

DIE “EINGLEISIGKEIT” DER DIALEKTIK

EIN RÜCKBLICK AUF DIE AUFFASSUNG DES VERHÄLTNISSSES KUNST-POLITIK BEI BRECHT UND LUKÁCS

MAURO PONZI

IN den letzten Zeiten blühen die Lukács-Studien auf internationaler Ebene vielleicht deshalb, weil in einer Epoche von Krise und Umbruch Fragen über das sozialwirtschaftliche Entwicklungsmodell, über die Rolle der Kunst und des Künstlers und über die Begriffsbestimmung der literarischen Kommunikation wieder auftauchen. Die Rezeption des Werkes von Lukács ist durch starke Einbrüche charakterisiert. Lukács ging durch mehrere Phasen der europäischen Politik und Kultur und der Aufbau seines philosophischen Systems hat radikale Wendungen – teilweise durch Wahl, teilweise durch Zwang – erlebt.

Die Universität Wien, bzw. Andrea Seidler und Wolfgang Müller-Funk (Institut für Europäische und Vergleichende Sprach- und Literaturwissenschaft) haben ein „Forschungsforum Lukács im Kontext der europäischen Kultur“ gegründet, mit dem Ziel, die archivischen Materialien in der Bibliothek der Ungarischen Akademie der Wissenschaften in Budapest zu erforschen und das Netzwerk von intellektuellen Bindungen und Beziehungen zu anderen repräsentativen ungarischen und deutschen Autoren und Intellektuellen zu fokussieren. Im Rahmen einer von dieser Forschungsgruppe organisierten Arbeitstagung in Budapest habe ich einen Brief von Georg Lukács an Hans Mayer vom 19. Juni 1961 gefunden, in dem der ungarische Philosoph seine „Gedankengänge“ über sein Verhältnis zu Brecht äußert. Anlass zu diesen rückblickenden Überlegungen war die Lektüre des Buches *Brecht und die Tradition* von Hans Mayer.

Die Archivare des Lukács-Archivs waren nicht in der Lage, mir zu sagen, ob dieser Brief – ganz oder zum Teil – schon veröffentlicht wurde. Der letzte Satz des Briefes, in dem Lukács schreibt, «diese Tatsachen für Ihren [für Hans Mayers] Privatgebrauch» mitteilen zu wollen, erlaubt es mir zu vermuten, dass er noch nicht veröffentlicht wurde. Auf jeden Fall gebe ich ihn jetzt heraus, um zu versuchen, einige Aspekte von Lukács' Begriffsbestimmungen von „Realismus“, „Marxismus“ und „Dialektik“ am Beispiel von Bertolt Brecht und der „Expressionismus-Debatte“ zu erläutern.

Wenn Lukács in dem Brief betont, dass diese Zeilen persönliche und autobiographische Bemerkungen seien, meint er damit, dass er sein persönliches Verhältnis zu Brecht erklären will, und dass der Kernpunkt der Debatte eigentlich die politische Position (die „politische Linie“, wie man damals zu sagen pflegte) war. Aus diesem Brief kann man leicht herauslesen, dass Hans Mayer der Meinung war, dass die literarischen und kulturpolitischen Positionen von Brecht und Lukács diametral gegenüber standen. Jahre später bezeichnet er Lukács als einen «Gegenspieler» von Brecht.¹ Und das entspricht einem Teil der Wahrheit. Was Lukács aber in diesem Brief zu erklären versucht, ist, dass seine politischen und literaturtheoretischen Positionen wie die von Brecht als Variationen der Auffassung von Kunst und Politik innerhalb der Fronten der Linksintellektuellen zu betrachten seien. Der Sinn dieser „Betrachtungen“ ist demzufolge: Der wesentliche Unter-

¹ HANS MAYER, *Ein Deutscher auf Widerruf. Erinnerungen*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1984, Bd. II, S. 141.

schied bestand nicht in der Vorliebe zum Realismus oder aber zur Avantgarde, sondern in der politischen Stellungnahme gegenüber dem Stalinismus.

Hans Mayers Buch, *Brecht und die Tradition*,¹ das die Fassung dieses Briefes verursacht hat, behandelt die Quellen des Theaters und der Poetik von Bertolt Brecht und betont die Tatsache, dass er in seinem Schaffen Elemente und Grundzüge aus der theatralischen und literarischen Tradition ererbt. Mayer fokussiert Brechts künstlerisches Verfahren, das darin besteht, vorgefundene theatralische und szenische Materialien zu verwenden, zu erneuern und, in einer Art Umbildung, zu aktualisieren. Da in dem Buch die Debatte über den Realismus (die sogenannte Expressionismus-Debatte), die in den 30er Jahren stattfand, und auch Lukács erwähnt wird, fühlt sich der ungarische Philosoph gezwungen, «rein subjektive Bemerkungen» an Mayer zu schreiben, welche sein Verhältnis zu Brecht erläutern sollten. Es geht um den jahrelangen Streit über den Realismus, der zwischen 1934 und 1939 unter den „linken revolutionären“ Schriftstellern und Intellektuellen ausbrach.² Protagonisten dieser Debatte waren unter anderen Brecht, Lukács, Benjamin, Anna Seghers. Die scheinbar nur literaturtheoretische Debatte über die „Aufgabe der Kunst“ und des Künstlers: ob der „revolutionäre“ Schriftsteller die sozialpolitische Wirklichkeit seiner Zeit wiederspiegeln hätte, oder aber eine Revolution der Kunstsprache und also eine radikale Veränderung der Kunstformen zustande bringen sollte, enthielt in der Tat eine politische und eine kulturpolitische Kehrseite.

Der real existierende Kommunismus tendierte dazu, eine „einzige“ und „orthodoxe“ Interpretation des Denkens von Karl Marx zu liefern, die mit der Politik der kommunistischen Partei der Sowjetunion mechanisch übereinstimmte. Im Namen der „Systematik“ des Denkens von Karl Marx wurde keine Kritik, nicht einmal eine partielle Kritik an nebensächlichen Aspekten der Parteipolitik, zugelassen, weil sie das ganze „System“ in Frage gestellt hätte. Die einzige mögliche und autorisierte Interpretation des Denkens von Marx war jene, die von der kommunistischen Partei der Sowjetunion geliefert wurde. Aufgabe eines „Marxisten“ deswegen sei: die Politik der Sowjetunion voll und ganz zu unterstützen. Man braucht hier nicht die verschiedenen Stufen der Geschichte des Kommunismus nachzuvollziehen, um behaupten zu können, dass diese nur *eine* Interpretation des Denkens von Marx, nämlich jene sogenannte „orthodoxe“, welche mit dem Stalinismus übereinstimmte, war.

Schon vor der Oktoberrevolution aber wurde Marx' Denken von Rosa Luxemburg, von Lev Trockij und von vielen anderen Philosophen und Politikern ganz anders interpretiert. Heute, aufgrund des Buches *Marx' Gespenster* (1993) von Jacques Derrida,³ dessen Positionen von vielen italienischen Philosophen der 70er Jahre, die Antonio Gramsci sehr gut gelesen hatten, vorweggenommen wurden, unterscheidet man ganz genau Marx von dem Marxismus: Der Philosoph Karl Marx wird innerhalb der Geschichte der klassischen bürgerlichen Philosophie und des „revolutionären“ Denkens des 19. Jahrhunderts betrachtet, während die Interpretation seiner selbstgenannten „Schüler“ und Anhänger, und deren Anwendung in der konkreten Politik des real existierenden Kommunismus zur Geschichte der Politik und des politischen Denkens des 20. Jahrhun-

¹ HANS MAYER, *Brecht und die Tradition*, Pfullingen, Neske, 1961.

² Vgl. WALTER FÄHNTERS, MARTIN RECTOR, *Linksradikalismus und Literatur. Untersuchungen zur Geschichte der sozialistischen Literatur in der Weimarer Republik*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1974; WOLFGANG ROTHE (Hg.), *Die deutsche Literatur in der Weimarer Republik*, Stuttgart, Reclam, 1974; MANFRED NÖSSIG, JOHANNA ROSENBERG, BÄRBEL SCHRADER, *Literatur-Debatten in der Weimarer Republik*, Berlin-Weimar, Aufbau, 1980.

³ Die französische Edition – *Spectres de Marx* (Paris, Galilée) erschien 1993. Vgl. JACQUES DERRIDA, *Marx' Gespenster*, Berlin, Suhrkamp, 2005.

derts gehören.¹ In der italienischen, aber auch in der französischen und in der englischen Sprache zwei verschiedene Adjektive existieren: "marxiano" (*marxien – marxian*), um zu bezeichnen, was das Denken und die Philosophie von Karl Marx betrifft, und „marxista“ (*marxiste – marxist*), um zu bezeichnen, was die Interpreten und Anhänger von Marx anbelangt. Übrigens der erste, der Marx von seinen Interpreten unterscheiden wollte, war Marx selbst: Paul Lafargue, der Marx' Tochter Laura 1868 geheiratet hatte, schrieb ein Buch mit dem Titel *Der wirtschaftliche Materialismus nach den Anschauungen von Karl Marx*, das erst 1884 veröffentlicht wurde.² Marx las es, vermutlich als Manuskript, und behauptete, wie Friedrich Engels berichtet, «si ça c'est le marxisme, moi, je ne suis pas marxiste».³

In der Struktur der Sowjetunion entwickelte sich eine Überlappung der Parteiorganisation mit der Sowjet-Hierarchie und brachte jenen Dualismus der Machtzentren, der ein Kennzeichen der Länder des real existierenden Kommunismus gewesen ist, hervor. In jedem Betrieb, in jedem Büro, in jeder Landproduktionsgenossenschaft gab es eine Zelle der bolschewistischen Partei und in jedem Gremium oder Vorstand saß ein „politischer Kommissar“, d.h. ein Vertreter der Partei, der oft auch Mitglied oder Informant der Geheimpolizei war. Diese Struktur entfaltete sich von den kleinsten Betrieben bis zum Gipfel des Staates, demzufolge dem Kulturminister in der Direktion oder im Politbüro der Partei ein „politischer Kommissar für die Kultur“ entsprach. Bis 1929 galt Anatolij Lunačarskij, ein Anhänger der Avantgarde, als politischer Kommissar für die Kultur. Aber schon Mitte der 20er Jahre begann die stalinistische Linie zu überwiegen deren Vertreter Andrej Ždanov, der den Schriftstellerverband als einen „Transmissionsriemen“ der Parteilinie zu den Arbeitermassen verstand. Die Theorie des „sozialistischen Realismus“ setzte sich durch. Obwohl es sich um literaturtheoretische und kunstproduktive Positionen handelte, hatten sie, wegen der Struktur der Arbeit und der Kunstproduktion in der Sowjetunion, eine direkte politische Implikation. Den Realismus oder aber die Avantgarde zu unterstützen, wurde automatisch als eine politische Stellungnahme für Stalin oder für die Dissidenten verstanden. Wenn man die Avantgarde und das literarische Experiment verteidigte, bedeutete dies sofort, ihn des „Formalismus“ zu beschuldigen und als Anhänger der „permanenten Revolution“ und als Gegner der stalinistischen Theorie des „Sozialismus in einem einzigen Land“ verfolgt zu werden.

Diese Verknüpfung von Politik und Literaturtheorie hat eine stilisierte politische Sprache hervorgebracht. Die literaturtheoretischen Stellungnahmen galten als direkte politische Positionen. Aber manchmal, um einen „Gegenspieler“ politisch zu kritisieren und zu beschädigen, konnte man ihm vorwerfen, die Kunst-Avantgarde (in der Metaphorik der damals benutzten politischen Sprache: den „Formalismus“) zu unterstützen. Lukács hat in seinem Brief an Hans Mayer vor, sein Verhältnis zu Brecht und die Debatte über den Realismus im Rahmen dieser politischen Auseinandersetzung zu betrachten. Er selbst wurde mehrmals politisch und kulturpolitisch kritisiert, weil er die „richtige“ Parteirichtung nicht verfolgt habe. Noch im Jahr 1975 erwähnt Werner Mittenzwei, der ein Buch über die „Kontroverse mit Georg Lukács“ in der DDR veröffentlichte,⁴ eine Episode aus der ungarischen Revolution im Jahr 1919: Als Lukács in seiner Funktion als Kulturkommissars während der ungarischen Räterepublik beschuldigt wurde, die futuristische und surrealistische Richtung um die Zeitschrift „Ma“ (Heute) zu begünstigen, reagierte er vehement:

¹ Vgl. TOM ROCKMORE, *Marx After Marxism*, Oxford, Blackwell, 2012.

² Vgl. PAUL LAFARGUE, *Der wirtschaftliche Materialismus nach den Anschauungen von Karl Marx*, Zürich, 1884.

³ «Wenn das der Marxismus ist, dann bin ich kein Marxist!».

⁴ WERNER MITTENZWEI (Hg.), *Dialog und Kontroverse mit Georg Lukács*, Leipzig, Reclam, 1975.

Das Volkskommissariat für Unterrichtswesen wird die Literatur keiner Richtung oder Partei offiziell unterstützen. Das kommunistische Kulturprogramm unterscheidet nur gute und schlechte Literatur und ist nicht geneigt, Shakespeare oder Goethe zu verwerfen, weil sie keine sozialistischen Schriftsteller waren, ist aber auch nicht geneigt, unter dem Titel des Sozialismus die Kunst dem Dilettantismus preiszugeben. Das kommunistische Kulturprogramm ist: die höchste und reinste Kunst dem Proletariat zukommen zu lassen, und das Kommissariat wird es nicht zulassen, mit zu politischem Mittel verdorbener Leitartikelpoesie den Geschmack zu verderben. Die Politik ist bloß Mittel, die Kultur ist das Ziel.¹

Lukács' Antwort auf die Vorwürfe, eine futuristische Richtung zu unterstützen, zeigt einen gewissen Grad von „Idealismus“: Seine Verteidigung der „guten Literatur“ entspricht seinem Hegeliasmus, den er eigentlich nie verlassen hat, und sein offenes didaktisches Ziel bringt ihn dazu, das bolschewistische Prinzip umzukippen: Politik ist, laut dem jungen Lukács, nur ein Mittel, um die „gute Literatur“ zu verbreiten. Das schließt aber nicht aus, dass er damals die in der Zeitschrift „Ma“ vertretene „futuristische“ Literatur und Literaturtheorie gelegentlich für „gut“ hielt. Viel bedeutender ist hier die Tatsache, dass Werner Mittenzwei vom Standpunkt des damals in der DDR herrschenden „orthodoxen“ Marxismus Lukács als einen „Dissident“ betrachtet, und eine Episode erwähnt, um zu beweisen, dass Lukács' Auffassung von Politik und Literatur keine „orthodoxe“ und oft außerhalb der „richtigen“ Parteirichtung gewesen sei.² Das ist ein weiterer Beweis dafür, dass Lukács' Denken eine doppelte Wirkung gehabt hat: Im Westen hielt man ihn für einen Vertreter der „offiziellen“ marxistischen Literaturtheorie, im Osten für einen „Dissidenten“, der die Avantgarde politisch und literaturtheoretisch „unterstützt“.

Dennoch besteht das Ziel des von Mittenzwei herausgegebenen Buches darin, den «Pluralismus im marxistischen ästhetischen Denken nachzuweisen»:

Dass in den Arbeiten vergangener Jahre vor allem die Polemik gegenüber seinen [Lukács'] Fehlern, Abweichungen und eingleisigen methodologischen Vorstellungen dominierte, muss als eine notwendige Stufe in der Auseinandersetzung mit seinem Werk gesehen werden. Auch wir betrachten unsere Arbeit als eine Auseinandersetzung, aber es kommt uns vor allem darauf an, [...] zu überprüfen, inwieweit seine literaturtheoretischen Vorschläge zu Gewinn oder Verlust oder auch zu Gewinn *und* Verlust in unserer Literaturentwicklung beigetragen haben. Eine solche differenzierte Untersuchung wird eben am besten zu bewältigen sein, wenn Lukács' literaturtheoretisches Werk in den Zusammenhang mit den vielfältigen Vorschlägen und Alternativen gestellt wird, die von marxistischer Seite in die großen, lang dauernden Literaturdebatten eingebracht wurden.³

In dem gleichen Moment also, in dem Mittenzwei Lukács vorwirft, «eingleisige methodologische Vorstellungen» zu haben, schreibt er ihm zu, «zu Gewinn *und* Verlust» in der marxistischen Literaturentwicklung beigetragen zu haben. Das ist ein weiterer Beweis, dafür, dass Lukács eine zweideutige (oder vielleicht sogar mehrdeutige) Rolle in der politischen und literaturtheoretischen Debatte gespielt hat. Die „Eingleisigkeit“ der kulturpolitischen Positionen der jeweiligen Protagonisten ist ein wiederkehrendes Argument, das auf die Interpretation und Anwendung der „Dialektik“ von Marx hinweist. Die marxistischen Literaturtheoretiker haben sich immer bemüht, entweder die Eindeutigkeit (und daher die hier viel erwähnte „Eingleisigkeit“) der Theorie von Marx zu bestätigen, oder aber eine „Pluralität“ der Interpretationen (eine „Mehrgleisigkeit der

¹ DAVID KETTLER, *Marxismus und Kultur*, Neuwied und Berlin, 1967, S. 43.

² S. 10 «Obwohl er [Lukács] in diesen Diskussionen nicht selten einen falschen Standpunkt vertrat, muss sein Werk, vor allem sein ästhetisches Schaffen, als ein hervorragender Beitrag zur Entwicklung des Marxismus auf dem Gebiet der Literaturwissenschaft, der Ästhetik und der Philosophie betrachtet werden» (WERNER MITTENZWEI (Hg.), *Dialog und Kontroverse mit Georg Lukács*, S. 10.

³ Ebd., S. 6.

Dialektik“) zustande zu bringen, um der „orthodoxen“ Parteirichtung“ des Stalinismus zu entkommen.

Lukács versucht in seinem Brief zu betonen, dass die damalige Debatte in erster Linie eine politische und kulturpolitische Bedeutung hatte. Der Gegensatz Realismus-Avantgarde in der Expressionismus-Debatte muss literaturtheoretisch etwa beschränkt werden und auf seine politischen Motivationen zurückgebracht werden. Die von Lukács jahrzehntelang vertretene Begriffsbestimmung des „Realismus“ zeigt Schwankungen, die weniger von seiner literaturtheoretischen Auffassung, vielmehr von seinen politischen Überzeugungen verursacht worden sind. Bei Lukács ist es sehr schwer oder sogar unmöglich, die literaturtheoretische von der politischen Instanz zu unterscheiden. Während aber seine literarische und literaturtheoretische Instanz im Lauf der Zeit fast immer die gleichen Bezugspunkte hatte, haben seine politischen Positionen gezwungenermaßen radikale Wendungen erlebt, welche ihn gezwungen haben, seine Literaturtheorie an die neuen politischen Situationen und die neuen politischen Machtverhältnissen ständig anzupassen. Dem Literaturhistoriker und Literaturtheoretiker wird diese grundlegende Aporie oder Zweideutigkeit des Denkens von Lukács nicht entgehen. Und darin besteht seine Kraft und zugleich seine Schwäche. Seine Aporie besteht eigentlich darin, dass seine „marxistische Literaturtheorie“ sowie seine Ästhetik ganz und gar auf die Philosophie von Hegel gegründet sind, so dass sie fast zum Idealismus abweichen. Seine Kraft besteht darin, dass gerade diese Abweichung von dem „orthodoxen“ Marxismus, dieses Zurückgreifen auf die Hegel'schen Grundgedanken, ihm ermöglicht, einen Freiraum der Gedanken- und Praxis-Autonomie vor dem apodiktischen mechanistischen Weltbild des Stalinismus zu schaffen. Die geschichtlichen Ereignisse (der Weltkrieg, der Kampf gegen den Imperialismus) zwingen ihn manchmal, seine theoretische und politische Differenz im Namen des antifaschistischen Kampfes zu dämpfen. Hinzu kommt die Spezifität der ungarischen politischen und kulturellen Situation, in der der Nationalismus und der Internationalismus eine ganz andere Wirkung haben, und die politischen Positionen eine ganz andere Wertigkeit verleiht. So wird er in Ungarn immer noch geliebt oder gehasst je nachdem der Beobachter politisch orientiert ist.

Die Expressionismus-Debatte begann 1934 mit Lukács' Aufsatz *Größe und Verfall des deutschen Expressionismus*, wurde mit *Es geht um den Realismus* (1938) fortgesetzt, und mündete 1958 in die Schrift *Wider den missverstandenen Realismus*. Zwei Elemente kennzeichnen Lukács' literaturtheoretische Positionen in dieser Debatte: «die Privilegierung der theoretisch-poetologischen Auseinandersetzung vor der konkreten und immanenten Textanalyse»¹ (er zitiert nämlich fast nur Stellungnahmen, Gruppenprogramme, Manifeste); und «die Dialektik zwischen Permanentem und Vorübergehendem, zwischen dem, was wesentlich, und dem, was nebensächlich ist».² So kann man den großen Unterschied zwischen Brecht und Lukács in dem Umstand feststellen, dass der ungarische Philosoph nach einem Hegel'schen Paradigma immer wieder nach der Totalität sucht, während Brecht das Fragmentarische der Moderne wahrnimmt und eine entsprechende Kunstsprache entwickelt. Es geht nicht nur um die Quelle, auf die beide Autoren zurückgreifen, wie Chiarini behauptet, es geht vielmehr darum, welche Einstellung Brecht und Lukács zur Kunstproduktion haben. Und hier spielt die Tradition eine entscheidende Rolle. Lukács bezieht sich vorwiegend auf die klassische bürgerliche Tradition (in deren Mittelpunkt Hegel steht) sowie auf die bürgerliche Höhe Literatur (auf den französischen Realismus und auf Thomas Mann), die als kulturelles Erbe der proletarischen Kultur irgendwie

¹ PAOLO CHIARINI, *Der Heidelberger und der Chaplinische Koffer*, in *Brecht 85. Zur Ästhetik Brechts. Fortsetzung eines Gespräches über Brecht und Marxismus*, hg. vom Brecht-Zentrum der DDR, Berlin, 1986, S. 165.

² Ebd.

überliefert werden müssen. In seinem Streben nach einer Totalität (oder „Vollkommenheit“) sieht Lukács eine Kontinuität zwischen der klassischen bürgerlichen Tradition und der proletarischen Kunst. Brecht hingegen betont den Bruch mit der Vergangenheit und entwickelt ein Konzept der Revolution der Kunstsprache, welche die Beziehung zur Tradition nicht ausschließt, aber die alten Werte und Ausdrucksformen in der neuen Kunstproduktion „umfunktioniert“. Hinzu kommt die Tatsache, dass Brecht unter „Tradition“ nicht nur die klassische bürgerliche, nicht nur den deutschen Idealismus versteht, sondern auch andere Tendenzen und Kunstrichtungen, die dieser klassischen Tradition gegenüber stehen. So gilt bei ihm die Hegel'sche Dialektik nicht ganz. Aporien, Widersprüche und Spannungen gehören zur Ausdrucksform der Moderne. Die Vielfältigkeit der modernen Wirklichkeit veranlasst nicht nur einen „Pluralismus“ der Interpretationen, sondern auch eine Pluralität der Quellen und der Ausdrucksprachen, die nicht nur auf den „sozialistischen Realismus“ reduziert werden können. Politisch gesagt: es stellt sich das Problem der Beziehung der bürgerlichen Intellektuellen zum Proletariat. Ein Problem, das im Mittelpunkt der Überlegungen sowohl von Lukács als auch von Brecht steht. Wenn Intellektuelle wie Brecht und Lukács „die bürgerliche Kultur überliefern“,¹ indem man sie als „die Kultur“ als solche begreifen, tragen sie gewiss dazu bei, die proletarische Kunst aufzubauen, verhindern aber zugleich die Entstehung der neuen revolutionären Kunst als Bruch zur Tradition. Brecht meint, dass die bürgerlichen revolutionären Dichter eine „Dialektik“ der „neuen Technik“ „beherrschen“ und benutzen müssen, um die Tradition zu berben und für die neuen Ausdrucksformen umbilden zu können.

Die Brechts politischen Positionen eingeborene Aporie und Spannung besteht ganz und gar in seiner Überzeugung, eine mit der Erfahrung der Avantgarde eng verbundene Kunst fortzusetzen und zugleich den politischen Kampf gegen den Faschismus unterstützten zu wollen. Sein Lob der Partei und der Sowjetunion ist nur ein Aspekt dieser eigenartigen politischen Position und entspricht auch dem Wunsch, mit den Trotzkisten und „Gegenrevolutionären“ nicht verwechselt und verbannt zu werden. Die Verbände der revolutionären Schriftsteller übten damals konkrete Hilfe für die linksorientierten Autoren und Künstler aus, hatten aber eine genaue politische Stellung eingenommen. Man muss auch die Tatsache berücksichtigen, dass in der Sowjetunion die Maßnahmen gegen die Dissidenten und „Formalisten“ sehr konkret waren: Sie wurden von der Partei und vom Schriftstellerverband ausgeschlossen, aber auch nach Sibirien verbannt oder sogar zum Tode verurteilt. Brecht hat sich immer gegen den „orthodoxen Marxismus“ und gegen den Stalinismus geäußert.

Brecht hat seinem Freund Benjamin seine eigene politische Position erklärt: „In Russland herrscht eine Diktatur *über* das Proletariat“.² Er fügt aber hinzu: „Es ist solange zu vermeiden, sich von ihr loszusagen als diese Diktatur noch praktische Arbeit für das Proletariat leistet“. Und außerdem versucht er, seine Position von der der Trotzkisten zu unterscheiden. Benjamin und Brecht waren sich dessen bewusst, dass die Theorie und Praxis der Kunst in diesem Zusammenhang eine unmittelbare politische Bedeutung hatte, d.h. eine direkte politische Stellungnahme für oder gegen die Richtlinien der Stalinisten oder aber für die Linie der Dissidenten mit allen dazugehörigen Konsequenzen implizierten. Er polemisiert nämlich gegen Lukács und Kurella in Bezug auf die Expressionismus-Debatte, zieht aber die politische Schlussfolgerung wenn er auf Benjamins Behauptung: „Mit diesen Leuten [Lukács, Gabor und Kurella] ist eben kein Staat zu machen“, antwortet:

¹ BERTOLT BRECHT, *Journal 1. 1913-1941*, in BRECHT, *Werke*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hg. von Werner Hecht, Jan Kopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller, Frankfurt am Main, 1994, Bd. 26, S. 409.

² GS VI, S. 539.

Oder *nur* ein Staat, aber kein Gemeinwesen. Es sind eben Feinde der Produktion. Die Produktion ist ihnen nicht geheuer. Man kann ihr nicht trauen. Sie ist das Unvorhersehbare. Man weiß nie, was bei ihr herauskommt. Und sie selber wollen nicht produzieren. Sie wollen den Apparatschik spielen und die Kontrolle der anderen haben. Jede ihrer Kritik enthält eine Drohung.¹

So kann man in diesem Brief von Lukács an Hans Mayer die doppelte Ebene der Debatte leicht herauslesen: Die Debatte über den Expressionismus war nur ein Vorwand, um die „Eingleisigkeit“ oder „Mehrgleisigkeit“ der Dialektik zu thematisieren, d. h. ein theoretisch-politisches Problem zu stellen. Chiarini spricht von einer „parallelen Divergenz“² zwischen Brecht und Lukács, die darin bestehe, zwei parallele und doch divergente Wege zu gehen, um sich dem Stalinismus – der „Eingleisigkeit der Dialektik“ – zu entziehen. Die Divergenz wird aber deutlicher, wenn man die jeweilige Begriffsbestimmung von „Tradition“ feststellt. Die theoretische und literarische Tradition, auf die Lukács zurückgreift, ist eindeutig, sie ist die klassische bürgerliche Tradition, während Brecht sich auf eine «Vielfalt/Vielzahl von literarischen und nicht-literarischen Traditionen» (die nicht nur in rein künstlerischem, sondern auch in anthropologischem Sinne zu verstehen sind) beruft.³

Lukács erzählt in diesem Brief, Brecht in einmal Moskau («ich kann heute nicht mehr genau sagen, in welchem Jahr es war») getroffen zu haben, und berichtet, dass gerade Brecht darüber sprach, «dass keiner von uns es gestatten soll, dass man ihn gegen den anderen ausspiele». Die politische Motivation der Debatte war für Lukács viel wichtiger als die literarische und kunsttheoretische Einschätzung des deutschen Expressionismus. Aber, wenn er sich auf die Tradition bezieht, erwähnt er in Bezug auf das Problem Einführung/Verfremdung Werke und Positionen, die mit Brecht kaum zu tun haben. Er ist nicht in der Lage, jene von Chiarini erwähnte «Vielfalt/Vielzahl von literarischen und nicht-literarischen Traditionen», auf die Brecht sich bezieht, wahrzunehmen – und wenn, dann hielt er sie für einen „Fehler“. Dennoch bekennt Lukács in diesem Brief, «im Laufe der fünfziger Jahre [...] einen Aufsatz über die letzte Periode von Brechts Dramatik / Mutter Courage, Der gute Mensch von Sezuan, der Kaukasische Kreidekreis etc. / schreiben» zu wollen. Viel interessanter ist der Grund, warum er 1961 «keine Essays» mehr schreiben will. Er war damals «mit anderen Dingen beschäftigt», und zwar mit der Fassung seiner Ästhetik, mit einer vollkommenen und systematischen Darstellung der Kunst und deren Beziehung zur Realität. Hier taucht die theoretische und methodologische „Divergenz“ wieder auf: die Totalität gegen das Fragmentarische, das System gegen das Stückwerk. Im Vorwort zum *Antigone-Modell* von 1948 äußert Brecht seine Auffassung der Kunstproduktion in der neuen Zeiten: Der Schöpfungsakt ist ein kollektiver Schöpfungsprozess geworden, ein Kontinuum dialektischer Art, so dass die isolierte ursprüngliche Erfindung an Bedeutung verloren hat.⁴ Es geht hier nicht nur um die Produktion der Theaterstücke als kollektive Schöpfung. Im Hintergrund der theoretischen Debatte und der „parallelen Divergenz“ kann man hier Splitter der Theorie der neuen Kunst, jenes „Verlusts der Aura“, die Benjamin theoretisierte und wovon er mit Brecht in Svendborg oft gesprochen hatte, aufspüren.

Lukács versucht in diesem Brief, einem in einem sozialistischen Land lebenden und wirkenden Intellektuellen wie Hans Mayer seine eigenen literaturtheoretischen Positionen im Licht der damaligen politischen Machtverhältnisse zu erklären. Und das hat auch eine

¹ GS VI, S. 537.

² PAOLO CHIARINI, *Der Heidelberger und der Chaplinische Koffer*, S. 160 und 167.

³ Vgl. ebd., S. 167.

⁴ Cfr. BERTOLT BRECHT, *Gesammelte Werke in 20 Bänden*, Frankfurt a.M., 1967, Bd. XVII, S. 1215.

kulturtheoretische Relevanz. Das Nicht-Geschriebene, d.h. alle politischen und kulturpolitischen Implikationen dieser Äußerungen, hat Hans Mayer vollkommen verstanden. So ist dieser Brief der Versuch, Lukács' politisches und kulturelles Verhältnis zu Brecht zu erläutern, aber zugleich seine eigenen damaligen Stellungnahmen zu verteidigen und zu bestätigen. Chiarini verwendet in dem erwähnten Aufsatz das Bild des Heidelberger und des Chaplinischen Koffers, um Lukács' theoretische und kulturpolitische Position darzustellen. Der junge Lukács hat die Manuskripte seiner Heidelberger Ästhetik, in der die widersprüchlichen und „vitalistischen“ Einflüsse vieler „nicht-dialektischer“ Denker und Autoren der Jahrhundertwende spürbar sind, in einem im Tresor einer Heidelberger Bank aufbewahrten Koffer vergessen. Es scheint vielmehr eine Verdrängung gewesen zu sein, als ob der „dialektische“ Lukács eine Abgrenzung von seiner vitalistischen und fast „futuristischen“ Jugend vollziehen wollte. Er hat das Fragmentarische zugunsten des Systematischen verlassen und vergessen. In diesem Akt der Abgrenzung und der Ausschließung kommt ein Bild eines bekannten Chaplin-Films im Sinn, «wo der Hauptdarsteller, als es ihm nicht gelingt, einen vielleicht zu vollen Koffer zu schließen, zu einer großen Schere greift und alles abschneidet, was heraushängt».¹ In seinem „Willen zum System“ hat Lukács mit einer starken politischen und ideologischen Motivation alles abgeschnitten, was nicht dazu gehörte. Aber, und das ist die Frage, die aus dem Briefwechsel mit Anna Seghers von 1939 deutlich auftaucht, wie kann man feststellen, ob das Wesentliche, das literaturtheoretisch Entscheidende innerhalb oder außerhalb des Koffers geblieben ist?

Was man zwischen den Zeilen dieses Briefes herauslesen kann, ist gerade Lukács' Wunsch, seine gedankliche und kulturpolitische Autonomie gegenüber der Parteirichtung zu bestätigen und zu verteidigen. In dem Moment, in dem er «mit anderen Dingen», und zwar mit der Fassung seines Hauptwerks, beschäftigt war, verlangte er eine philosophische Souveränität und wollte nicht mehr mit den Funktionären des „Apparatschik“ taktieren und verhandeln. So gewinnt er einige Züge der in Heidelberg vergessenen und verdrängten Manuskripte zurück. In dem Nachruf auf Georg Simmel hatte er nämlich 1918 fast ein Selbstbildnis gezeichnet: «den bedeutendsten Vertreter des ideologischen Pluralismus».²

¹ PAOLO CHIARINI, *Der Heidelberger und der Chaplinische Koffer*, S. 166.

² GEORG LUKÁCS, *Georg Simmel. Ein Nachruf*, «Pester Lloyd», 2.10.1918.