnahmen. [↑](#footnote-ref-4)
5. Vgl. hierzu Reinhard Müller: *Menschenfalle Moskau.* Hamburg 2001. [↑](#footnote-ref-5)
6. *Realismuskonzeptionen*, S. 13. [↑](#footnote-ref-6)
7. Eine erste Liste der deutschen Opfer wurde 1991 publiziert. Vgl. *In den Fängen des NKWD*. Deutsche Opfer des stalinistischen Terrors in der UdSSR. Hrsg. vom Institut für Geschichte der Arbeiterbewegung. Berlin 1991. [↑](#footnote-ref-7)
8. Selbst Oskar Maria Graf, der Gast des I. Allunionskongresses der Sowjetschriftsteller war und der Sowjetunion mit großen Sympathie begegnete äußert in seinem Bericht *Reise in die Sowjetunion 1934* deutliche Skepsis über den Kurswechsel in der Sowjetunion (a.a.O., S. 25 – 33, 40 – 57, S. 85 – 98). Graf spricht spöttisch von seinen in Moskau lebenden Mitemigranten als von „gelehrigen Schulbuben“, die sich nicht an der Literatur selber, sondern an Literaturgeschichten orientieren (S. 85); er fügt spöttisch einen Witz zur Problematik der „Abweichungen“ ein (S. 35). Graf berichtet auch, dass Wieland Herzfelde ursprünglich über Radeks „oberflächliche[n] Äußerungen über James Joyce empört gewesen sei, seine Entgegnung auf Radek – nach einer „Besprechung“ – äußerst „schwach“ ausgefallen sei. Dass es sich dabei jedoch um „Zensur“ gehandelt habe, leugnet Herzfelde (S. 43). Graf ist sich auch der Tatsache bewusst, dass seine eigene Erwiderung auf Radek – weil er frei reden will – blockiert wird (S. 44). [↑](#footnote-ref-8)
9. Zu Details vgl. Hans Günther: *Die Verstaatlichung.* [↑](#footnote-ref-9)
10. Zum Statut vgl. *Sozialistische Realismuskonzeptionen*, a.a.O., S. 389 – 395. In dem Statut heißt es (S. 389): „In den Jahren der proletarischen Diktatur hat die sowjetische schöne Literatur und die sowjetische Literaturkritik, mit den Arbeiten vorwärtsschreitend, von der Kommunistischen Partei geleitet, ihre neuen schöpferischen Grundsätze ausgearbeitet. Diese schöpferischen Grundsätze, die sich einerseits dank der kritischen Zueigenmachung des literarischen Erbes der Vergangenheit und andererseits dank dem Studium der Erfahrungen des siegreichen sozialistischen Aufbaus und der Entwicklung der sozialistischen Kultur herausbildeten, haben vor allem in den Grundsätzen des sozialistischen Realismus ihren Ausdruck gefunden.“ [↑](#footnote-ref-10)
11. 4. Jg. (1932), H. 6 (Juni 1932), S. 13 – 21 u. H. 7 (Juli 1932), S. 23 – 30. [↑](#footnote-ref-11)
12. Zu Einzelheiten vgl. Helga Gallas: *Marxistische Literaturtheorie*, passim. [↑](#footnote-ref-12)
13. Vgl. Gustav von Wangenheim: *Das Urteil*. – In: Gustav von Wangenheim: *‚Da liegt der Hund begraben‘ und andere Stücke.* Aus dem Repertoire der ‚Truppe 31‘. Reinbek 1974.

    *Das Urteil* ist ein psychologisierendes, auf eine finale Entwicklung hin konstruiertes Zeitstück. [↑](#footnote-ref-13)
14. Zitiert nach *Zur Tradition der sozialistischen Literatur in Deutschland.* Eine Auswahl von Dokumenten. Hrsg. und kommentiert von der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin/Sektion Dichtkunst und Sprachpflege/Abteilung Geschichte der sozialistischen Literatur. 2. Aufl. Berlin/Weimar 1967, S. 507. – Der Text erschien in H. 1, 3. Jg. (1933) der *Internationalen Literatur*, S. 97 – 109. [↑](#footnote-ref-14)
15. Vgl. hierzu die Beiträge, die Lukács zwischen 1931 und 1932 in Moskau für die *Moskauer Rundschau* verfasste bzw. seine späteren Beiträge in der *Linkskurve,* z.B. den in der Auseinandersetzung mit Ernst Ottwalt entstandenen Aufsatz „Aus der Not eine Tugend“. – Die Texte sind abgedruckt bei Alfred Klein: *Georg Lukács in Berlin.* Literaturtheorie und Literaturpolitik der Jahre 1030/32. Berlin/Weimar 1990. [↑](#footnote-ref-15)
16. László Sziklai weist in seinem Vorwort zu Lukács‘ Untersuchung von 1933 *Wie ist die faschistische Philosophie in Deutschland entstanden?* (Budapest: Akadémiai Kiadó 1982, S. 15) auf die Erstveröffentlichung dieses Aufsatzes in *russischer Sprache* hin. In den einschlägigen Darstellungen der Expressionismus-Debatte wird e dieses Faktum zumeist übersehen und auf die zeitlich spätere deutschsprachige Fassung (*Internationale Literatur* 4 (1934), H. 1, S. 153 – 173) verwiesen. [↑](#footnote-ref-16)
17. H. 12 (September 1934). [↑](#footnote-ref-17)
18. *Internationale Literatur* 6 (1936), H. 3, S. 85 – 101. Nachgedruckt in Hans Günther: *Der Herren eigner Geist.* Ausgewählte Schriften. Berlin/Weimar 1981, S. 336 – 376. [↑](#footnote-ref-18)
19. Bezeichnend für die Art und Weise, wie Günther *Erbschaft dieser Zeit* bespricht, ist, dass er der Rezension Zitate aus Heideggers *Sein und Zeit* voransetzt, ohne allerdings Heidegger dabei zu nennen. Da die Sätze ganz ohne Kontext zitiert werden, erscheinen sie als völlig sinnlos; es sind also – da der Leser sie zwangsläufig mit dem Autor des besprochenen Buches in Verbindung setzt – Denunziationen. Zwei Beispiele: „Zuhandenheit ist die ontologisch-kategoriale Bestimmung von Seiendem, wie es an sich ist, wobei aber diese Ansicht anthropologisch zu verstehen ist als die Unauffälligkeit der Dinge, das Sich-nicht melden“; „Das Sich-vorweg-sein besagt voller gefaßt: Sich-vorweg-im schon –sein-in-einer Welt“ (a.a.O., S. 85). [↑](#footnote-ref-19)
20. Hier zitiert nach der erweiterten Neuausgabe Ernst Bloch: *Erbschaft dieser Zeit.* Frankfurt a.M. 1962 (7. Bis 9. Tausend 1977), S. 16. [↑](#footnote-ref-20)
21. Vgl. das Folgekapitel. [↑](#footnote-ref-21)
22. *Internationale Literatur,* 6. Jg. (1936), H. 6 (Juni), S. 122 – 132. [↑](#footnote-ref-22)
23. *Internationale Literatur,* 6. Jg. (1936), H. 8 (August), S. 112 – 124. – Es ist Günthers letzter Artikel in der *Internationalen Literatur*. Am 4. November 1936 wird er verhaftet. [↑](#footnote-ref-23)
24. S. 35 – 42. [↑](#footnote-ref-24)
25. S. 42 – 49. [↑](#footnote-ref-25)
26. In einem 1954 verfassten „Parteilebenslauf“, in der Sprache der stalinistischen Orthodoxie und als Rechtfertigung seines Verhaltens, beschreibt Alfred Kurella die Lage, in der er sich zwischen 1934 und 1938 in Moskau befand. Sein Bericht zeichnet implizit ein Bild seiner Person sowie der politischen Konstrukte, mit denen die Schriftsteller im Moskauer Exil operierten. Das Dokument wurde mir durch den Hamburger Historiker Reinhard Müller zugänglich gemacht:

    „Als Ende Februar 1934 Genosse Dimitroff nach Moskau kam, wurde ich ihm auf seinen Wunsch als ‚Gehilfe‘ zugeteilt [...]. Ich erlebte damals, 1934 in Moskau, die ganzen Intrigen mit, durch die die konterrevolutionäre Gruppe Knorin-Pjatnitzki im EKKI, Dimitroff nach seiner Rückkehr vom Leipziger Prozeß zu diskreditieren und kaltzustellen versuchte; diese Leute wußten, dass Dimitroffs Aufstieg unweigerlich zu ihrer Entlarvung und Unschädlichmachung führen würde, wie es später auch geschah. Nur durch das persönliche Eingreifen Genossen Stalins wurden diese Machinationen zur Ausschaltung Genossen Dimitroffs damals durchkreuzt, die Lage um ihn blieb aber weiterhin gespannt.

    In dieser Situation beging ich einen schweren politischen Fehler. Ungeachtet meiner so verantwortlichen und infolge der genannten Intrigen besonders exponierten Stellung hielt ich es für möglich, an einer privaten abendlichen Zusammenkunft ehemaliger Mitglieder der EKKI teilzunehmen, die im Moskau am 28.11.1934 in der Wohnung Fritz Globigs stattfand und zu der auch eine Reihe ausgesprochner Trotzkisten (Schatzkin, Vujowitsch) eingeladen waren. Die Tatsache, dass diese Abendgesellschaft ‚ehemaliger Größen‘ einen rein geselligen Charakter trug und keinen politischen Inhalt hatte, ändert nichts daran, dass die Beteiligung meinerseits ein schwerer politischer Fehler war. So erhielt ich auch von allen Beteiligten [... ] die schwerste Strafe: strenge Rüge mit Entfernung aus dem Kominternapparat.

    Mit dem Ausscheiden aus der Kominternarbeit nach fünfzehnjähriger, fast ununterbrochner Mitarbeit, begann für mich eine neue Phase meines Lebens: ich ging zur ständigen Arbeit als Berufsschriftsteller über, nachdem ich mich bisher zwar im wachsenden Maß, aber doch nebenamtlich schriftstellerisch betätigt habe.

    Es gelang mir nach der empfindlichen Parteistrafe wieder ‚von vorne anzufangen‘, ohne nach den verlorenen Posten und Ehren zu schielen, und mir so nach und nach das politische Vertrauen wiederzugewinnen. Für eine kurze Zeit allerdings wurde auch meine schriftstellerische Tätigkeit noch eingeschränkt: als im Zuge der Reinigung aller sowjetischen Apparate und Institutionen von parteifeindlichen Elementen (1934-1938) auch mein jüngerer Bruder, Heinrich Kurella, Mitarbeiter des Kominternapparates, im Juli 1937 von den Organen der sowjetischen Staatssicherheit verhaftet und später verurteilt wurde, verbot mir die deutsche Parteileitung zeitweise das öffentliche Auftreten unter meinem Namen, so dass meine Arbeiten aus jener Zeit (1934-1938) unter meinem alten Pseudonymen Bernhard Ziegler und Viktor Röbig erschienen. Als festgestellt wurde, dass ich mit den Handlungen meines Bruders Heinrich, der mit Heinz Neumann und Süskind in enger Verbindung stand, nichts zu tun, ja dass ich meinen Bruder wiederholt vor dieser Gesellschaft gewarnt hatte, wurde das Namensverbot wieder aufgehoben.“ [↑](#footnote-ref-26)
27. Klaus Mann: Gottfried Benn, a.a.O., S. 42. Hervorhebung im Original. [↑](#footnote-ref-27)
28. „Erstens läßt sich heute klar erkennen, wes Geistes Kind der Expressionismus war, und wohin dieser Geist, ganz befolgt, führt: in den Faschismus.“ (Bernhard Ziegler: „Nun ist …“, a.a.O., S. 43. [↑](#footnote-ref-28)
29. S. 48. [↑](#footnote-ref-29)
30. Ebd. – Bloch spricht vom „Laboratorium der Moderne“. Kurella nimmt den Begriff auf und.“ sagt, „Nietzsche, Stomatologe und Zahnklempner in einer Person, mit dem Holzhammer in der Hand, leitete das Laboratorium [sic]“ (S. 48). [↑](#footnote-ref-30)
31. S. 44. [↑](#footnote-ref-31)
32. S. 48. [↑](#footnote-ref-32)
33. S. 49. [↑](#footnote-ref-33)
34. Ebd. [↑](#footnote-ref-34)
35. Ebd. [↑](#footnote-ref-35)
36. Vgl. das (ergänzungsbedürftige) Literaturverzeichnis in *Die Expressionismusdebatte,* a.a.O., S 337 f. [↑](#footnote-ref-36)
37. Vgl. (34) Positionen IX. [↑](#footnote-ref-37)
38. *Das Wort* 3 (1938), H. 5, S. 115 – 121. [↑](#footnote-ref-38)
39. S. 116. Hervorhebung im Original. [↑](#footnote-ref-39)
40. S. 118. Hervorhebung im Original. [↑](#footnote-ref-40)
41. S. 120. [↑](#footnote-ref-41)
42. S. 121. Hervorhebung im Original. [↑](#footnote-ref-42)
43. Ebd. [↑](#footnote-ref-43)
44. Vgl. die Einleitung von Peter Ludz zu Georg Lukács: *Schriften zur Literatursoziologie.* Neuwied 1961. [↑](#footnote-ref-44)