

DIE SPRACHE DES SOZIALISTISCHEN REALISMUS

VON
JÜRGEN RÜHLE

Das Thema »Sprache des Sozialistischen Realismus« enthält eine Reihe von Schwierigkeiten. Es fällt hier sehr viel schwerer, exakt zu definieren, zu prüfen und zu analysieren, als in den Fragen des Wortschatzes, der Diktion, der Wortbedeutungen usw. Diese Schwierigkeiten beginnen bei dem Begriff des Sozialistischen Realismus, mit dem ich mich am Anfang etwas auseinandersetzen muß, damit wir einander recht verstehen. Über Sozialistischen Realismus wird viel gesprochen und geschrieben, bei uns und noch viel mehr im Osten, was aber nichts daran ändert, daß über diesen Begriff hier bei uns wie dort große Unklarheit und Verwirrung herrschen. Einer der bedeutendsten Schriftsteller der Sowjetunion, MICHAÏL SCHOLOCHOW, ein anerkannter Meister des Sozialistischen Realismus, fragte 1956 seinen Kollegen ALEXANDER FADEJEW, was das denn sei: Sozialistischer Realismus. Und FADEJEW, ebenfalls ein berühmter Meister des Sozialistischen Realismus, obendrein Generalsekretär des sowjetischen Schriftstellerverbandes, antwortete: »Der Teufel weiß, was das ist!«

Das ist nicht bloß eine Anekdote. Wenn Sie Arbeiten und Abhandlungen über den Sozialistischen Realismus lesen, so werden Sie immer wieder feststellen, wie der Begriff schwimmt. Man weiß zwar ungefähr, was gemeint ist, und die einen propagieren es, und die andern lehnen es ab – aber was ist es denn nun wirklich?

Es gibt nur einen einzigen Versuch einer präzisen Formulierung des Begriffes, nämlich im ersten Satz des Statutes des sowjetischen Schriftstellerverbandes, 1934 angenommen und bis heute noch gültig, jedenfalls dieser erste Satz. Und der sagt: »*Der Sozialistische Realismus fordert vom Künstler eine wahrheitsgetreue, historisch konkrete Darstellung der Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung.*«¹

Das ist das Maximum an Prägnanz, das die Darstellung dieses Begriffes bisher gefunden hat. Untersucht man die Formulierung, so wird offenbar, daß sich der Begriff Sozialistischer Realismus aus zwei Elementen zusammensetzt. Einmal haben wir die »wahrheitsgetreue, historisch konkrete Darstellung der

¹ »III. Unionskongreß der sowjetischen Schriftsteller«, Sonderbeilage zu Sowjetwissenschaft – Kunst und Literatur, Ostberlin, Nr. 7/1959, S. 53.

Wirklichkeit«, also das Element des Realismus. Dann aber heißt es: »in ihrer revolutionären Entwicklung«. Es geht also nicht um die Wirklichkeit schlechthin, sondern um die revolutionäre Dynamik, die revolutionären Antriebe, kurz: die geschichtliche Bewegung in der Wirklichkeit. GORKI nannte das »die revolutionäre Romantik« – aber ich möchte diesen Ausdruck lieber nicht gebrauchen, weil Romantik in der Literaturgeschichte ein präziser und historisch abgegrenzter Begriff ist, dessen Verwendung hier sofort alle möglichen Mißverständnisse heraufbeschwören würde. GORKI war der Mann, der den Sozialistischen Realismus sozusagen kreiert hat. Er hat den Begriff geprägt und ihn als eine Synthese von Realismus und revolutionärer Romantik oder, wie ich sagen würde, Revolutionsdynamik definiert. Ich möchte nun den Realismus und die Revolutionsdynamik untersuchen: in ihrer Funktion als Elemente des Sozialistischen Realismus und in ihrer Auswirkung auf die Sprache.

Die »wahrheitsgetreue, historisch konkrete Darstellung der Wirklichkeit« impliziert einen realistischen Stil, einen möglichst präentionslosen, nüchternen, klaren Stil mit naturalistischen Anklängen. Die Begriffe Realismus und Naturalismus gehen ja, besonders an der Jahrhundertwende, sehr durcheinander; ich verstehe sie als Wirklichkeitstreue, sei es in poetisch gefilterter oder fotografisch genauer Form. Nun erfährt aber der Realismus durch das Klassenkampfschema des Kommunismus, das in dem Beisatz »in ihrer revolutionären Entwicklung« zum Ausdruck kommt, eine tendenziöse Verschiebung. Infolgedessen ist die Sprache des Sozialistischen Realismus nicht einfach eine realistische oder naturalistische Widerspiegelung der Umgangssprache, der Sprache des Lebens oder des Alltags. Der Orientierung auf die plebejischen Volksschichten entspricht eine Orientierung auf die plebejischen Sprachschichten. Bei BRECHT zum Beispiel, der freilich nur mit Vorbehalten dem Sozialistischen Realismus zugeordnet werden kann, finden Sie eine starke Orientierung auf einfache, schlichte, beinahe naive Ausdrucksformen, Elemente der Umgangs- und Alltagssprache der einfachen Leute und bestimmte urtümliche, proletarische und bäurische Akzente. Ein Sprachklima also, das nicht von einem objektiven Realismus, sondern von der Bevorzugung der Volkssprache bestimmt wird. In der russischen Literatur des Sozialistischen Realismus spielt das eine sehr große Rolle, es wimmelt darin von volkstümlichen Sprichwörtern, Wendungen der Umgangsrede usw.

Dies sind, grob gesprochen, die vorherrschenden sprachlichen Mittel bei allen Schriftstellern des Sozialistischen Realismus im weitesten Sinne, also auch bei BRECHT, bei GORKI, bei SCHOLOCHOW, und selbstverständlich bei ihren Nachahmern und bei den Parteischriftstellern. Man will sozusagen dem Volk aufs Maul schauen. Doch bei den großen Schriftstellern, die am Anfang der kommunistischen Literatur stehen, bei BRECHT, GORKI, SCHOLOCHOW, bedeutet das nicht schlechthin Volkstümelei, Orientierung bloß auf Alltagssprache und

die naive Redeweise des Volkes. Wenn SCHOLOCHOW in seinem Kosaken-Epos ›Der Stille Don‹ Vorgänge behandelt, die unter den besitzenden Schichten spielen, so drückt er sich auch in der Sprache dieser Schichten aus, überdies sprechen auch die einfachen Bauern bei ihm nicht etwa primitiv. Sein Prosastil ist die Sprache TOLSTOJS, gefärbt von dem Sprachkolorit der Volksschichten am Don.

Je weiter nun aber die Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung voranschritt, d. h. eine entfaltete kommunistische Gesellschaft sich herausbildete, desto schwieriger wurde das Problem des Realismus in der Literatur oder, anders ausgedrückt, die Orientierung auf die einfachen Volksschichten, auf die Massen, die man erlösen will und die der Erlösung bedürfen. Vor dreißig bis vierzig Jahren konnte ein kommunistischer Schriftsteller einfach das Arbeiter- oder Bauernmilieu abbilden wie es war – die kommunistische Tendenz ließ sich zwanglos aus der sozialen Spannung und Gärung im Volke ableiten. Heute sieht die Sache anders aus. Die Volksmassen, mit denen es zum Beispiel der Schriftsteller in der Sowjetzone zu tun hat, haben den Aufstand des 17. Juni gemacht, sind aus der Zone geflüchtet oder würden gern flüchten. Sie sind also im Sinne der Ideologie konterrevolutionär. Die natürliche Orientierung auf die Arbeiter, Bauern und Soldaten, die Substanz der kommunistischen Literatur in ihrer Frühzeit, ist heute problematisch geworden, denn gerade diese Volksschichten sind dem Regime feindlich gesonnen. Daraus folgt, daß man ›den Mann aus dem Volke‹, den Werktätigen, heute nicht mehr realistisch darstellen kann. Man muß einen künstlichen Werktätigen erfinden. Der einfache Mensch wird stilisiert, holzschnittartig, folkloristisch zurecht gemacht. Er radebrecht. Seine Sprache ist unglaublich primitiv. Wenn Sie die Romane von STRITTMATTER lesen, seine Stücke oder die von HACKS und BAIERL, dann begegnen Ihnen Menschen, wie es sie so bieder beschränkt gar nicht mehr gibt.

Die Bauern in STRITTMATTERS Stück ›Katzgraben‹ beispielsweise oder in seinen Romanen, das sind nicht die Bauern der Mark Brandenburg oder Sachsens oder Mecklenburgs heute, sondern das sind Leute, die grade den Bauernkrieg hinter sich zu haben scheinen. Naïve Hinterwäldler, die in einer vorindustriellen Welt zu Hause sind. Und diese Menschen sprechen, wie kein normaler Werktätiger heute spricht. Sie haben eine bilderreiche, in Metaphern schwelgende Sprache, die antiquiert und erkünstelt ist. Dafür ein Zitat aus STRITTMATTERS ›Katzgraben‹, in dem diese Stilisierung sehr deutlich zum Ausdruck kommt:

»Ochse! Ochse! Ochse!

Ist so ein Vieh der Mittelpunkt der Welt?

Denkt doch daran, wir schaffen jetzt Stationen,
wo man sich einen Traktor leihen kann.

Und Ihr, Ihr klammert Euch an Ochschwänze!

Warum nicht mit der Nase Furchen ziehen?
Ein Ochse darf für uns doch nur Behelf sein,
der Kuhablöser, solange's an Traktoren mangelt.
Im Vorjahr saht Ihr noch kein Ochsenhaar,
jetzt seht Ihr nur noch Ochsen; die Partei
sieht längst Traktoren pflügen.«²

Hier wird also ein moderner Sachverhalt in der Sprache THOMAS MÜNZERS wiedergegeben. Und diese gekünstelten Begriffe, wie ›Kuhablöser‹! Der Traktor ist ein ›Kuhablöser‹! Diesen Text hat STRITTMATTER übrigens mit Unterstützung BRECHTS geschrieben. Bei BRECHT ist die altertümelige Tendenz auch sehr stark; aber BRECHT zieht sich – sei es aus Instinkt, sei es aus anderen, politischen Gründen, die hier nicht zur Debatte stehen – zurück in die Welt des Dreißigjährigen Krieges oder der Renaissance oder in ganz exotische Gebiete wie Sezuan und den Kaukasus; in Welten also, in denen man die archaische Sprache sprechen kann. Bei den Zonenautoren aber wird diese Sprache auf Zeitstücke über die Produktionsverhältnisse in der Lausitz übertragen.

Die Erscheinung findet sich bei fast allen Schriftstellern, die ehrlich um Ausdruck ringen. Es ist keine von der Partei geförderte Tendenz, sondern ein Versuch überzeugter kommunistischer Autoren, Menschen zu schaffen, die noch erlösungsbedürftig sind, naive, primitive Menschen aus einer vorindustriellen Zeit, für die der Kommunismus noch eine Erlösungsbotschaft sein kann. Wenn Sie zum Beispiel die Geschichten lesen über die Kollektivierung 1960, dann finden Sie lauter unverständige Bäuerlein, denen die Parteifunktionäre den Fortschritt mühsam in die Schädel hämmern, zu denen sie sprechen müssen, wie zu den Negern im Kongo oder den Bauern in China. Und in Wirklichkeit sind das doch moderne Menschen!

Die Partei ist mit dieser Volkstümelei keineswegs einverstanden. Denn es taucht natürlich sofort die Frage auf, wie es möglich ist, daß die Menschen zum Beispiel in der Sowjetunion nach dreißig oder vierzig Jahren Sozialismus noch so primitiv sind. Ja, eine alte Bäuerin, die in die Kirche geht, die kann man so darstellen. Aber wie ist das mit dem Genossen Parteisekretär auf einer Kolchose? Und so macht die gesamte parteiamtliche Kritik mehr oder weniger scharf Front gegen diese Flucht in die Archaik. Zum Beispiel warf die Partei dem Schriftsteller ALEXANDER FADEJEW vor, er ließe in seinem Buch ›Die Junge Garde‹, das während des Deutsch-Sowjetischen Krieges spielt, die Parteifunktionäre in der Sprache primitiver, ungebildeter Menschen sprechen. So dürfen sie aber nicht sprechen. Denn als Genossen sind sie hochgebildete, hochkultivierte, intelligente, formulierungsfähige Men-

² BERTOLT BRECHT: ›Erwin Strittmatters ›Katzengraben‹‹, Sinn und Form, Ostberlin, Nr. 3–4/1953, S. 98.

schen. FADEJEW mußte sein Buch demgemäß ändern und vor allem die Dialoge umschreiben. Die Partei wünscht, daß die Leute in parteiamtlichen Phrasen sprechen, daß sie so sprechen wie die Funktionäre des Politbüros, oder, besser gesagt, wie die Zeitungen der Partei.

Wenn sich in den späteren sowjetischen Romanen zwei Bauern am Don über die Sowjetmacht unterhalten, dann reden sie nicht miteinander, sondern äußern die Argumente der Parteizeitungen. Und zwar vertritt der reaktionäre Bauer die Argumente, die die Parteizeitung als die reaktionären festgestellt hat, und der fortschrittliche Bauer verzapft die Parteiweisheiten. Der sprachliche Realismus geht also genauso verloren wie der Realismus in der Gestaltung. Das läßt sich nirgend besser nachweisen als an den Änderungen, welche die Partei von den Schriftstellern verlangt.

In SCHOLOCHOWS ›Stillem Don‹ gibt es eine Szene³, in der der Kosaken-Ataman Kaledin 1918 mit bolschewistischen Funktionären verhandelt und dabei sagt: Wir lehnen diese Sowjets ab, denn »an der Spitze der Sowjets stehen doch Bronsteins, Nachamkes und solche Leute«. Das ist eine vollkommen realistische Äußerung, denn der Ataman Kaledin war Antisemit. Jetzt aber kommt die Partei und verlangt: Diese Stelle muß geändert werden. Sie hat dafür ihre guten Gründe: Erstens ist es ein Argument des Feindes, und zwar ein Argument, das die Partei fürchtet. Sie fürchtet, man könnte die Kommunisten als eine jüdisch geführte oder jüdisch beherrschte Bewegung auffassen. Das wäre um so unangenehmer, als in der Sowjetunion seit Stalin der alte, latente Antisemitismus wieder da ist. Die Partei möchte nicht mit den Juden identifiziert werden, aber auch keine Diskussion über ihre zahlreichen direkten und indirekten Judenverfolgungen auslösen. Wie auch immer: Die Äußerung, so wie sie dasteht, könnte Schaden stiften. Hinzu kommt natürlich noch die Tatsache, daß BRONSTEIN der Originalname von TROTZKI ist, und diesen Erzfeind darf es ja gar nicht gegeben haben. Die Stelle wurde also umgeschrieben, und in der stalinistischen Fassung des Romans sagt der Ataman Kaledin: Wir lehnen die Sowjets ab, »denn an der Spitze der Sowjets stehen doch Bolschewiki und solche Leute«. Sie können sehen, wie sich hier Sprache in Papier verwandelt, denn die Wendung ist nun völlig sinnlos. Alle Farbe und Prägnanz der Formulierung geht verloren, ganz abgesehen von der Glaubwürdigkeit: Der Ataman Kaledin hätte nie exakt im Parteijargon gesagt: »An der Spitze der Sowjets stehen doch Bolschewiki und solche Leute.«

Der Sozialistische Realismus ist heute weit von dem entfernt, was MAXIM GORKI die revolutionäre Romantik nannte. Die Wirklichkeit »in ihrer revolutionären Entwicklung« – das hat es einmal gegeben, in den frühen sowjetischen Romanen, in GLADKOWS ›Zement‹, auch im ›Stillen Don‹. Da spürte

³ vgl. JÜRGEN RÜHLE: ›Literatur und Revolution‹, Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln-Berlin 1960, S. 77.

man die Dynamik, da drückte sich die Veränderung der Welt in einer revolutionär erregten Sprache aus. In Deutschland war es der Expressionismus, in dem die revolutionären Tendenzen der Epoche ihren literarischen Ausdruck fanden. Und nicht zufällig standen die meisten führenden Schriftsteller des Expressionismus in der Zeit nach dem ersten Weltkrieg sehr weit links, gehörten der KPD oder der USPD an. Diese Revolutionsdynamik in der Sprache, dieser erregte, hektische, sich überschlagende Stil, der immer so wirkt, als habe der Schriftsteller nicht genug Zeit, um noch viel zu feilen, dieser Stil ist in den Romanen der entwickelten kommunistischen Gesellschaft ganz verloren gegangen. Verständlicherweise! Denn heute haben wir es mit einer statischen Gesellschaft zu tun, die solche Unruhe, Motorik und Dynamik nicht wünscht. Die Revolution ist zu einer Pose erstarrt. Es gibt keine echte Revolutionsdynamik mehr, weil es nicht mehr möglich ist, revolutionäre Momente im Leben oder im Bewußtsein der Menschen darzustellen. Alle revolutionären Vorgänge innerhalb des Ostblocks heute sind gegen das Regime gerichtet. Folglich sind sie konterrevolutionär und dürfen nicht dargestellt werden.

Wie versucht nun der Schriftsteller, diesem Dilemma zu entgehen, die revolutionären Ideale zu retten? Wie versucht er, unter solchen Umständen die Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung darzustellen?

Die kommunistischen Schriftsteller von heute versuchen, die Notwendigkeit der Revolution, die Notwendigkeit einer Veränderung der Welt, wie BRECHT sagt, dadurch zu beweisen, daß sie die Welt schwarz malen. Sie schildern besondere Schrecknisse des Kapitalismus oder des Faschismus und leiten daraus die Erlösungsbedürftigkeit ab. Doch hüten sie sich, die Revolution, die sie beschwören, auch darzustellen. Schon BERT BRECHT hat das so gehalten, er hat stets erlösungsbedürftige Zustände gemalt, aber nicht die Revolution selber. Das steht im direkten Gegensatz zur frühen sowjetischen Literatur, in der es überall und immer um die Revolution selbst ging. Die Elendsmalerei ist übrigens nicht auf die Schriftsteller des Ostblocks beschränkt, sondern auch weitgehend in die links eingestellten Schriftstellerkreise der westlichen Welt eingedrungen. Die Schriftsteller der Sowjetzone flüchten sich angesichts der Verhältnisse in der Zone, besonders nach dem Bau der Mauer, immer wieder einfach in die Darstellung des Faschismus; sehr beliebt ist auch die Negerfrage in Amerika, sind die Verhältnisse in kolonialen Ländern. Sprachlich äußert sich die Elendsmalerei der kommunistischen Literatur in einer Neigung zum Rohen, Ungefügen, in einer sehr harten, kunstlosen, antipoetischen Schreibweise. Ein Schulbeispiel für diesen Stil ist der Roman ›Die Entscheidung‹ von ANNA SEGHERS, ein Gemälde ganz in Schwarz und Grau, in Schmutzfarben. Autoren wie PETER HACKS und STEFAN HEYM gingen so weit, sogar die ›DDR‹ in solchen Farben zu malen, nicht etwa, um das System anzuprangern, sondern um aus dem düsteren Bild kapitalistischer Restbestände

die Heilsmission des Kommunismus überzeugender motivieren zu können. Die Lobenswürdigkeit der Revolution wird heutzutage also vornehmlich indirekt bewiesen, aus der Elendsmalerei der Zustände vorher.

Es liegt auf der Hand, daß die Partei auch mit dieser Art zu schreiben nicht einverstanden ist. Sie wünscht eine optimistische Schreibweise, vor allem bei Themen vom sozialistischen Aufbau, die ihr besonders am Herzen liegen. Sie verlangt von den Schriftstellern das, was man in der Sowjetunion treffend *Lakirowka* nennt, zu deutsch: *Schönfärberei*, und was wiederum nichts anderes ist als ein Weltbild aus Parteipapieren. Der klischierten Wirklichkeit entspricht das sprachliche Klischee. Das Revolutionspathos wird zum Schwulst, zum trommelnden Kitsch. Auch dafür ein Beispiel, das für sich selber spricht:

Wir singen von Gärten und Träumen,
von Kohle und glühendem Stahl,
von Straßen mit schattigen Bäumen,
vom Tanz um die Linde im Tal.
Wir singen das Lied, das wir lieben,
in sorgsamem Plänen erdacht,
mit Hammer und Meißel geschrieben,
wir singen das Lied unsrer Macht.⁴

Beide Bestandteile des Sozialistischen Realismus haben sich also im Zuge der historischen Entwicklung zersetzt. Der Kommunismus von heute verträgt weder Realismus noch revolutionäre Romantik. Der Realismus ist zerfallen einerseits in die Volkstümelei, den folkloristisch primitiven Sprachstil verkraupfter Schriftsteller, andererseits in Phraseologie, in das Papierdeutsch bzw. Papierrussisch der Parteisprache. Die Revolutionsdynamik, die sprachliche Ekstase von einst wurde von den Schriftstellern ausgedörnt zu einer harten, düsteren, prononciert kunstlosen Schreibweise, deren defätistischer Wirkung die Partei zu begegnen sucht durch die Forderung nach Optimismus, nach Pathos, nach Schwulst.

Das Kernproblem der Schriftsteller, die auf den Sozialistischen Realismus verpflichtet sind, scheint mir darin zu bestehen, daß der Sozialistische Realismus eigentlich kein Stil ist, sondern eine politische Kategorie. Der Sozialistische Realismus ist eine literarische Methode, Parteibeschlüsse zu popularisieren. Die Partei okkupiert die Literatur. Die Literatur wird zum Helfer bei der Umerziehung der Menschen und beim Aufbau des Kommunismus, die Schriftsteller sollen *Ingenieure der menschlichen Seele* sein. Das war unter Stalin so und ist auch bei Chruschtschow noch so. Primär ist die politische Absicht. Und wenn sich die Absicht ändert, so müssen sich natürlich auch die

⁴ Gedicht von ARMIN MÜLLER, zitiert bei Sabine Brandt: »Die Fronde der jungen Künstler«, SBZ-Archiv Nr. 8/1959, S. 122.

literarischen Mittel ändern. So kommt es, daß im Laufe von vier, fünf Jahrzehnten so viele unterschiedliche Schreibweisen und so verschiedenartige Schriftsteller unter den Begriff des Sozialistischen Realismus subsumiert wurden.

Für die Schriftsteller ergibt sich aus dem Primat des Politischen ein außerordentlich schwieriges gestalterisches Problem. Wenn die Wirklichkeit nur unter politischen Aspekten betrachtet werden darf und diese Aspekte überdies noch auf die Doktrin der Partei verengt werden müssen, so bedeutet das für den Schriftsteller, wie ich glaube, einen ungewöhnlich schweren, einen ganz tiefen Eingriff in seine schöpferischen Möglichkeiten. Denn wie man auch über die schöpferischen Quellen des Schriftstellers denkt – darüber gibt es ja die verschiedensten Meinungen und Theorien –, eins steht fest: daß er aus seinem Verstand, aus seiner Emotion, aus seinen Erfahrungen heraus schaffen muß. Wenn man ihm Thesen zu illustrieren aufgibt, geht das eigentlich künstlerisch-schöpferische Moment verloren. Die Schriftsteller im Osten ringen alle mit diesem Problem. Sie sollen die Politik der Partei popularisieren, stoßen aber auf eine Wirklichkeit, in der die Politik der Partei, so wie sie hier und heute ist, nicht bestätigt wird. Deshalb die Flucht in archaische Verhältnisse, in besonders finstere, erlösungsbedürftige Zustände.

Stellen wir uns nun einmal vor, ein sowjetzonaler Schriftsteller, der ehrlichen Herzens der Partei dienen möchte, will z. B. einen Roman über die Republikflucht schreiben oder über die Mauer. Er guckt sich alles an, reist monatelang herum und interviewt die Leute, studiert die Verhältnisse, geht unters Volk – jetzt kann er natürlich nicht schreiben, was er wirklich gesehen und gehört hat. Er kann nicht sagen, daß es für die Partei und für alle besser wäre, wenn man ULBRICHT absetzen und dies oder jenes anders machen würde. Als loyaler Kommunist sieht er das ein. In dem Moment aber, in dem er das einsehen und sein Buch dennoch schreiben will oder muß, tritt bei dem Schriftsteller eine echte Bewußtseinsspaltung ein. Ich möchte diese Erscheinung als politische Neurose des Schriftstellers bezeichnen. Die Krankheit rührt aus dem Gegeneinander von elementarer Intention und Selbstzensur her.

Die Folge dieser politischen Neurose ist die schöpferische Impotenz, die bei allen kommunistischen Schriftstellern auftritt, sobald sie innerhalb der entwickelten kommunistischen Gesellschaft schreiben. Keiner von den großen kommunistischen Schriftstellern der zwanziger oder dreißiger Jahre steht heute noch auf dem Niveau, auf dem er damals war. Das gilt für SCHOLOCHOW, das gilt für EHRENBURG. Interessanterweise ist auch EHRENBURGS Tauwetter-Buch, also ein ketzerisches Werk, viel, viel schlechter als die Arbeiten seiner Frühzeit. Auch hier wirkte nämlich die Selbstzensur in seinem Kopf; selbst in der Opposition gegen die Partei dachte es noch in ihm: Wie muß ich das sagen, damit es nicht verboten wird, damit es verstanden wird, damit die Funktionäre es noch dulden? Diese Art Zensur ist schlimmer als die des Ministeriums für Kultur, sie brachte eine Reihe von Schriftstellern völlig

zum Verstummen. STEFAN HERMLIN sagt von sich: Ich bin ein ausgebrannter Schriftsteller, ich kann nicht mehr! Nun, das gibt es natürlich im Westen auch, das gab es zu allen Zeiten, aber die Zahl der kommunistischen Schriftsteller, die nicht mehr schreiben können, ist erschreckend. Das ist nicht mehr die Sprache, das ist die Stummheit des Sozialistischen Realismus.

Aber nun zur Sprache. Wie manifestiert sich die politische Neurose im Ausdrucksvermögen des Schriftstellers? Ich möchte ein Beispiel zitieren. JOHANNES R. BECHER hat zum Tode Stalins ein langes Gedicht geschrieben, darunter diesen Vers:

Dort wirst Du, Stalin, stehn in voller Blüte
der Apfelbäume an dem Bodensee.
Und durch den Schwarzwald wandert seine Güte
und winkt zu sich heran ein scheues Reh.⁵

Uns interessiert jetzt nicht so sehr der inhaltliche Kitsch dieser Strophe, sondern die sprachliche Form, der Sprachverfall. JOHANNES R. BECHER war einmal ein Meister der Sprache, er ist ja einer der Wortführer des Expressionismus gewesen, eine für die moderne deutsche Literatursprache geradezu wegweisende Gestalt, er hat auch eine ganze Reihe theoretischer Arbeiten über Stilfragen geschrieben und war ein sensibler Kenner der Literatur. Und dieser Mann schreibt nun: »Dort wirst Du, Stalin, stehn in voller Blüte« – Bruch! – »der Apfelbäume an dem Bodensee.« Er hat den Lapsus überhaupt nicht bemerkt. Dieses Gedicht, das BECHER in der Nacht nach Stalins Tod schrieb, hatte 24 oder 36 Strophen. Ich las das, sprach mit ihm darüber und sagte ihm: »Wissen Sie, Sie haben auf Stalin früher schon viel stärkere Gedichte gemacht, also ich würde dieses Gedicht wieder beiseite legen.« Und er antwortete: »Sie haben recht, Rühle,, mir gefällt es auch nicht, es ist viel zu lang, man muß es umarbeiten.« Nun, er hat es dann umgearbeitet. Es waren zum Schluß nur noch zwölf Strophen übrig. Doch diese Zeile »Dort wirst Du, Stalin, stehn in voller Blüte«, blieb drin. Es blieben alle Absurditäten erhalten z. B. »In Rostock überprüft er die Traktoren« – gemeint ist der tote Stalin, der durch Deutschland wandelt – »in Rostock überprüft er die Traktoren, . . . mit Lenin sitzt er abends auf der Bank«, alle diese wirklich grotesken und kuriosen Verse, die blieben drin. Gestrichen hat BECHER das Belanglose. Hier tritt das zutage, was ich politische Neurose nenne. BECHER war überhaupt nicht mehr in der Lage zu beurteilen, was da vor ihm lag. Zu all dem muß man wissen, daß er, wie er mir und auch anderen erzählte, als Emigrant im Moskau der Stalinzeit in fürchterlicher Bedrängnis gelebt hat, in Angst vor der Verhaftung und vor Verfolgungen. Es gibt einige bedeutende und erschütternde Gedichte, in denen JOHANNES R. BECHER seine Moskauer Erfahrungen reflektiert, ergreifende Gedichte, die kaum bekannt sind oder erst

⁵ JOHANNES R. BECHER: »Danksagung«, Sinn und Form, Ostberlin, Nr. 2/1953, S. 9.

jetzt bekannt wurden. Und dann schreibt er diesen Abgesang auf Stalin, der für ihn doch ein Mörder war, vor dem er Angst gehabt hat, der ihm die bitterste, die schrecklichste Zeit seines Lebens bereitet hat. Aber BECHER, einer der führenden Leute der Partei, Mitglied des Zentralkomitees usw., glaubt an die Partei, er hat darauf gesetzt. »Wer einem Stern folgt, kehrt nicht um«, sagt er einmal. Und er weiß: er ist der ›Nationaldichter der DDR‹, er muß etwas über Stalin schreiben. So steigert er sich in einen Rausch, in Trance, und schreibt dieses Gedicht, ohne ein klares Bewußtsein dessen, was er da schreibt.

Man hätte diesen neurotischen Konflikt nur lösen können, indem man ihn auf die Couch eines Psychoanalytikers legte. Das ist kein frivoler Scherz, denn drei Jahre später kam der XX. Parteitag, auf dem CHRUSCHTSCHOW sozusagen die gesamte Partei auf die Couch des Psychoanalytikers legte und sagte: Nun sprecht aus, was mit Stalin wirklich war! Und siehe da, JOHANNES R. BECHER sieht seine Gedichte an und sagt: »Wie von einem Fremden geschrieben, liegen Gedichte vor mir, deren Verfasser ich selber bin!«⁶

Die gleiche Erscheinung haben wir bei LOUIS ARAGON, dem Johannes R. Becher Frankreichs, durch und durch ein kommunistischer Funktionär. Er war einer der großen Männer des Surrealismus, und in der Stalinzeit verlor er völlig seine Potenz. Niemand hat ihn zensiert, ARAGON konnte schreiben, was er wollte. Doch er schaltete die Selbstzensur ein und ging zum Sozialistischen Realismus über, weil er glaubte, das sei richtig und notwendig. Er schrieb einen sechsbändigen Zyklus ›Die Kommunisten‹, der ursprünglich sogar fünfzehn Bände umfassen sollte – irgendeine endlose Parteigeschichte aus der Résistance, langweilig und in reiner Papiersprache geschrieben. Kein Mensch wollte das lesen, und man sagte: ARAGON ist eben senil geworden, es ist aus mit ihm. Aber nach dem XX. Parteitag erwachte er wieder. Er schrieb mehrere Werke, darunter die ›Karwoche‹, einen bedeutenden Roman, aber auch Lyrik, ein großes Poem in der alten sprachlichen Vollendung. ARAGON ist meines Wissens der einzige kommunistische Schriftsteller, der aus den Niederungen wieder aufgetaucht ist.

Die neurotischen Veränderungen im Bewußtsein der Schriftsteller sind daran schuld, daß Sie in den Romanen anerkannter Meister des Sozialistischen Realismus, ehemals namhafter Schriftsteller wie ANNA SEGHERS, LUDWIG RENN, Sätze finden, die völlig unbegreiflich sind, reine Stümperei. Ich zitiere einen Satz von RENN, der einmal als bedeutender, präziser Stilist galt: »Kurt von Bursin, den Oberleutnant der Kürassiere, konnte niemand leiden, die einen wegen seiner Faulheit und Unfähigkeit, die andern aus Neid und wegen seines knurrigen Charakters«⁷. Ähnliche Sätze könnte ich

⁶ JOHANNES R. BECHER, »Das poetische Prinzip«, Aufbau-Verlag, Ostberlin 1957, S. 381.

⁷ LUDWIG RENN: »Auf den Trümmern des Kaiserreichs«, Aufbau-Verlag, Ostberlin 1961, S. 21.

Ihnen von der SEGHERS zitieren, sogar von ZWEIF. In allen Fällen waltet in den Köpfen der Schriftsteller eine ideologische Zensur, die es ihnen unmöglich macht, sich klar auszudrücken. Es liegt ja auf der Hand: Die Sprache ist der Ausdruck des Gedankens, und wenn ich nicht genau, präzise denken kann und darf, dann werde ich verworren sprechen. Die Verworrenheit der Sprache ist der Ausdruck eines verworrenen, nicht zu Ende geführten Denkens. Es gibt bestimmte Dinge im Bewußtsein der Schriftsteller, die dürfen nicht berührt, die müssen umgangen werden. Sowie man sich ihnen nähert, signalisiert das Unbewußte: Das darfst du nicht! So mußt du's machen! Das ist ein echtes Trauma, dessen Symptome in der kommunistischen Literatur von heute erschreckend zutage treten.

Diskussion

Der Referent hebt nachträglich die Tatsache hervor, daß begabte Autoren wie LUDWIG RENN, ANNA SEGHERS oder JOHANNES R. BECHER unter dem Druck der Selbstzensur schlechter schreiben als mittelmäßige Talente. Er erklärt das damit, daß jene sich stärker bewußt sind, verlogene Inhalte vermitteln zu müssen. Stalins Tod, der für LOUIS ARAGON den Beginn einer neuen schöpferischen Periode bedeutete, in der er frei von der Selbstzensur aus sich heraus gestaltete, war in Rußland Anlaß für das sogenannte Tauwetter. Wenn EHRENBURGS oder DUDINZEWS Produktion jener Periode aber trotzdem nichts ausgesprochen Neues bieten, so erklärt der Referent das damit, daß sie ja noch immer politisch engagierte Literatur hervorbringen, nur mit umgekehrter Stoßrichtung. Im Gegensatz zu ihnen schrieb PASTERNAK ganz ohne Rücksicht auf die Vorgänge um sich her und suchte nur sein Erlebnis zu gestalten. — BECHERS in seine Tagebücher aufgenommene Selbstkritik über Gedichte aus der Stalinzeit sei sicher ehrlich gewesen und nicht nur aus taktischen Gründen geschrieben worden. Die politische Neurose war gewichen und nun war das Urteil wieder klar. Auch BERT BRECHT sei ein Beispiel für die politische Neurose durch erzwungene Selbstzensur: Innerhalb der sozialistischen Gesellschaft habe er nicht eines der berühmten Stücke geschrieben (nur den »Herrnburger Bericht«, ein später von ihm selbst verworfenes Agitationsstück) und keines der nennenswerten Gedichte, sondern sich aufs Inszenieren beschränkt. Er habe zwar noch verschiedene Stoffe bearbeiten wollen, aber auch für ein Genie sei unter diesen Bedingungen schöpferische Arbeit nicht möglich gewesen.

Ein anderes Anzeichen dafür, daß der sozialistische Realismus politischen und nicht künstlerischen Intentionen entspringt, ist die Tatsache, daß er keinen eigenen Stil in dem Sinne geschaffen hat wie etwa der Naturalismus, Expressionismus oder die Neue Sachlichkeit, da in jedem Falle eine politisch eindeutige, realistische, nicht mit (freispielenden) Formexperimenten beladene Sprache verlangt wird. Das beeinflußt wiederum die Gestaltung von Figuren

in Dramen oder erzählenden Werken. Man könne abgekürzt sagen, daß ein Parteisekretär etwa in allen durchschnittlichen Dramen Ostdeutschlands, welche die Doktrin zum Inhalt haben, dieselbe Sprache spricht, und auch die Mittel, einen Bauern zu charakterisieren, sind recht beschränkt. Die Gefahr ist, daß das Publikum bei den Argumenten der auf der Bühne dargestellten Parteifeinde anfängt zu klatschen; um das zu vermeiden, muß man ihre Argumente entweder aus der braunen Vergangenheit nehmen oder so theoretisch formulieren, daß reines Papierdeutsch entsteht, worunter denn auch die meisten dieser Stücke leiden. Wenn in einem Stück über die Mauer ständig vom antifaschistischen Schutzwall die Rede ist, so ist das ein Beispiel, wie die Parteidoktrin die sprachliche Zersetzung geradezu erzwingt. So spiegelt auch die Masse der Kolchos- und Produktionsromane direkt die Argumentation der Partei wieder, versetzt mit den Klischees der bürgerlichen Unterhaltungsliteratur. Die Figuren sprechen Losungen und Leitartikel (sogenannte Spruchbanddichtung, die auch in der Sowjetunion weit verbreitet ist). Begabtere und künstlerisch mehr auf Ehrlichkeit bedachte Autoren sind – wie PASTERNAK – noch immer unabhängig von der Parteisondersprache. BRECHTS Satire auf die Papierzuteilungsbehörde zeigt diese Freiheit gegenüber der Fachterminologie, und auch UWE JOHNSON, der sich ja sehr intensiv mit der staatlich geforderten Weltanschauung auseinandersetzt, läßt das Parteiliche niemals selbständig werden. – Auch die Sprache des Dritten Reichs hat im Werke namhafter Dichter ja keine ungewollten Spuren hinterlassen.