Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 67 (1987)
Heft: 2

Rubrik: Kommentare

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Hufschläge durch Jahrtausende

Kunstmuseum Bern: Der Blaue Reiter

«Den Namen ‹Der Blaue Reiter› erfanden wir am Kaffeetisch in der Gartenlaube in Sendelsdorf; beide liebten wir Blau, Marc — Pferde, ich — Reiter. So kam der Name von selbst. Und der märchenhafte Kaffee von Frau Maria Marc mundete uns noch besser.»

So hat Wassily Kandinsky im Rückblick die Taufe jener Bewegung beschrieben, die um 1911/1912 viele eingerastete Kulturbegriffe aus den Angeln heben sollte.

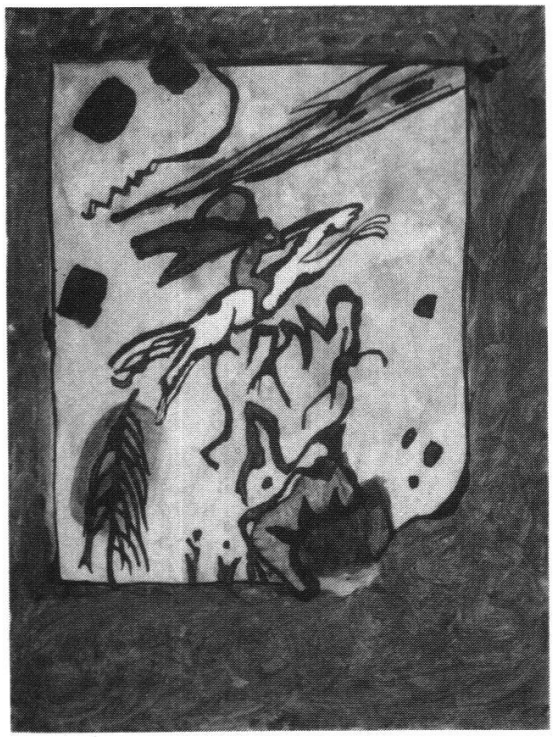
Wenn auch die Namengebung unfeierlich-unkompliziert tönt, so war doch das kurze Dasein des Blauen Reiters selbst höchst facettiert und schicksalhaft. Das ist jetzt gerade 75 Jahre her. Zu diesem Jubiläum zeigt das Kunstmuseum Bern in einer grossen Ausstellung die Werke der Begründer und das, was ihnen in der eigenen und der früheren Zeit wichtig war. Sachlich kann man von einer intelligenten und gründlichen Aufarbeitung reden; der Rundgang selbst erweist sich zudem als Augenlust und als früher Zündstoff für das 20. Jahrhundert, das nun einmal das unsere ist.

Kometenbahn

Unter der Bezeichnung *«Der Blaue Reiter»* darf man keinen Zusammenschluss vieler Künstler zu einer Gruppe verstehen, wie dies etwa bei der kurz zuvor gegründeten Dresdner *«Brücke»* und bei den meisten ähnlichen Vereinigungen der Fall war und ist. Es waren «nur» die beiden Maler Wassily Kandinsky und Franz Marc, die für das kometenhaft kurze und kometenhaft leuchtende Dasein des Blauen Reiters verantwortlich waren. *«Marc und ich nahmen das, was uns richtig schien»,* stellt Kandinsky fest mit jener schönen Autorität, die in Sachen Kunst allemal stosskräftiger ist als demokratische Allerweltsausmarchungen.

Was den beiden *«richtig schien»,* geschah unter dem Motto *«Der Blaue Reiter»* in drei Ereignissen: Eine Ausstellung im Dezember 1911 in der Galerie Thannhauser in München, eine zweite im Februar 1912 in der Galerie Goltz, jeweils mit Werken von Kandinsky und Marc selbst und jenen Künstlern, die sie aus ihrem Freundeskreis einluden. Im Mai 1912 erschien dann im Piper Verlag der Almanach *«Der Blaue Reiter»,* jenes legendäre Buch, das mit Texten von Künstlern und Illustrationen quer durch die Kunstgeschichte das Programm der neuen Bewegung exemplarisch darlegte. Geplant als Fortsetzung, blieb es bei dieser einzigen Publikation, weil die Herausgeber *«die Zeit für das Hören und Sehen noch nicht reif»* fanden.

Es muss ein Riesenprogramm an Arbeit gewesen sein in kurzer Zeit für



Wassily Kandinsky, Studie zum Almanach «Der blaue Reiter», 1911. Aquarell, 29x21 cm. Galerie Flinker, Paris.

zwei Leute, die ja zur Hauptsache Bilder malten — und zwar solche, die heute zu den Inkunabeln der Moderne gehören.

Zwei Künstlerwege

Einer kam von weit, von Moskau, promovierter Jurist, welterfahren, scharfsinnig: Wassily Kandinsky. Der andere, vierzehn Jahre jünger, scheu und zugleich leidenschaftlich, nahe der Natur, nur selten aus der Heimat München herausgekommen: Franz Marc.

Im Zentrum der Berner Ausstellung stehen ihre Werkreihen von Schaffensbeginn bis 1912.

Kandinsky brachte die Intensität russischer Volkskunst mit und verband ihre Märchenwelt mit Jugendstilelementen. Aber man verstehe darunter keine Stilklitterung. Was dieser Russe berührte, wurde starke Gestaltung; das konnte 1906 schon das volksliedhafte Dekorationsbild eines Hafens sein.

Spannend wie ein Krimi ist dann die Suche Kandinskys nach einer Form, die seine Idee von jenen *«geistigen Werten»* ausdrückte, die hinter allem Materiellen steckten. So gelangen seine Bilder zu einem labilen Gleichgewicht zwischen sichtbarer Dingwelt und Vergeistigung (Abstraktion), zu Kippsituationen, die ja so oft Höhepunkte in der Entwicklung der Kunst bedeuten.

Er lässt zum Beispiel Kirche und Dorf von Murnau sich aufbäumen wie Vulkane. Und wenn er die Dächer und Bäume blau, die Schatten rosa malt, so entspricht das einer inneren Wahrheit, die plötzlich glaubhafter ist als die äussere. Nicht zuletzt deshalb, weil alles in Komposition und Farbe vollendet stimmt.

Der Drang zum Darstellen der eigenen Innenlandschaft steigert sich bei Kandinsky bis zur *«Komposition V»*, einem runendurchzogenen Breitformat. Die grandios bewegte Konstruktion mit der impulsiven Peinture erregte 1911 in München Entrüstung. Kaum zwei Jahre später war das Bild in der Schweiz, in Solothurn: Der damals kaum dreissigjährige Sammler Josef Müller hatte es gesehen, war begeistert, schrieb an Kandinsky — und der schickte das Bild als aufgerollte Leinwand über die Grenze, mit einem zweiten. Müller, ohne Aufhebens an vorderster Front, kaufte beide. Ihm ist denn auch das jetzige Katalogbuch gewidmet.

Franz Marc war neben Kandinsky ein Naturträumer. In der Welt der Tiere suchte er Unschuld und «Reinheit». Sein Blau hat noch viel von der Wunderblumensehnsucht der Romantiker an sich. Er gelangte mit Stilisierungen

Franz Marc «Die gelbe Kuh», 1911. Öl auf Leinwand, 140x190 cm. The Salomon R. Guggenheim Museum, New York.

und Spektralfarben zu heute etwas seltsam anmutenden Zonen zwischen Idylle und Erhabenheit. Sein Meisterwerk in der Ausstellung ist die *«Gelbe Kuh»,* die als gewaltige Diagonale eine zwei Meter breite Leinwand durchstürmt — und damals prompt von der Kritik als *«ganz miserable Arbeit»* bezeichnet wurde.

Wie konnten die zwei ungleichen Künstler ein Gespann bilden?

Es begann mit — einem Zeitungsbericht. Marc hatte nämlich 1910 in einer Rezension ein Bild von Kandinsky begeistert verteidigt und es klug mit orientalischen Teppichen verglichen. Für Kandinsky musste diese einzige positive Reaktion viel bedeuten. Die zwei fanden und verbündeten sich. Aber eine Art Meister-Jünger-Verhältnis blieb offenbar bestehen. Jedenfalls hielt sich die Begeisterung Kandinskys gegenüber dem jungen Bewunderer derart in Grenzen, dass er dessen Beteiligung am Almanach lediglich als Rolle *«einer approbierten Hebamme»* oder *«treuen Nounou»* bezeichnete (was im Katalog jetzt berichtigt wird). Marc, nach aussen kämpferisch für die gemeinsamen Ideen, war nach innen sanft und heiter und liess es zu keiner Auseinandersetzung kommen.

Freunde über Landesgrenzen

Wer in die Zukunft stürmen will, braucht Bundesgenossen. Kandinsky

und Marc suchten sie aus — und zwar durch alle Jahrtausende.

Zuerst die Zeitgenossen. Da war Gabriele Münter, Kandinskys Schülerin und Freundin. Ihre Rolle als Mitstreiterin wäre noch zu klären, schrieb ihr doch Kandinsky *«Nur durch dich kann ich zu Grossem kommen»*. (Man muss auf die baldige Veröffentlichung der vielen hundert Briefe der Münter hoffen.)

Andere Freunde findet man als Porträts beim Eingang zur Berner Ausstellung: Jawlensky ist da, mit lustigem rundem Rosakopf. Paul Klees rechteckiges Gesicht zwischen lauter Rechtecklein von Bildern und Sessel ist selbst ein «Klee» — beide gemalt von Gabriele Münter. Marianne von Werefkin hat sich porträtiert, elegant und leicht süffisant, daneben ein etwas distanzierter Macke und der auch-noch-malende Komponist Arnold Schönberg.

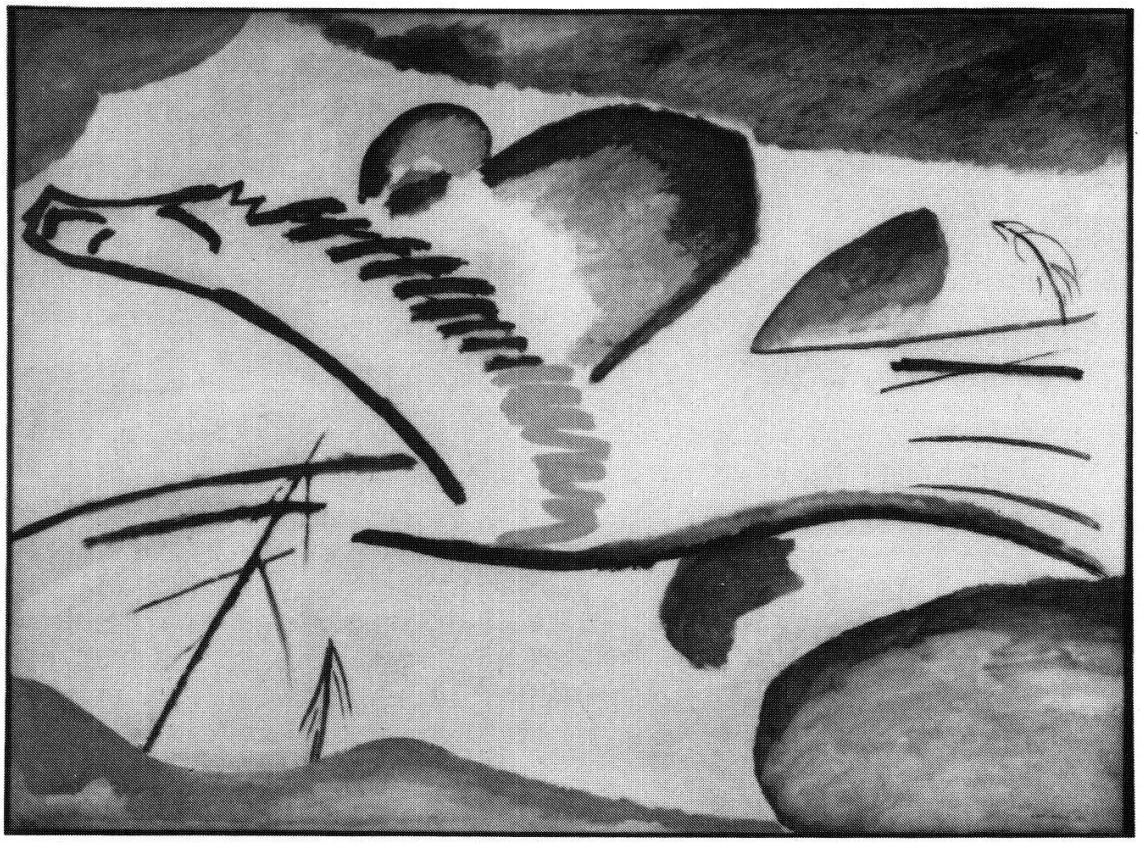
Aber nicht nur sie lieferten Werke für die beiden Ausstellungen des Blauen Reiters in München. So ziemlich die ganze Avantgarde war dabei (in Bern in einzelnen, oft kleineren Bildern vertreten), Picasso, Kirchner, Delaunay, Malewitsch, Arp, Campendonck, die Schweizer Moilliet und Niestlé und viele andere. Der Einbezug verschiedenster Länder war damals eine kulturpolitische Tat — und neben dem künstlerischen Interesse auch von den Veranstaltern als solche gemeint. Denn in Deutschland hatten sich Künstler unter Anstiftung des Worpsweder Malers Carl Vinnen zusammengefunden, um gegen die Infiltrierung und Bevorzugung ausländischer, insbesondere französischer Künstler zu protestieren. Man hatte Angst, es werde *«gutes deutsches Geld für französischen Atelierabhub verschleudert»*. Kandinsky aber wollte in einer Art Friedensbewegung avant la lettre, dass die *«Nationen zueinander mystisch gestossen werden»*, auch wenn *«Regierungen Schlachten abhalten»* sollten.

Gleichzeitiges Sehen

Die Vorwärtsstürmer Marc und Kandinsky kappten keineswegs die Verbindung zur Vergangenheit. Im Gegenteil, sie betrieben Wurzelsuche zu schöpferisch Gleichgesinnten, wie sich dies eben starke Künstler leisten können. Sie träumten von einem Reich, in dem all jene Kunst- und Kulturäusserungen zusammenfinden, die *«aus innerer Notwendigkeit»* (Kandinsky), aus *«mystisch-innerlicher Konstruktion»* (Marc) entstanden sind, quer durch Zeiten und Schulen hindurch.

Damit sind wir beim Almanach *«Der Blaue Reiter»*, einem Künstlerbuch: Konzept, Texte, Layout stammen von Künstlern. Erstmals wurde hier dank den damals neuen Reproduktionsmethoden eine grossangelegte Gegenüberstellung von Werken verschiedenster Epochen und Zeiten gewagt, ein vergleichender Bilddiskurs. Dazu Kandinsky in einem Brief an Marc: *«Da bringen wir einen Ägypter neben einem kleinen Zeh (Kinderzeichnung), einen Chinesen neben Rousseau, ein Volksblatt neben Picasso und dergleichen noch viel mehr»*. Dargelegt werden sollte die *«künstlerische Gleichrangigkeit»* der *«aus innerer Notwendigkeit»* entstandenen Werke. Marc fügte im Almanach bei: *«Echtes bleibt stets neben Echtem bestehen, so verschieden auch sein Ausdruck sein mag»*.

Kandinsky setzte die Grenzpole fest, zwischen denen sich die neue Kunst-Freiheit ausbreiten sollte: auf der einen Seite das *«Grosse Reale»* (Rousseau le



Wassily Kandinsky, «Lyrisches», 1911. Öl auf Leinwand, 94x130 cm. Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam.

Douanier), auf der anderen die *«reine Abstraktion»* (die Kubisten).

Die Überraschung im Berner Museum: Was im Almanach in Fotos abgebildet ist, ersteht teilweise in der Ausstellung zu den Originalen. Hans-Christoph von Tavel hat sie zusammengebracht und mit Werken aus den Sammlungen der Künstler selbst ergänzt. So ist das «vergleichende Sehen» vor der Ursprünglichkeit der Werke möglich.

Trotz einer etwas holprigen Inszenierung in den schwierigen Räumen des Museums entstehen tatsächlich Schwingungen von Werken der Stammeskunst zu dem damals Neusten, von der Kinderzeichnung zu Picasso, von Grecos aufwärtswirbelnder Ekstase einer Heiligendarstellung zu Delaunays Eiffelturm. Der Frömmigkeit von bayrischen Votivbildern antwortet ein Stilleben der Gabriele Münter, einem ägyptischen Eselsrelief ein Eselsbild von Marc.

Diese «Bildermanipulation», die uns heute ziemlich selbstverständlich ist, war zu Jahrhundertbeginn mit seinem noch recht starren Akademiedenken revolutionär. Entsprechend negativ reagierte der Grossteil des Publikums. Franz Marc schrieb dazu die Jahrhunderteinsicht:

«Es ist merkwürdig, wie geistige Güter von den Menschen so vollkommen anders gewertet werden als materielle. Erobert z. B. jemand seinem Vaterlande eine neue Kolonie, so jubelt ihm das ganze Land entgegen. Man besinnt sich

keinen Tag, die Kolonie in Besitz zu nehmen. Mit gleichem Jubel werden technische Errungenschaften begrüsst. Kommt aber jemand auf den Gedanken, seinem Vaterlande ein neues reingeistiges Gut zu schenken, so weist man dieses fast jederzeit mit Zorn und Aufregung zurück, verdächtigt sein Geschenk und sucht es auf jede Weise aus der Welt zu schaffen; wäre es erlaubt, würde man den Geber noch für seine Gabe verbrennen. Ist diese Tatsache nicht schauerlich?»

Und könnte sich nicht auch heute fast jeder an irgendein Beispiel erinnern, dass in unserer Gegenwart aggressive Reaktionen gegenüber Kunstwerken geschehen?

Der Erste Weltkrieg legte vollends seine brandschwarzen Spuren über den Blauen Reiter. Macke und Marc, die Freunde, fielen beide im Krieg. Kandinsky wandte sich anderen, beherrschteren Sternen zu.

Königsweg des Expressiven

So kurzlebig der Blaue Reiter gewesen ist, er legte durch die Kunst- und Lebenslandschaft über Jahrtausende eine leuchtende Piste. Die *«Feuerzeichen»* (ein Wort von Marc) entlang dieser Piste sind Werke, denen immer eine ganz besondere Expressivität und Dynamik eigen sind. Natürlich geht es um künstlerische Qualität, aber wo diese Qualität in klassischen oder gar manieristischen Formen auftritt, fand sie keinen Eingang in den Parcours der Blauen Reiter. Für den Beschauer der Ausstellung, den Leser des Almanachs, geht es also nicht zuletzt darum, Ohren und Augen zu schärfen, um die Hufschläge der Blauen Reiter durch die Zeiten wahrzunehmen.

Dabei wird man sich dann auch klar, dass die Dynamik des Aufbruchs um 1911 nichts zu tun hat mit unserer heutigen leicht-sinnigen Verfügbarkeit über Kunstwerke aller Zeiten und Länder, ebenso wenig mit unseren touristischen oder mediengesteuerten Potpourris. Die Blauen Reiter haben vielmehr das versucht, was Künstler in stiller Art immer wieder und seit je tun: Sie schaffen Systeme der Hoffnung, dass hinter der materialistischen Oberfläche noch ganz andere Dimensionen des Geistigen liegen können: Dimensionen von Eros, Natur, Sexualität, Tod, Wahnsinn.

Die Gültigkeit der Leuchtpiste in die Gegenwart hinein zu erproben: das wagt das Kunstmuseum Bern mit seiner nächsten grossen Ausstellung, die am 21. März – Frühlingsanfang – beginnen wird. Es soll darum gehen, Arbeiten von heute lebenden westlichen und aussereuropäischen Künstlern zu zeigen, die in ihrer Weise wiederum das «Andere» sichtbar machen, das hinter dem rational Fassbaren liegt.

Marc war alles andere als Optimist. Er wusste – und welche Aktualität haben seine Worte – dass *«die materialistischen Auffassungen ... aus dem Weltall ein böses, zweckloses Spiel gemacht haben»*. Und trotzdem hoffte er, dass *«irgendwo im stillen»* Künstler weiterarbeiten an der *«Neugeburt des Denkens»*. Und er notierte: *«Wir reichen ihnen, unbekannt, im Dunkeln unsere Hand.»*

Annemarie Monteil

Kunstmuseum Bern: Der Blaue Reiter, bis 21. Februar. Der Katalog verbindet auf vorbildliche Weise Grundsatzartikel mit Kommentaren zu den einzelnen Werken.

Dramatikerförderung – ein ungelöstes Problem

Von einem *«rauschenden Erfolg»*, ja vom *«Besten, das derzeit zu sehen sei»*, schrieben Theaterkritiker im Februar 1984 nach der Uraufführung von *«Schrebers Garten»* im Zürcher Theater am Neumarkt. Lukas B. Suter, der Autor, hat von diesem seinem Erstling erklärt, die Endfassung des Stücks würde auch ohne finanzielle Unterstützung so aussehen, wie sie heute gedruckt sei, und das Stück wäre auch ohne Förderung am Neumarkt so inszeniert worden, wie es auf dieser Bühne dann Erfolg hatte[1]. Stückeschreiber, so sagte er weiter, sollten sich in erster Linie als Schriftsteller begreifen, nicht als Textlieferanten fürs Theater. Sie sollten schreiben, was sie bewegt, und sie sollten es in der Form tun, in der es ihnen richtig scheine. Und dann wörtlich: *«Der Stückeschreiber verrät sich selbst, wenn er den Theatern nach dem Mund schreibt.»* Offenbar liegt da ein eher seltener Glücksfall vor. Ein Debütant findet nicht nur eine Bühne und einen Regisseur, sondern Theatermacher, die wirklich *sein* Stück realisieren. Die Regel ist anders. Was an Versuchen oder Vorschlägen angehender Dramatiker zur Inszenierung angenommen wird, muss sich zumeist Veränderungen gefallen lassen, die das Theater will.

Da liegt ein Problem, und wer Dramatikerförderung betreiben möchte, sollte es gründlich bedenken. Zwar mag an dramatischen Neuheiten manches ungeschickt scheinen, der Theaterpraxis zuwiderlaufen, eben anders sein, als die Praktiker der Bühne es möchten. Aber das dürfte eigentlich kein oder höchstens ein sekundäres Kriterium bei der Beurteilung eines Textes sein. Als Philipp Engelmanns *«Hochzeitsfahrt»* am Schauspielhaus Zürich uraufgeführt wurde, ein Stück, das aus dem Wettbewerb einer Theaterzeitschrift hervorgegangen ist, verkündete die Dramaturgie des Hauses, das Schauspiel sei *«in enger Zusammenarbeit mit dem Schauspielhaus zur Aufführungsreife gebracht»* worden. Es entzieht sich meiner Kenntnis, welcher Art die Veränderungen sind, die der ursprüngliche Text dabei durchlaufen musste. Mündlichen Aussagen Beteiligter zufolge soll er jedenfalls gründlich umgeschrieben worden sein. War aber, was im Oktober 1986 auf der aufwendig ausgestatteten Bühne Premiere hatte und was seither auch im Druck erschienen ist, die Handschrift eines angehenden Bühnenautors? Was bedeutet Aufführungsreife? Der Theaterabend selbst war eine Augenlust. An Bühnenbild und Kostümen konnte man seine helle Freude haben. An Handlung ist das Schauspiel jedoch eher arm, und die Situation, die sich in nicht überaus geistreichen und oft eher seichten Dialogen darstellt — eine Hochzeitsgesellschaft auf einem Thunerseedampfer unmittelbar vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs, die Familie eines Winterthurer Maschinenindustriellen und die seines Vorarbeiters, die junge Generation, die Verwandtschaft, die Geschäftsfreunde —, das ergibt in dieser Gestalt eine merkwürdig unentschiedene und wacklige Aufführung. Was eigentlich ist da nun auf dem schönen Oldtimer «Blüemlisalp» transportiert worden? Der gedruckte Text

des Stücks bestätigt hinterher meine Zweifel: mehr Banalitäten als Träfheiten, mehr farbloses Geplauder als zupackende Form, und vor allem: kaum eine Aussage[2]. Da stellt sich denn die Frage nach der Urheberschaft. Wenn das die Fassung der *«Aufführungsreife»* ist, wer sind ihre Autoren?

Oft schon haben Dramatiker und Kulturförderer versucht, unsere Theater dem zeitgenössischen Schaffen zugänglicher zu machen. Es geht darum, die Chance für Autoren zu vergrössern, überhaupt zur Aufführung ihrer Texte zu kommen, und es geht natürlich auch darum, ihnen Möglichkeiten zu schaffen, das Metier eines Bühnenschriftstellers durch die Arbeit am Theater selbst kennenzulernen. Der jüngste Versuch dieser Art datiert aus dem Jahr 1982, als initiative Kulturförderer ein Modell entwarfen, das Dramatikerförderung auf breiter Ebene und über einen längeren Zeitraum hinweg ermöglichen sollte. Es sieht vor, dass der Bund die Hälfte eines Jahreshonorars für einen Schriftsteller übernimmt, falls eine Bühne die andere Hälfte trägt und damit dem Autor durch seine Eingliederung in ihre Arbeitsprozesse Gelegenheit gibt, das Theater von innen kennenzulernen. Mehrere Versuche dieser Art sind inzwischen durchgeführt worden. Auch Lukas B. Suter kam in den Genuss der Autorensubvention aus diesem Modell. Im *Jahrbuch 1986* der *Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur* sind nicht nur die Vorgeschichte und das Modell selbst dargestellt, sondern auch die Erfahrungen zusammengefasst, die man bisher damit hat machen können[3]. Das Fazit, das Verena Hoehne (als Redaktorin des Jahrbuchs) zieht, vermeidet eindeutige Schlüsse. Sicher ist, dass die Theater und die Autoren durch die Unterstützung des Bundesamtes für Kulturpflege (BAK) ermutigt worden sind, die Arbeit mit Hausautoren aufzunehmen. Ebenso eindeutig scheint festzustehen, dass die erfreulichsten Resultate dort zu beobachten sind, wo sich ein Autor und eine Bühne vorher schon gefunden hatten. Kleine Theater und Freie Gruppen erweisen sich im allgemeinen als beweglicher und kreativer, die Stadttheater leiden unter Produktionszwängen und stehen unter dem Druck der Strukturen. Besonders wichtig scheint mir, dass auch in dieser vorsichtigen Beurteilung der Ergebnisse hervorgehoben wird, was ein noch nicht uraufgeführter Autor (Peter Jost, dessen Stück *«Endlose Strände mit jubelnden Völkern»* im Theater am Neumarkt herauskommen soll) grundsätzlich anmerkt: Zuviel Theaternähe könne auch hinderlich sein. Keiner könne dem Autor das Schreiben abnehmen. In der Tat muss man die Gefahr sehen, die darin besteht, dass ein Schriftsteller sich den bestehenden Verhältnissen, den beschränkten Mitteln und den Möglichkeiten des Theaters anpasst, wo es doch umgekehrt sein müsste: Das Theater sollte — auf einfallsreiche, unkonventionelle und überraschende Art — die Mittel einsetzen, die ihm zur Verfügung stehen, um das Stück des Autors zu realisieren.

Eine eher etwas kuriose Beobachtung bei der Lektüre des Jahrbuchs über die Dramatikerförderung muss hier doch auch erwähnt werden. Verena Hoehne zieht für ihr Fazit etwas zaghaft auch die Theaterkritik bei, sozusagen mit Vorbehalten, zum Beispiel in der Beurteilung eines Basler Versuchs mit Einaktern zum Orwell-Jahr, wo sie Pressestimmen mit der Frage, ob *«man Kritiken Glauben schenken»*

dürfe, einsetzt, oder wenn sie das Ergebnis einer Churer Aufführung — *«laut Kritiken»* — beurteilt. Weniger zimperlich geht Peter J. Betts, neben Christoph Reichenau einer der Initianten des Modells, mit der Theaterkritik um. Er versteht sie als *«beliebtes Gesellschaftsspiel: Noten verteilen.»* Und über Versuche mit dramatischen Debütanten sagt er gar: *«Das Resultat wird entweder mit lokalpatriotischem Elan von der Presse hochgejubelt, wohlwollend verständnisvoll missverstanden, resigniert verrissen: ein weiterer Akt im Spiel einer Gesellschaft, die den Kulturgenuss aus der Freude am Notengeben bezieht.»* Auch wenn ihm für sein Ressentiment nicht mehr als zweimal die gleiche Formulierung einfällt — der Wahrheit und der Wirklichkeit entspricht es nicht, was er da sagt. Es gibt im Gegenteil Fälle genug (und ich habe einige schon namhaft gemacht an anderer Stelle), aus denen hervorgeht, dass die Theaterkritik die Stärken und das Besondere eines Autors oft exakter und zutreffender wahrnimmt als Theatermacher, die mit diesem Autor nach den vermeintlichen Bedürfnissen des Theaters umgehen. Der Eindruck, dass vermutlich nicht die Kritik, in ihrer Gesamtheit und in ihrer kontinuierlichen Begleitung auch des jungen dramatischen Schaffens, sondern das Theater selbst immer in Gefahr ist, schriftstellerische Originalität und Begabung zu verheizen, ist so abwegig jedenfalls nicht. Die Kritik stellt fest und beschreibt, was als Ergebnis von Theaterarbeit öffentlich vorgeführt wird. Solange Theater als Spiel vor Publikum verstanden wird, ist die öffentlich vorgelegte Antwort aus dem Zuschauerraum, die begründete Meinung eines erfahrenen und kenntnisreichen Theatergängers ein untrügliches Indiz für das, was sich ereignet hat. Eine Dokumentation (nicht nur eine Blütenlese dessen, was ins Konzept passt!) gäbe darüber Auskunft, und ich denke, in der *Schweizerischen Theatersammlung,* die sich mit archivarischer Akribie auch der Rezeption des Theaterschaffens in der Schweiz annimmt (das Jahrbuch 1985 der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur ist übrigens der Theatersammlung gewidmet), könnte darum mühelos nachgewiesen werden, dass da weder *«hochgejubelt»* noch *«wohlwollend verständnisvoll missverstanden»,* sondern mehrstimmig kundige Rechenschaft abgegeben wurde.

Für die Dramatikerförderung folgt daraus, es sollten vielleicht nicht nur Möglichkeiten geschaffen werden, die Schriftstellern die Mitarbeit an einer Bühne über einen längeren Zeitraum zugänglich machen. Ebenso wichtig schiene mir, dass Autoren, die zwar fürs Theater, aber kaum im Blick aufs Repertoire und auf die Abonnenten schreiben, ihre Texte einer interessierten Öffentlichkeit vorstellen können, ohne dass dabei schon der Produktionsapparat einer Bühne mobilisiert werden muss. Ich denke an die Lesung mit verteilten Rollen, an die Schaffung eines *«Stückemarkts»,* auf dem sich Theaterleiter, Regisseure, Kritiker, auch Verleger regelmässig darüber informieren könnten, was Autoren fürs Theater schreiben. Der Initiative und Eigenständigkeit der einzelnen Theater wäre damit alle Freiheit gewahrt, den Autoren wäre die Möglichkeit geboten, ihr Werk (von Schauspielern gelesen, vielleicht auf einer Studiobühne markiert) einem qualifizierten Publikum vorzustellen. Es gäbe Diskussionen, es gäbe Kontakte, und die Information über das, was an Spielvorschlägen fürs

Theater schon vorliegt und neu hinzukommt, gewänne etwas mehr Öffentlichkeit und Transparenz. In seinem Geleitwort zum Jahrbuch *«Dramatikerförderung»* gibt Christian Jauslin der Hoffnung Ausdruck, eine distanzierte Analyse des Erreichten und des Verfehlten anhand der vorgelegten Erfahrungsberichte (wozu unbedingt auch eine Auswertung der veröffentlichten Kritik gehört!) vermöge neue Impulse zu vermitteln. Die Schaffung eines «Stückemarkts» als Institution, einer jährlich wiederkehrenden Messe, an der vorgestellt würde, was Schriftsteller fürs Theater geschrieben haben, scheint mir eine lohnende Aufgabe.

Anton Krättli

[1] Lukas B. Suter, «Schrebers Garten», Suhrkamp Theaterverlag, Frankfurt am Main 1983. — [2] Philipp Engelmann, «Die Hochzeitsfahrt», Ammann Verlag, Zürich 1986. — [3] Dramatikerförderung. Schweizer Theaterjahrbuch der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur 1986. Theaterkultur-Verlag, Heereholzweg 33, Bonstetten.

Vom schweizerischen Sonderfall in unserer Zeit

Von der Schweiz sagt man wie von Venedig seit Jahrhunderten, dass sie vom Untergang bedroht sei. Bedroht kann nur sein, was existiert. Die Existenz einer schweizerischen Eigenart könnte mit der an sich richtigen Feststellung angezweifelt werden, dass es zum Selbstverständnis, zur Identität einer jeden Gemeinschaft gehört, dass sie sich als einzigartig versteht. Ein Vergleich mit anderen «Sonderfällen» würde indessen zeigen, dass die Unterschiede zwischen diesen doch so gross nicht sind.

Die Schweiz nahm schon früh auch wegen ihres aussenpolitischen Sonderstatuts in der europäischen Staatenwelt eine Sonderstellung ein, lange bevor der «Block» der Blockfreien geschaffen wurde, und sie hat auch diesem gegenüber eine unabhängige Position. Die aussenpolitische Maxime der «ewigen Neutralität» ist so sehr im kollektiven Bewusstsein des Volkes verankert, dass sie als eines der wichtigsten Elemente der nationalen Eigenart verstanden wird.

Inzwischen hat sich — ohne Invasionen und Revolutionen — allein durch die Kraft der allgemeinen Entwicklung vieles verändert, sowohl in der immer grösser gewordenen Aussenwelt der Alpenrepublik als auch in deren Innenleben. Die Verhältnisse haben sich sozusagen von selbst etwas angeglichen. Der Kleinstaat im Herzen Europas kann darum (auch wenn gerade diese Umschreibung wiederum eine Sondersituation anvisiert) auch nur als Beispiel für Analoges dienen, das wir in vergleichbaren Ländern finden. Bedrohung der schweizerischen Eigenart: Was erscheint heute als bedroht? Und wodurch erscheint es als bedroht?

Grundzüge schweizerischer Eigenart

Der wichtigste Wesenszug der schweizerischen Eigenart ist ihre Vielfalt. Eine Vielfalt, die auf dem sprach-

lichen, konfessionellen, wirtschaftlichen und politischen Pluralismus beruht und zudem durch den Umstand weiter vervielfacht wird, dass die einzelnen kulturellen Komponenten in den verschiedensten Kombinationen auftreten. So gibt es wirtschaftlich starke Regionen in der französischen wie in der deutschen Schweiz, sind Katholizismus und Protestantismus in Stadt und Land etwa gleich stark vertreten, sind die verschiedenen politischen Strömungen über das ganze Land verteilt. Dadurch, dass sich die Strukturen der kulturellen Komponenten nicht decken, schaffen sie keine wirklich trennenden Binnengrenzen, sie gleichen vielmehr die Unterschiede aus, ohne sie zugleich aufzuheben.

Die so strukturierte Vielfalt stellt einen staatspolitischen und ethischen Wert dar, weil der Bürger dank seiner verschiedenen Zugehörigkeiten die Chance hat, je nach Konstellation einmal einer Mehrheit, einmal einer Minderheit anzugehören. Das schafft Verständnis für den andern und Kohäsion. Die Vielfalt stellt in der Schweiz einen offiziell anerkannten Wert dar, und diese Anerkennung wird bei der Regelung der Kompetenzen und im praktischen Alltag auch eingelöst. So ist erstens das gesamte Gemeinwesen so strukturiert, dass die in öffentlichen Angelegenheiten zu fällenden Entscheide möglichst nahe beim Bürger, also auf Gemeinde- oder auf Kantonsebene angesiedelt werden. Und zweitens ist die Zentralverwaltung, die ihrer Natur nach auf Einheitlichkeit bedacht ist, so zusammengesetzt, dass die verschiedenen Kräfte des Landes vertreten sind. Die Vielfalt wird von der Bundesregierung nicht nur toleriert, sie wird von ihr auch rechtlich geschützt und finanziell gefördert.

Ein weiterer Grundzug besteht darin, dass die verschiedenen Gruppen friedlich nebeneinander leben und ihren Besitzstand nicht in Frage stellen: die Romands neben den Deutschschweizern, die Katholiken neben den Protestanten usf. Warum gelingt dies in der Schweiz, während es an anderen Orten offenbar schwieriger ist? Bildet die Schweiz doch einen besonders tugendhaften Sonderfall? Eine Antwort hat der Hinweis auf die Gemeindefreiheiten sowie auf den freiwilligen Proporz in der Zusammensetzung der Regierungen bereits gegeben. Eine weitere Erklärung liegt wohl im soliden Wachstum dieses Staates, das heisst im Umstand, dass die über die Jahrhunderte nach und nach dem Bündnis freiwillig beigetretenen Bundesmitglieder als selbständige Persönlichkeiten akzeptiert und als solche integriert, aber nicht assimiliert wurden. Bei diesen Beitritten wurde jeweils darauf geachtet, dass sie keine grösseren Gleichgewichtsstörungen verursachten. So wurde im 15. Jahrhundert auf eine gewisse Ausgewogenheit der Stadt- und Landkantone geachtet. Noch im 19. Jahrhundert wurde auf Gebietsgewinne verzichtet, weil dadurch das konfessionelle Gleichgewicht verschoben worden wäre. Die friedliche Koexistenz musste allerdings zuerst erlernt werden, und dieser Lernprozess war von zum Teil heftigen Konflikten begleitet (in Kirchenfragen um 1870 während des Kulturkampfes und in ethnischen Fragen zwischen der französischen und der deutschen Schweiz während des Ersten Weltkrieges). Einmal gelernt und als kollektives Verhaltensmuster internalisiert, brachte es im 20. Jahrhundert auch seinen Nutzen in den Auseinandersetzungen zwischen Arbeitnehmern und Arbeitgebern (wie

beispielsweise das bekannte Friedensabkommen von 1937 zeigt). Auch hier setzte sich die Einsicht durch, dass der dauernde Nutzen einer Kooperation grösser ist als die momentanen Vorteile, die man aus einer Konfrontation und einer momentan möglichen Unterdrückung des anderen ziehen konnte. Die Lektion wurde, wenn auch nach langem Zuwarten, ein weiteres Mal beherzigt, als man 1974 der Berner Jurabevölkerung das Selbstbestimmungsrecht gewährte und daraus 1978 als 26. Bundesglied den Kanton Jura schuf.

Bekanntlich bilden die direkte demokratische Mitsprache- und Mitentscheidungsbefugnisse einen anderen wichtigen und einzigartigen Wesenszug der Schweizerischen Eidgenossenschaft. So konnten die Bürger kürzlich darüber abstimmen, ob die Schweiz Vollmitglied der UNO werden sollte. Direkte Mitbestimmungsrechte gibt es zwar auch in anderen Staaten, aber kaum auf der Ebene des Gesamtstaates, sondern eher auf kommunaler Ebene. Die Schweizer verdanken es der Kleinheit ihres Staates, dass sie auch in gesamtstaatlichen Dingen direkt und nicht über Delegierte mitbestimmen dürfen. Wie Jakob Burckhardt prägnant formuliert hat, bilden die Kleinstaaten Orte auf dieser Welt, wo die grösstmögliche Quote der Staatsangehörigen Bürger im vollen Sinne sein können.

Ausgeprägte Vielfalt, friedliche Koexistenz und direkte Demokratie — besteht ein Zusammenhang zwischen diesen wichtigsten Eigenheiten, die den Sonderfall Schweiz ausmachen? Beide bedingen sich gegenseitig. Die Vielfalt erleichtert, weil sie Eigenarten zulässt, die Identifikation sowohl mit der lokalen wie mit der nationalen (das Lokale eben respektierenden) Gemeinschaft. Dank dieser Identifikation ist die Bereitschaft relativ hoch, als aktiver Bürger diese Gemeinschaft durch die Übernahme öffentlicher Ämter mitzutragen. Umgekehrt stellt dieses naturgemäss ebenfalls vielfältige Engagement die weitere kulturelle Vielfalt der schweizerischen Gesellschaft sicher.

Der gegenwärtige Erosionsprozess . . .

Die gegebene Umschreibung der wichtigsten Eigenheiten hat idealtypische Züge. Die Wirklichkeit nimmt an diesem Idealbild manche Abstriche vor. Der stets schneller voranschreitende Wandel der Modernisierung ebnet Eigenheiten, universalisiert Kultur in standardisierendem Sinn, vereinheitlicht Sprache und Nahrung, Kleidung und Bauten, Film und Musik, letztlich auch Fühlen und Denken. Kommt hinzu, dass der Anteil der von der gesamtschweizerischen Zentralverwaltung zu lösenden oder zu reglementierenden Probleme immer grösser wird und sich der Bürger darum immer mehr vom «fernen» Bern regiert fühlt. Kommt weiter hinzu, dass einzelne Gruppen durch den Modernisierungsprozess besonders stark in Mitleidenschaft gezogen werden, weil sie durch Umstrukturierungen ihren Arbeitsplatz oder infolge baulicher Veränderungen ihre vertraute Umgebung verlieren. Andere, und es müssen nicht die materiell Benachteiligten sein, empfinden sich als Opfer der Vorgänge, weil sie die Veränderungen mental nicht verarbeiten können und darum zwei Dinge tun: Sie klammern sich vehement an eine Welt von vorgestern und machen für die Veränderung «böse Kräfte des Auslandes» verantwortlich

(amerikanisches oder arabisches Kapital, italienische, jugoslawische, türkische Arbeitskräfte). Das sind, wie man weiss, keine spezifisch schweizerischen Vorgänge. Es sind aber Vorgänge, die sich auf die schweizerischen Strukturen besonders stark auswirken und — wenn sie voll durchschlagen — das Ende des schweizerischen Sonderfalls bedeuten. Diese Vorgänge verhindern oder erschweren die Identifikation mit dem Gemeinwesen, führen also zu einem Identifikationsdefizit, und dies wiederum führt zu einem Rückgang des politischen Engagements (fassbar in der Wahl- und Stimmbeteiligung). Die Schweiz erscheint in diesem Punkt wohl schon als Sonderfall: Während in manchen Ländern die Bürger froh wären, sie hätten mehr politische Rechte, werden diese in der Schweiz von einer Mehrheit von Bürgern nicht genutzt. Die Wahlbeteiligung ist inzwischen auf unter 50 Prozent gesunken, und Abstimmungen über Sachgeschäfte vermögen oft nicht mehr als 30 Prozent der Bürger an die Urnen zu locken. Politische Apathie aber kann sich eine Gesellschaft, die auf dem Prinzip des allgemeinen Mitbestimmungsrechts aufgebaut ist, nicht leisten. Was tun?

... und die gegenläufigen Bewegungen

Entgegen den Prognosen der fünfziger und sechziger Jahre, die den Teufel einer universellen Massenkultur an die Wand malten, brachte die Entwicklung neben der gewiss auch feststellbaren Einebnung und Homogenisierung eine Potenzierung der Vielfalt, allerdings bis hin zur Zersplitterung. Modernisierung wirkt nicht nur universalisierend, sie gestattet zugleich eine Individualisierung. Dieser Vorgang kann den beschriebenen Erosionsprozess beschleunigen, er kann aber auch den Charakter einer gegenläufigen Bewegung annehmen.

Die fortschreitende Individualisierung wirkt sich insofern als Erosionsfaktor aus, als der einzelne immer weniger Rücksicht auf vormals verbindliche und in ihrer Verbindlichkeit gemeinschaftsbildende Normen nehmen muss. In dem Masse, wie er seine private Selbstverwirklichung betreiben kann, geht die Bereitschaft verloren, sein Verhalten auf übergeordnete Interessen der Gemeinschaft auszurichten. Hier könnte die Klage über den Verlust an Vielfalt und Teilnahmebereitschaft um die Klage über den Verlust einer gemeinsamen Sinneswelt erweitert werden. Allerdings ist fraglich, ob der Konsens früher wesentlich stärker gewesen ist.

Wir neigen schnell zur Annahme, dass in der «guten alten Zeit» ein grösserer Variantenreichtum, eine stärkere Teilnahmebereitschaft und Identifikation und mehr Übereinstimmung in den Grundauffassungen geherrscht hätten und die Entwicklung der Folgezeit nach dem Gesetz der Abschleifung und des Zerfalls verlaufen sei — nach einem Dekadenzschema also. Dann ist es oder wäre es unsere Aufgabe, gegen diesen Niedergang anzukämpfen, die Entwicklung zu neuen Höhen wiedererblühender Vielfalt und Einheit hinaufzuführen — oder den Niedergang wenigstens zu bremsen.

Das am Dekadenzbild orientierte Problemverständnis ist aber zu konservativ und zu reaktiv. Vielfalt muss nicht nur bewahrt, sie muss und kann auch weiterentwickelt werden. Beteiligung kann nicht als traditionelle Pflichtübung den nachfolgenden Generationen überbunden, Konsens muss jeden

Tag neu gefunden werden. Zudem gibt es neben den absteigenden auch aufsteigende Entwicklungen, und dies nicht nur im Bereich des materiellen Fortschrittes, den wir alle anstreben und zum Teil mit dem Preis des Kulturverlustes zu bezahlen bereit sind.

Es gibt in der Schweiz und in anderen westlichen Industriestaaten eine neue Vielfalt und eine neue Bereitschaft, sich in öffentlichen Belangen zu engagieren. Die neue Vielfalt beruht auf dem wachsenden Wohlstand und auf dem technischen Fortschritt. Sie profitiert von den überschüssig vorhandenen Mitteln, die nicht zur Deckung der elementarsten Bedürfnisse benötigt werden, und von den verbesserten Kommunikationsmöglichkeiten. Auch hier gilt, dass Modernisierung nicht nur einebnend wirkt, uns nicht einfach eine alles beherrschende Coca-Cola-Kultur beschert. Wir verdanken ihr auch eine Intensivierung des Kulturaustausches in den verschiedensten Richtungen, eine Präsenz (fast) der ganzen Welt auf kleinstem Raum. Auch dies gilt nicht nur für die Schweiz, sondern für alle Gesellschaften, in denen Freizügigkeit herrscht und soviel Eigengewicht vorhanden ist, dass sie nicht von einer zur Dominanz drängenden Fremdkultur überfahren wird.

Die neue Vielfalt gewährleistet freilich noch keinen Pluralismus. Denn erstens können sich die einzelnen Elemente einer allzu bunten Vielfalt gegenseitig neutralisieren, und zweitens ist echter Pluralismus nur dann gegeben, wenn die einzelnen Teile voneinander Kenntnis nehmen und in einer Gesamtheit integriert sind.

Das *neue Engagement* ist ebenfalls keine exklusiv schweizerische Erscheinung, und es ist wie die neue Vielfalt ambivalenter Natur. Es tritt in den meisten westlichen Industriestaaten auf und wird von non-konformistischen Gruppen getragen. Es resultiert aus einem Unbehagen, meldet sich zuweilen etwas unvermittelt und bringt oft nicht die nötige Geduld auf. Immerhin sucht es nicht nur (wie die apathische Mehrheit) individuelle Lebensbewältigung, sondern versucht, in Verbindung mit Gleichgesinnten die Welt zu verbessern. Die Träger des neuen Engagements sind verankert einerseits in einem ausgesprochen lokalen Heimatgefühl und anderseits in einem ausgesprochen kosmopolitischen Wirgefühl. Sie kämpfen für die Erhaltung abbruchgefährdeter Häuser, für die Schaffung neuer Kinderspielplätze, für einen verbesserten Schutz der Frauen, für vermehrte Solidarität mit den Entwicklungsländern; gegen Atomkraftwerke, Autobahnen und Parkhäuser, gegen Tierversuche, gegen die Computerisierung der Verwaltung (speziell der Polizei), gegen die weltweite Rüstung, gegen die Verseuchung der Weltmeere usw.

Der nationalstaatliche Rahmen wird, zum Teil aus Opposition zu den traditionellen Gruppierungen, bewusst in Frage gestellt und überspielt. Der Staat erfährt das neue Engagement darum zunächst als zersetzende und zentrifugale Kraft. Doch ist auch hier gerade in der kleinstaatlichen und demokratisch organisierten Schweiz eine Hinwendung zum Staat nicht ausgeschlossen, wird doch von diesem erwartet, dass er die Entfaltung der lokalen Welten fördert oder zum mindesten toleriert und dass er in der grossen Welt im Sinne der Postulate des neuen Engagements (etwa für Umweltschutz oder für Abrüstung) international aktiv wird. Die bestehenden Strukturen des schweizerischen Staates bedürfen dank den

Eigenheiten, die den Sonderfall ausmachen, keiner grundlegenden Veränderungen, um einer veränderten Bedürfnislage entsprechen zu können. Die neuen Akteure machen denn auch vom Mitbestimmungsrecht, das dem Schweizer Bürger zur Verfügung steht, eifrigen Gebrauch, indem sie Referenden ergreifen, Initiativen lancieren, Vertreter in die Parlamente schicken, damit diese Vorstösse im Sinne ihrer Zielsetzungen unternehmen. So wird, weil die nötige Unterschriftenzahl zusammengekommen ist, in nächster Zeit sogar darüber abgestimmt werden, ob die Schweiz ihre (durchaus intakte und wehrtüchtige) Armee abschaffen soll.

Diese neue Form der kulturellen Vielfalt ist für die etablierten Kräfte unbequem, sie wird bekämpft, wohl richtigerweise nicht ohne Widerstand hingenommen, bevor sie — verarbeitet, ja geläutert — schliesslich doch integriert wird. Eine wirklich demokratische Gesellschaft muss Veränderungswillen als wichtiges Element ihrer politischen Kultur nicht nur dulden, sie muss ihn sich sogar wünschen, bildet er doch zusammen mit dem Beharrungswillen, zu dem er sich in gespanntem Gegensatz befindet, den Antrieb für die stets von neuem nötige Regeneration.

Georg Kreis

Georg Lukács' Sprung in den Glauben

Jenseits von Kontroversen über den Philosophen Georg Lukács (vgl. S. 177) sei, in allerdings unzulässiger Kürze, der Versuch gewagt, ein gewiss nicht «letztes» Wort zu den ästhetischen und politischen Schriften des in der Bundesrepublik, und nur dort, mit dem grössten Teil seiner Schriften verlegten Ungarn zu sagen, der seine Hauptwerke deutsch schrieb, aber, im Gegensatz zum magyarischen Komponisten Liszt, auch in der eigenen Sprache zu Hause war.

Am fruchtbarsten und weiterhin am ehesten gelesen sind die berühmten frühen Schriften, auch wenn «Lukácsologen» wie Nicolas Tertullian das für eine Verkennung, eine Verzerrung der Perspektiven halten mögen. In diesen Schriften der Zeit des Umgangs mit Max Weber in Heidelberg sind vier prägende geistig-ethische Bezüge erkennbar: Kierkegaard, Dostojewski, Ibsen, Georg Simmel. In seinen Essays wie «Die Seele und die Formen» (1911) erweist sich Lukács einem Rudolf Kassner ebenbürtig, über den er einsichtig geschrieben hat — nur war Kassner tief mit der englischen Kultur vertraut, für die sich Lukács — darin fern von Marx — weder literarisch noch politisch interessiert hat.

Die spätere Konstruktion einer Ahnenreihe Kant-Hegel-Marx-Lenin entspricht nicht den wirklich bestimmenden Einflüssen. Lukács' bedeutender Jugendfreund, der Filmtheoretiker Béla Balász, schrieb 1919 prophetisch, von nun an und bis ans Ende seines Lebens werde Lukács eine Maske tragen.

Wenige Tage bevor er in die neugegründete ungarische Kommunistische

Partei eintrat, hatte Lukács in einer Zeitschrift den Marxismus philosophisch und politisch kritisiert: er sehe nicht, wie durch die Diktatur der Arbeiterklasse ein Reich der Freiheit je entstehen könne. Wo in den gesammelten Schriften des Denkers ist heute dieser Aufsatz nachzulesen?

Der Sprung von dieser Einsicht in den unbedingten Aktivismus — vergleichbar mit dem (späteren) Weg Jean-Paul Sartres, der Materialismus und Dialektik für unvereinbar erklärt hatte, um dann jahrelang zu behaupten, die Kommunistische Partei habe immer recht — entsprach der Forderung von Kierkegaards «Entweder-Oder». Argumente halten alles in der Schwebe, nur die existentielle Entscheidung durchhaut den Knoten. Es war eine Glaubensentscheidung, und da Lukács seine eigenen Bedenken nie widerlegt hat, ein «credo quia absurdum».

Wie bei anderen berühmten «Edelmarxisten» spielte die Analyse der Gesellschaft, der Wirtschaft, darin keine Rolle — das verbindet Lukács mit Ernst Bloch, Horkheimer, Adorno, Benjamin, und unterscheidet sie allesamt von Karl Marx. Die Rolle der politischen Institutionen, insbesondere der Gewaltenteilung, hat die Genannten gleichfalls nie beschäftigt. Darin freilich waren sie Marx nicht fern, für den es auf den Bruch und nicht auf die Vermittlung ankam und politische Strukturen nur Überbau waren. Wie fremd bis zuletzt Lukács das politische Denken blieb, beweist die gesprochene «Autobiographie im Dialog, Gelebtes Denken» (Suhrkamp 1980). Eine unzulänglichere Deutung der Stalinschen Herrschaft ist nicht leicht zu finden.

In seiner späten unvollendeten «Ästhetik» legt Lukács zum letzten Mal die Literatur auf den Kanon des 19. Jahrhunderts fest, dort fast ausschliesslich auf die Romanliteratur, wobei die englische kaum vorkommt. An ihr liess sich ja nicht beweisen, dass das Jahr 1848 den Bruch im Bewusstsein der bürgerlichen Schriftsteller bewirkt hat. (Einen entsprechenden Bruch hat Sartre in einem Band seines Flaubert-Torsos postuliert.)

Die Kanonisierung einer Tradition hatte Lukács bereits in der Expressionismusdebatte geltend gemacht. Bertolt Brecht entgegnete ihm damals lapidarisch, der Schriftsteller müsse heute nicht an das gute Alte, sondern an das schlechte Neue anknüpfen. Anna Seghers schrieb dem Philosophen: *«Was Du als Zerfall ansiehst, kommt mir eher wie eine Bestandesaufnahme vor; was Du als Formexperiment ansiehst, wie ein heftiger Versuch eines neuen Inhalts.»* (Lehrstück Lukács, Hg. Jutta Matzner, Suhrkamp 1974). Treffend heisst es in Lothar Baiers Nachwort: *«Der nostalgische Ruf ‹Verweile doch!›, den Lukács dem bürgerlichen Roman hinterherschickt, ist zugleich eine Aufforderung an die Geschichte innezuhalten, damit sie die Instrumente zu ihrer Erkenntnis weiterproduzieren kann.»*

Niemand wird bestreiten, dass es auch in Lukács' späterem Werk von gut fünf Jahrzehnten Bedeutendes gibt — die von ihm überzeugend begründete Hochschätzung Gottfried Kellers ist dafür das schönste Beispiel. Und wer mit Lukács lange Gespräche führen durfte — es waren ihrer viele, in meinem Fall reicht das von Genf 1946 (Rencontres de Genève) über Breslau/Wroclaw (1948, Friedenskongress) bis Budapest 1956 und 1970 — der wird die persönliche Liebenswürdigkeit, die humorvolle Dialogbereitschaft des Denkers in dankbarer Erinnerung be-

halten und gewiss nicht Lukács' Entscheidung vom Herbst 1956 vergessen. Dass Georg Lukács kein «toter Hund» ist, werden wir seinem engagierten deutschen Herausgeber Frank Benseler (Revolutionäres Denken — Georg Lukács, Eine Einführung in Leben und Werk, Luchterhand, 1984) gern konzedieren. Doch dass Lukács die Auswechslung der bestimmenden Reihe Dostojewski-Kierkegaard-Ibsen-Georg Simmel durch die Reihe Hegel-Marx-Lenin niemals kritisch begründet hat, lässt eine Lücke, die auch die Tausenden von Seiten, die er schrieb, nicht überdecken.

Georg Lukács war, wie Ernst Bloch, ein atheistisch glaubensstarker Epigone jenes deutschen Idealismus, dem sich Sinn und Ziel der Geschichte total offenbarte. Es hat mit diesem Sprung in den — sich schon bei Hegel als Wissenschaft tarnenden — Glauben zu tun, wenn die Feststellung, dass sich in Lukács' ästhetischem und politischem Denken wenig Zukunftsweisendes findet, den Anhängern nicht als diskutable, vielleicht irrige Meinung, sondern als Blasphemie erscheint.

François Fejtö, der Ungar, der zum bedeutenden französischen Historiker und politischen Analytiker wurde, hat in «Esprit» (Oktober 1985) und in seinen «Memoiren» (Calmann-Lévy, 1986) berichtet, wie er den verehrten Lukács peinlicherweise als Apparatschik erlebt hat, der ihm im Parteiauftrag befahl, über seine Beziehung zu einem von der Partei beanspruchten verstorbenen Dichter ein unwahres Zeugnis zu geben.

Im Dezemberheft, auf das sich die Kontroverse im vorliegenden Heft bezieht, wurde ein Zitat hervorgehoben, das beweist, wie Lukács sich 1940 dem Hitler-Stalin-Pakt anpasste und Frankreich — insbesondere dessen Sozialdemokratie — das im Krieg gegen das Dritte Reich stand, als repressiv und eroberungssüchtig schmähte. Ist die Disziplin, mit der ein Denker strategische Wendungen ins Theoretische überhöht und für sich behält, was er wirklich empfindet, bewundernswert — oder erschreckend?

François Bondy

Unter der kaum überblickbaren Sekundärliteratur sei hier auf Lee Congdons Aufsatz «Lukács' road to Marx» (Survey, London, Frühjahr—Sommer 1974) verwiesen, dem diese Betrachtung verpflichtet ist.