**(72) Kap. 7: Ein neues System literarischer Normen**

Die Brutalität, mit der sich die „Säuberungen“ vollzogen, hatte zur Folge, dass sich der Blick der Forschung jahrzehntelang vor allem auf die Organisation und den Ablauf dieses Geschehens richtete: auf die politisch-ideologische Rechtfertigung der „Säuberungen“, die Leitung und Struktur des Verfolgungsapparates, die Massenverhaftungen, Erschießungen und Deportationen. Die Veränderungen im kulturellen Leben, die sich zu gleicher Zeit vollzogen, speziell die Einführung des Sozialistischen Realismus als literarischer Norm, wurden dagegen als eine weitgehend eigenständige, vor allem kulturpolitisch relevante Entwicklung verstanden. In Wirklichkeit jedoch war der Sozialistische Realismus ein Instrument normativ basierter staatlicher Kontrolle, Teil einer gezielt in Szene gesetzten „Verstaatlichung der Literatur“.[[1]](#footnote-1) Sein Zweck war die Einschüchterung der literarischen Intelligenz. Die freie literarische Produktion wurde unterdrückt bzw. stark behindert; an ihre Stelle tat eine staatlich kontrollierte Literatur. Die zentralen Kontrollinstrumente waren der Schriftstellerverband, die Literaturkritik sowie das Verlagswesen. Erst die Zugehörigkeit zum Schriftstellerverband eröffnete den Zugang zum staatlich kontrollierten Verlagswesen; die Literaturkritik wiederum war darauf ausgerichtet, Verstöße gegen politische Tabus oder Abweichungen von der Norm öffentlich anzuprangern. Es war ein Kampf gegen die Nonkonformität, das Widerstandspotential einer staatlich nicht gelenkten, freien Kunst. Die sowjetische Führung hatte Anlass zu Befürchtungen: Subversive literarische Strategien hatten innerhalb der russischen Literatur Tradition; unter dem Zarismus waren sie ein Mittel gewesen, tabuisierte Sachverhalte indirekt, in äsopischer Sprache, zu thematisieren. Der Kampf gegen die Kunstfreiheit war deshalb eine Maßnahme, dem Entstehen einer Opposition schon im Voraus die Basis zu entziehen.

Die Auswirkungen auf die im sowjetischen Exil lebenden Autoren und Kritiker waren immens. Ihr Forum waren bislang die in der Sowjetunion erscheinenden deutschsprachigen Zeitschriften *Das Wort* und die deutsche Ausgabe der *Internationalen Literatur* gewesen; hinzu kamen gelegentliche Artikel in der sowjetischen Presse. Das theoretische Niveau sank; in den Besprechungen wurde ein fast schon groteskes Bemühen erkennbar, kritische wie lobende Äußerungen nach Möglichkeit durch den Rückgriff auf Autoritäten abzusichern. *Das Wort,* eine literarische Zeitschrift mit zeitweilig beachtlichem Profil, wurde Anfang 1939 eingestellt. Schon vorher war die Möglichkeit unabhängiger, nonkonformistischer Autoren, hier zu publizieren, stark eingeschränkt. Prominente deutschsprachige Autoren und Kritiker wie Ernst Ottwalt, Walter Haenisch, Hans Günther, Albert Hotopp, Karl Schmückle, Herwarth Walden oder Bernhard Reich – Reich und seine Frau Asja Lazis waren sowjetische Staatsbürger – verschwanden im GULag, ebenso Trude Richter, in der Endphase der Weimarer Republik eine prägende Gestalt des BPRS.[[2]](#footnote-2)

In der späteren DDR wurde der Sozialistische Realismus als literarische Norm übernommen; die Verbindungen zur westeuropäischen und nordamerikanischen Literatur stark beschränkt. Wie in der Sowjetunion war auch in der DDR die Mitgliedschaft im Schriftstellerverband Voraussetzung für die Publikation eines literarischen Textes. – Das Resultat dieser Entwicklung ist ein Bruch innerhalb der deutschsprachigen Literatur; seine Folgen sind bis in die Gegenwart spürbar. Exilautoren wie Friedrich Wolf, Bodo Uhse, Willi Bredel, Adam Scharrer, Erich Weinert, die in der DDR z.T. Schullektüre wurden, waren in der Bundesrepublik allenfalls dem Namen nach bekannt. Umgekehrt waren „Renegaten“ wie Arthur Koestler, Alexander Weißberg-Cybulski oder Theodor Plievier in der DDR Konterbande. Dies war aufgrund der Biografien dieser Autoren und dem „antisowjetischen Charakter“ ihrer Bücher vielleicht noch verständlich. Betroffen waren jedoch auch bundesrepublikanische Autoren wie Böll oder Grass. Ihre Werke konnten erst mit großer Verzögerung in der DDR erscheinen. Die literarischen Traditionsbezüge der beiden deutschen Nachfolgestaaten waren in zentralen Bereichen völlig unterschiedlich gestaltet; das literarische Wertesystem differierte. Diese Kluft ist nach wie vor nicht geschlossen.

Um die Gründe zu verstehen, die in der Sowjetunion die Etablierung des Sozialistischen Realismus als ein Normsystem auslösten, ist es erforderlich, die politischen Auseinandersetzungen innerhalb der sowjetischen Parteiführung einzubeziehen, die sich während der 1920er und 30er Jahre vollzogen, hier speziell der Kampf gegen den „Trotzkismus“. Trotzkismus und Avantgardismus waren in den Augen der Parteiorthodoxie benachbarte, wenn nicht gar identische Phänomene.

Auf die westeuropäische Intelligenz übte die avantgardistische „Kunst der Revolution“ zu dieser Zeit eine ungeheure Faszination aus. Die prägenden Gestalten der sowjetischen Avantgarde: Rodtschenko, Malewitsch, Kandinsky, Chagall, Tatlin, Archipenko, El Lissitzky, Puni, Eisenstein, Pudowkin, Dsiga Wertow, Tairow, Meyerhold, Majakowski, Tretjakow, Babel, Alexander Blok, Osip Brik, Bulgakow, Pilnjak, Fjodor Gladkow, die Komponisten Igor Strawinsky und Prokowjew, fanden Widerhall in ganz Westeuropa, insbesondere in Frankeich.[[3]](#footnote-3) Ein Teil von ihnen wurde Opfer der „Säuberungen“, andere erhielten Auftritts- oder Publikationsverbot, wieder andere passten sich künstlerisch dem neuen Normsystem an oder sie wanderten nach Westeuropa oder in die USA aus.

Die Entwicklung in der Sowjetunion vollzog sich in einer Abfolge taktisch scheinbar gegensätzlicher Maßnahmen. Zweck dieser Widersprüchlichkeit war es vermutlich, zumindest bei Teilen der Betroffenen Akzeptanz zu erzielen. Der Ausgangspunkt war dabei der „Kampf gegen die RAPP“, die „Russische Assoziation proletarischer Schriftsteller“.[[4]](#footnote-4) Die RAPP hatte in den Jahren 1929 bis 1931 erbitterte Feldzüge gegen konkurrierende künstlerische Gruppierungen, die der Partei politisch oder künstlerisch missliebig waren, geführt – ein Vorgang, der die RAPP aufgrund ihres rigiden, doktrinären Vorgehens in weiten Kreisen der Künstler und Kunsttheoretiker diskreditiert hatte. Nachdem die RAPP sich durchgesetzt hatte und die von ihr diskreditierten Gruppierungen im Wesentlichen zerschlagen worden waren, erfolgte unter der Parole des „Kampfes gegen die Diktatur der RAPP“ die Zerschlagung wiederum der RAPP: scheinbar eine Revokation des bisherigen Parteikurses. Die Maßnahme war jedoch rein taktischer Natur. Sie zielte darauf ab, bei denen, die durch die RAPP und ihr Vorgehen diskreditiert worden waren bzw. die RAPP und ihre Programmatik abgelehnt hatten, Sympathien zu gewinnen. Die Partei präsentierte sich auf diese Weise nicht als Urheber, sondern als Moderator der Konflikte. Die Legitimationsbasis wurde gestärkt. Am Ende dieses Vorgangs stand die Schaffung eines Einheitsverbandes, dem sich alle Künstler anschließen mussten.

Der Vorgang beginnt mit dem ZK-Beschluss „Über die Umbildung der Literatur- und Kunstorganisationen“ vom 23. April 1932. Mit ihm wird der den Sozialistischen Realismus zur Norm erhoben. Gleichzeitig wird ein Organisationskomitee eingerichtet, das die Schaffung des einheitlichen sowjetischen Schriftstellerverbandes vorbereitet, nach außen hin eine rein organisatorische Maßnahme.[[5]](#footnote-5) 1934, auf dem Ersten Allunionskongress der Sowjetschriftsteller, wird der Sozialistische Realismus dann in den Rang einer „Methode“ erhoben und im Statut des Schriftstellerverbandes verankert. Wer als Schriftsteller publizieren möchte, muss zuerst Mitglied des Schriftstellerverbandes sein. Das Normsystem ist damit etabliert, ebenso das entsprechende Kontrollsystem. – Zum Sozialistischen Realismus heißt es im Statut:

„Der sozialistische Realismus, der die Hauptmethode der sowjetischen schönen Literatur und Literaturkritik darstellt, fordert vom Künstler wahrheitsgetreue, historisch konkrete Darstellung der Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung. Wahrheitstreue und historische Konkretheit muß mit den Aufgaben der ideologischen Umgestaltung und Erziehung der Werktätigen im Geiste des Sozialismus verbunden werden.“[[6]](#footnote-6)

Aus der Definition des Sozialistischen Realismus als „verpflichtender Methode“ ergibt sich die Konsequenz, dass im Rahmen des Einheitsverbandes das Spektrum der künstlerischen Artikulationsformen streng begrenzt und Konkurrenz und Differenz gezielt eingeengt werden. Die Entwicklung ist mit einem Prozess der Kanonisierung von literarischen Vorbildern verbunden und der ideologische Absicherung der obligatorischen „Methode“ durch Bezug auf Marx und Engels und ihre Interpreten.

Der Literaturwissenschaftler Hans Günther gebraucht in Bezug auf die künstlerischen Artikulationsformen den Begriff der „Sprache“. Er fasst die Entwicklung in folgender Weise zusammen:

„Die Etablierung des sozialistischen Realismus läßt sich als Versuch der Zentralisierung der Kultur und der Unifizierung, d.h. der Einführung einer ‚Einheitssprache‘ im Bereich der Kunst verstehen. Die Durchsetzung einer herrschenden Sprache über die anderen ist notwendigerweise zugleich eine ‚Verdrängung‘ anderer Sprachen. Die Kanonisierung autoritativer Texte im Bereich der Literatur, wie im Bereich des metaliterarischen Diskurses (Literaturkritik, Literaturwissenschaft), sind daher komplementäre Prozesse.“[[7]](#footnote-7)

Der Vorgang wird von einer Neubestimmung der Legitimationsbasis begleitet. Jetzt ist nicht das innerliterarische, sondern das politische Bezugssystem von Relevanz. Die Autorität, auf die sich Staats- und Parteiführung dabei berufen, ist Lenin:

„Ab 1930 werden die Konzeptionen der Avantgarde, Voronskijs, Pereverzevs, Plechanovs u.a. unter Berufung auf die Leninsche Orthodoxie eliminiert.“[[8]](#footnote-8)

Durch die Rückgriffe auf die marxistische Orthodoxie wird der so entstehenden künstlerischen „Einheitssprache“ eine eigene, von anderen „Sprachen“ sich abgrenzende Legitimationsbasis zugeordnet.

Der staatliche Auftrag an die Dichtung, der auf diese Weise formuliert wird, betrifft nicht nur thematische Gebote und Verbote, sondern auch künstlerische Fragen.[[9]](#footnote-9) Abweichungen von diesem Regularium stehen sofort unter „Formalismus“-Verdacht. Spezielle Postulate sind die Gestaltung des „positiven Helden“[[10]](#footnote-10) und das Verlangen nach „Volkstümlichkeit“.[[11]](#footnote-11) Das grundlegende Postulat ist jedoch das nach „Widerspiegelung“ der Wirklichkeit.[[12]](#footnote-12) – So rigide dieses System zu sein scheint und damit als politisch motiviertes, autoritäres Lenkungs- und Disziplinierungsinstrument in Erscheinung tritt[[13]](#footnote-13) – in der künstlerischen Praxis wie in der Praxis der literarischen Zeitschriften, so der *Literaturnyj kritik*,[[14]](#footnote-14) wurde es de facto immer wieder unterlaufen.

**\***

Unter den Bedingungen der „Säuberungen bewirkt der Kriterienkatalog des Sozialistischen Realismus, dass Autoren ebenso wie Kritiker regelmäßig auf standardisierte Formeln zurückgreifen. Dieses Verhalten resultiert aus Konformitätszwang, aber auch aus Selbstschutz. Man versucht, sich in doppelter Weise abzusichern: indem man den Normenkatalog zur Anwendung bringt, aber auch, indem man eine künstlerische oder politische Autorität in adäquater Form präsentiert.

Ein signifikantes Beispiel für die ostentative Unterwerfung unter ein künstlerisches Vorbild ist die Besprechung des neuen Stücks *Der Putenhirt* des deutschsprachigen ungarischen Dramatikers Julius Hay, die Johannes R. Becher 1940 unter dem Titel „Kenntnis und Aufrichtigkeit“ in der *Literaturnaja gazeta* vom 26. Mai veröffentlicht.[[15]](#footnote-15) Zieht man die ungewöhnliche Aufmerksamkeit in Betracht, die Becher dem Schriftsteller Hay und seinem Œuvre entgegenbringt wird, kann kein Zweifel bestehen, dass Julius Hay zu dieser Zeit als Dramatiker eine Autorität und zudem eine Person von Einfluss bzw. mit prominenten Kontakten ist. [[16]](#footnote-16)

Becher beginnt seine Besprechung von *Der Putenhirt* mit einem Rekurs auf *Gott, Kaiser und Bauern*, ein erstes Erfolgsstück Julius Hays, das im Dezember 1932 unter der Regie von Karlheinz Martin und mit Paul Wegener und Fritz Kortner in den Hauptrollen in Max Reinhardts Deutschem Theater aufgeführt wurde, und kommt anschließend sofort auf *Haben* zu sprechen, Hays darauf folgendes Stück. *Gott, Kaiser und Bauern* wie auch *Haben* sind für Becher die Beweise dafür, dass Hay im Gegensatz zu anderen, an dieser Stelle namentlich nicht genannten Autoren „ein echter Dramatiker“ ist. Diese Charakterisierung ist für Becher von besonderer Bedeutung. Sie zeigt, dass Hay ‚linientreu‘, ein Marxist ist. Dass ein Bühnenstück „dramatisch angelegt und dramatisch durchdacht“ sein müsse, sei nämlich zu dieser Zeit, also in der Endphase der Weimarer Republik, „keine Selbstverständlichkeit“ gewesen:

„Gerade in der linksgerichteten Literatur des Westens gab es zahlreiche Anhänger des ‚epischen‘ [!] oder des revuehaft ausgestatteten dokumentarischen Dramas, die unter einem revolutionären Vorzeichen auf diese Weise sich den Auflösungstendenzen des Kapitalismus anpaßten. Julius Hay dagegen zeigte sich als ein Künstler von *ungebrochener Widerstandskraft* […]. Die Versuche, das Drama lyrisch, episch, novellistisch oder reportagehaft zu ‚bereichern‘, d.h. das Drama aufzulösen, mochten eine Zeitlang interessant und anregend gewesen sein, doch blieben sie eine Modeerscheinung […].“ (S. 232)

Die implizite Invektive ist nicht zu übersehen. Unmissverständlich formuliert Becher hier seine Distanz gegenüber Brechts „epischem“ Theater, aber auch gegenüber dem „Zeitstück“ Friedrich Wolfs. All das waren „Modeerscheinungen“, Anpassung an „Auflösungstendenzen des Kapitalismus“. Mit dieser Feststellung zeigt Becher seine Linientreue.

An die Distanzierung schließt sich eine Diffamierung an. Ein Dramatiker, der nicht die „Menschengestaltung“ ins Zentrum rückt, wird zum „Konjunkturisten und Geschäftemacher“:

„Jede Kunstrichtung, die die Menschengestaltung außer Wert setzt, muß zu einem Tummelplatz des Dilettantischen und des Stümperhaften werden[,] und Konjunkturisten und Geschäftemacher aller Arten bemächtigen sich alsbald, angezogen durch den Neuigkeitsreiz, solch einer nicht allzu schwer zu erlernenden und zu kopierenden Methode. Straffer dramatischer Szenenbau wich damals einer willkürlichen, lose aneinandergereihten Bilderfolge, anstelle des knapp gefaßten, dem dramatischen Ablauf zweckmäßig untergeordneten Dialogs traten impressionistische Fetzen, expressionistisches Brockengeschwätz oder ‚neuzeitliche‘ weitschweifige, langweilende Belehrung.“ (Ebd.)

Bei Hay ist das anders. Sein Werk entsteht „kraft eines natürlichen dramatischen Instinkts“:

„Jede der Figuren erscheint als Resultat einer Entwicklung, es wird aufgedeckt, wodurch sie zu dem geworden sind, was sie sind, und nirgends erstarrt das menschliche Bewegungsgesetz zu einem leblosen klischeemäßigen Schema. Die Menschen-Qual unter der Herrschaft des Kapitalismus wird in ihren konkreten Formen dargestellt.“ (S. 233)

Der Dramatiker Hay agiert jedoch nicht allein aufgrund „natürlichen dramatischen Instinkts“, sondern auch „mit tiefster Kenntnis und größter Aufrichtigkeit“. Das betrifft vor allem die „Gestalten aus dem Volk“. Diese „Gestalten aus dem Volk“ sind im Sozialistischen Realismus der zentrale Bezugspunkt:

„Die Gestalten aus dem Volk […] sind, wie es sich bei Hay gar nicht anders versteht, nicht nach dem Schema einer billigen pseudooptimistischen Lüge zurechtgeschminkt, sondern befinden sich – den kapitalistischen Verhältnissen entsprechend – in ihrem tatsächlichen Entwicklungsstadium, mit allen Zukunftsmöglichkeiten […].“ (S. 234)

Der Hymnus wird sogar noch gesteigert:

„Das treue Bild der Wirklichkeit, das uns Hay von dem Volksleben vermittelt, veranschaulicht die tiefen menschlichen Gefühle, die schöpferischen Kräfte des Volkes auf die unaufdringlichste, natürlichste Weise.“ (Ebd.)

„Die Menschen aus dem Volke sind bei Hay als vollwertig gestaltet. Gerade in der Entwicklung unserer Literatur muß darauf als auf ein besonderes Verdienst hingewiesen werden.“ (S. 235)

„Hay hat uns in der Gestalt des Putenhirten einen wahrhaften Volkshelden geschaffen […].“ (Ebd.)

Bechers Besprechung ist in ihrem Kern eine Geste der Unterwerfung unter eine Autorität, die sich in der Person und dem Werk Julius Hays manifestiert.

In ganz ähnlicher Form wie Becher hatte sich schon zuvor Lion Feuchtwanger in *Das Wort* über *Haben* geäußert.[[17]](#footnote-17) Auch Feuchtwanger stellt in dieser Besprechung den „Marxisten“ Hay ins Zentrum:

„‚Haben‘ ist ein durch und durch marxistisches Stück, von den deutschen Stücken, die ich kenne, das erste, das nicht vom Marxismus redet oder von ihm singt, sondern von innen her durchtränkt ist mit Marxismus. Das Stück ‚Haben‘ zeigt, wie die kapitalistische Anschauung vom Besitzen den dörflichen Menschen bis in sein tiefes Innen verkrüppelt hat. Mensch und Erde kommen nicht mehr miteinander aus. Alle Leute des Dorfes leben ein dumpfes, unfreies, unglückliches Leben, auch die reichen; denn ‚wo das Nichthaben kränkelt, kränkelt auch das Haben‘.

Diese Ideen werden nicht beredet, sie werden nicht tendenziös unterstrichen: sie sind in diesem Stück einfach da, vom Anfang bis zum Ende. Die marxistischen Lehren sind diesem Autor nicht nur Gedanken geblieben, sie erfüllen vielmehr sein ganzes Wesen, sein Gefühl bis tief in die Schächte des nicht mehr Bewußten. So kommt es, daß dieser Dichter Julius Hay unter den Deutschen das erste marxistische Drama hat gestalten können. Die Welt seines Stückes muß nämlich nicht erst lange durch marxistische Sprüche kommentiert werden, sondern sie gibt durch ihre bloße, zwingend glaubhafte Existenz dem Zuschauer ein Rätsel auf, das nicht anders gelöst werden kann als durch marxistische Erkenntnis der Zusammenhänge.“ (S. 79)

Bertolt Brecht reagierte auf die Besprechungen von Becher, Kurella[[18]](#footnote-18) und Feuchtwanger mit einem Wutanfall. Unter dem Datum des 27. Juli 1938 notiert er in seinem *Arbeitsjournal*:

„die moskauer clique lobt jetzt HAYS stück HABEN über den roten klee. Das ist echter sozialistischer realismus. Neu, weil alt. Hier schuf ein genie, unberührt von den moden und wirren seiner zeit. Was ist form? Hier ist inhalt. das stück ist ein trauriger schund, sudermann ist dagegen ein fortschritt. ‚aber da sind menschen aus fleisch und blut‘ […]“

Auf Feuchtwangers Lob für *Haben* bezogen fährt Brecht fort:

„feuchtwanger bestätigt, daß für hay der marxismus ‚nicht nur gedanke geblieben ist, sondern vielmehr sein ganzes wesen, sein gefühl bis tief in die schächte des nicht mehr bewußten erfüllt‘. wobei die hauptsache natürlich ist, daß er eben kein gedanke geblieben oder besser gesagt, geworden ist. das stück ist ‚von innen her durchtränkt mit marxismus‘. Also gefärbt, leider nicht indanthren.“[[19]](#footnote-19)

Brecht war zusammen mit Lion Feuchtwanger und Willi Bredel Herausgeber der Zeitschrift. Die Entscheidung über die Annahme oder Ablehnung eines Beitrags wie über die Ausrichtung der Zeitschrift lag in dieser Zeit jedoch nicht mehr bei ihm.[[20]](#footnote-20)

**\***

Ebenfalls 1937 erscheint in der Zeitschrift *Das Wort* Hays Komödie *Tanjka macht die Augen auf.*[[21]](#footnote-21) Es ist ein Stück über die Bedrohung der Sowjetunion durch faschistische Agenten. Zugleich wird ein Bogen zum Bild des ‚sowjetischen Menschen‘ gezogen. Die Titelgestalt der Komödie ist Tatjana, ein ‚Mädchen vom Lande‘, ein ‚Kind des russischen Volkes‘. Aufgrund ihrer vielfältigen Begabungen, ihrer Bescheidenheit und Natürlichkeit ist sie ein wahres Wunderwesen. Der ‚sowjetische Mensch‘, speziell das ‚Kind aus dem sowjetischen Dorf‘, unterscheidet sich vom Bürger westlicher Staaten durch intuitives Wissen über die sozialen Beziehungen und die Charaktere der Menschen. Diese Menschenkenntnis ist ein Resultat jahrhundertelanger Erfahrungen im Lebensraum des russischen Dorfes.

Das Stück spielt im Jahre 1937 in Moskau. Es entwirft genau das Bild der sowjetischen Gesellschaft, das die Sowjetunion von sich selber in dieser Phase ihrer politischen und gesellschaftlichen Entwicklung dem Ausland gegenüber als ‚wahr‘ und ‚wirklich‘ entwerfen will. Ein gewaltiger technisch-wissenschaftlicher Aufschwung hat stattgefunden; er ist das Resultat der intellektuellen und technischen Begabungen, die im russischen Volk liegen und durch die Politik der KPdSU geweckt worden sind. Der Lebensstandard hat sich enorm verbessert. Man erhält in den Geschäften alles, was man sich nur wünschen kann: vom Kaviar bis zum Lachs. Verständlicherweise weckt ein solcher Aufschwung aber auch den Neid und die Missgunst bei den Gegnern der Sowjetunion, insbesondere bei den Gegnern Stalins, die – getarnt als Befürworter des Stalinschen Kurses und Helfer beim Aufbau der Sowjetunion – sich im Lande befinden und, um Stalin zu stürzen, mit den politischen Gegnern der Sowjetunion zusammenarbeiten.

Schauplatz der Handlung ist die helle, geräumige moderne Wohnung des Professors Wiegand und seiner Familie in Moskau. Wiegand, ein deutscher Architekt, und sein Schwiegersohn Otto Gabler sind beide Exilanten. Sie arbeiten an den Plänen für den Bau des sowjetischen Staatsarchivs. Genau an diesen Plänen sind zwei ‚Diversanten‘, zwei Spione und Saboteure, interessiert: die „Dichterin Reinartz“ und der aus Hitler-Deutschland kommende „Spezialist“ Wohlgemut, ein ausländischer Fachmann für Stahlkonstruktionen. Die Reinartz arbeitet im Auftrag der Ruth-Fischer-Opposition;[[22]](#footnote-22) Wohlgemut ist ein nationalsozialistischer Spion. – Die These, die hinter dieser Verbindung steht, ist offenkundig: Die Nationalsozialisten und die „linke“ KPD-Opposition arbeiten Hand in Hand, und dieser Kreis von Feinden des Sowjetstaates rekrutiert sich insbesondere aus den ausländischen „Spezialisten“, die in der Sowjetunion seit einer Reihe von Jahren leben.

Die beiden Diversanten setzen eine typische Ehe- und Familienintrige in Szene: einmal, um Verbündete zu gewinnen, letztlich, um die Konstruktionspläne für das Staatsarchiv in ihre Hände zu bekommen. Wiegand und sein Schwiegersohn erkennen diese Gefahr nicht. Die Reinartz und ihr Kumpan Wohlgemut würden also ohne Widerstand zum Erfolg gelangen, wenn nicht in Tanjka, dem ‚Mädchen vom Lande‘, unverhofft eine Gegenspielerin auftreten würde. Intuitiv durchschaut sie die Absichten der Reinartz und ihres Komplizen – ebenso intuitiv durchschaut sie auch komplizierte physikalische Sachverhalte. Diese Fähigkeiten sind angeboren, und was Tanjka fehlt, leitet sie aus den Erfahrungen ihres Großvaters ab, der alle nur denkbaren Vorzüge des ‚russischen Menschen‘ in sich vereint – also im Grunde nichts anderes als ein Abbild von Stalin selber ist.

Zunächst jedoch gelingt es den beiden Spionen, Tanjka bei Wiegand und Gabler eines Diebstahls zu bezichtigen. Wiegand und Gabler, beide ‚typische Deutsche‘, sind vergleichsweise leicht hinters Licht zu führen. Dann aber kehrt Tanjka den Spieß um: Als sich die beiden Spione nun tatsächlich der Konstruktionspläne bemächtigen wollen, ist sie zur Stelle und macht die Betrüger dingfest. Sie wird dabei tatkräftig von den ‚Staatsorganen‘ unterstützt, die ihrerseits schon längst Verdacht geschöpft hatten, den Dingen jedoch zunächst ihren Lauf gelassen hatten – jetzt im richtigen Moment aber zur Stelle sind, um die beiden Spione auf frischer Tat zu ertappen.

Alles in diesem Stück entspricht in diesem Stück der Propagandaversion, mit der die Sowjetunion Fortschritt, Liberalität, Kunstfreiheit, aber auch das Vorgehen der ‚Staatsorgane‘ dokumentieren möchte: die Atmosphäre des privaten wie des öffentlichen Lebens, insbesondere die Darstellung der Versorgungslage und der Wohnverhältnisse, das Agieren der unterschiedlichen Personengruppen, insbesondere aber die Gestalt der „Tanjka“, dieser „Puppe in der Puppe“: der Verkörperung des „sowjetischen Menschen“. In dem Stück, der vermeintlichen „Komödie“, wird jedoch gezielt denunziert und diffamiert. Dass hier die „linke“ (trotzkistische) Opposition im Visier ist, ebenso die viele Hunderttausende umfassende Gruppe der „ausländischen Spezialisten“, liegt auf der Hand.[[23]](#footnote-23) Dass damit zugleich die Verhaftungen von „Trotzkisten“ und „Spezialisten“ legitimiert werden, liegt also auf der Hand. Doch dabei bleibt es nicht. In dem Stück werden auch bestimmte „formalistische“ Tendenzen in Kunst und Kultur diffamiert. Der Angriffspunkt sind Autoren bzw. Theaterkünstler wie Brecht oder Meyerhold. Man erkennt das an folgender Dialogpartie. Die Dichterin Reinartz sagt:

„Unlängst ist mir ein Drama geglückt: ‚Der eingebildete Kranke der Warenbörse‘. Der eingebildete Kranke ist der Kapitalismus. Aber er bildet sich ein, daß er lebt. Er ist nämlich schon tot; nur Dr. Purgon, der Faschist, pumpt ihm mit seinem Irrigator täglich frisches Leben ein. – Vorzüglich im Stück die Tarnung. Die Kapitalisten sind grün bemalt, die Antikapitalisten rot. Und Cléante, der Kommunist, streicht am Ende alle Proleten mit der Einheitsfarbe an.“ (S. 69)

Die Passage spielt unübersehbar auf den „Proletkult“ an, eine bestimmte Entwicklungslinie der sowjetischen Avantgarde, von der auch Brecht beeinflusst wurde. Was hier unter dem Titel *Der eingebildete Kranke der Warenbörse* als aktualisiertes Molière-Drama vorgestellt wird, lässt sich unschwer als ein Angriff auf Brecht: auf seine *Heilige Johanna der Schlachthöfe* entziffern. Brechts stellt die Warenbörse in seinem Stück durch die Schlachthöfe dar, und wenn die Reinartz von einer Stilisierung der Akteure spricht, dann entspricht das genau der charakterisierenden Stilisierung in Form eines „Gestus“, die Brecht im Rahmen des „epischen Theaters“ vornimmt. Indirekt denunziert Hay in diesem Stück also Brecht als „Saboteur“, als „Diversanten“.

Für Außenstehende ist nicht nachvollziehbar, dass ein so plump konstruiertes Stück wie *Tanjka macht die Augen auf* in einer renommierten Zeitschrift wie *Das Wort* veröffentlicht werden konnte. Offensichtlich aber entsprach es der Zeitstimmung und den alles andere dominierenden Bemühungen der Schriftsteller, durch demonstrative Linientreue den „Säuberungen“ zu entgehen. Brecht als nomineller Mitherausgeber der Zeitschrift stand der Publikation dieses Textes offensichtlich völlig wehr- und schutzlos gegenüber. Er hatte seinen Namen hingegeben, damit *Das Wort* an Reputation gewann. Einfluss auf die Tatsache, dass Julius Hay durch die Veröffentlichung seiner Komödie in der zu dieser Zeit noch viel beachteten Zeitschrift an Reputation gewann und damit die literarische Doktrin des Sozialistischen Realismus weiter abgesichert wurde, hatte er nicht.

1. Der Begriff „Verstaatlichung der Literatur“ als Charakterisierung der politischen Funktion des Sozialistischen Realismus und des ihm verbundenen Systems normativer Vorlagen wurde vom Slawisten und Literaturtheoretiker Hans Günther geprägt (Hans Günther: *Die Verstaatlichung der Literatur.* Entstehung und Funktionsweise des sozialistisch-realistischen Kanons in der sowjetischen Literatur der 30er Jahre. Stuttgart 1984. [↑](#footnote-ref-1)
2. Trude Richter kehrte erst 1956 mit Unterstützung von Anna Seghers nach Deutschland: in die DDR, zurück. [↑](#footnote-ref-2)
3. Vgl. hierzu die eindrucksvolle Ausstellung „paris – moscou. 1900 - 1930“ im Centre Pompidou in Paris (1979) und den Katalog zu dieser Ausstellung. [↑](#footnote-ref-3)
4. Zum Kampf gegen die RAPP vgl. Hans Günther: *Verstaatlichung*, a.a.O., S. 127 ff. Ich folge in meiner Darstellung weitgehend Hans Günther. [↑](#footnote-ref-4)
5. Hans Günther: *Verstaatlichung*, a.a.O., S. 1. [↑](#footnote-ref-5)
6. S. 16. [↑](#footnote-ref-6)
7. S. 138. [↑](#footnote-ref-7)
8. Ebd. [↑](#footnote-ref-8)
9. S. 181. [↑](#footnote-ref-9)
10. S. 40 ff. [↑](#footnote-ref-10)
11. S. 47 ff. [↑](#footnote-ref-11)
12. S. 25 ff. [↑](#footnote-ref-12)
13. Ein charakteristisches Beispiel ist ein anonymer, nur mit „N.N.“ gezeichneter Artikel „Gegen Formalismus und Naturalismus. Zu den ‚Prawda‘-Artikeln über Kunstfragen“ in der *Internationalen Literatur,* Jg. 6 (1936), H. 6, S. 71 – 80. Über die Sowjetkunst heißt es hier: „Die Sowjetkunst, im besonderen die Sowjetliteratur, entwickelte sich im Kampf gegen die ästhetischen Grundsätze der verwesenden bürgerlichen Kunst der imperialistischen Epoche. Ein besonders scharfer Kampf mußte mit dem Formalismus, der meistverbreiteten Erscheinung in der bürgerlichen Kunst, ausgefochten werden.“ (S. 71) Über den Naturalismus heißt es: „Der Naturalismus ist wie der Formalismus der degenerierte Nachfahr eines großen Realismus, ein lebendiger Zeuge des Zerfalls der Kunst in der bürgerlichen Epoche.“ (S. 78). [↑](#footnote-ref-13)
14. Vgl. hierzu das Kapitel 7 „Zwischen Affirmation und Opposition“ bei Hans Günther, a.a.O., S. 144 – 163, hier insbesondere zur Position der *Literaturnyj kritik*. [↑](#footnote-ref-14)
15. Nachweis des Publikationsorgans bei János Szabó: *Der „vollkommene Macher“ Julius Hay*. Ein Dramatiker im Bann der Zeitgeschichte. München 1992, S. 56, Anm. 58. Bechers Besprechung wird zitiert nach dem Abdruck in: Simone Barck: *Johannes R. Bechers Publizistik in der Sowjetunion 1935 – 1945.* Berlin [DDR] 1975. [↑](#footnote-ref-15)
16. János Szabó: *Der „vollkommene Macher“*,insbesondere S. 36 - 88. [↑](#footnote-ref-16)
17. Lion Feuchtwanger: „Haben“. – In: *Das Wort* 2 (1937), H. 7, S. 76 – 81. [↑](#footnote-ref-17)
18. Auf Kurellas Besprechung wird an dieser Stelle nicht eingegangen. [↑](#footnote-ref-18)
19. Bertolt Brecht: *Arbeitsjournal.* Bd. 1. Frankfurt a.M. 1973, S. 17. Indanthren ist ein synthetischer Farbstoff. [↑](#footnote-ref-19)
20. Brecht schreibt im Juli/August 1938 an Willi Bredel: „Vom ‚Wort‘ bekomme ich immer nur ein schon ausgesuchtes Material, und meine Einwände werden fast nie berücksichtigt.“ – In: Bertolt Brecht: *Briefe 1913 – 1956.* Bd. 1: *Texte.* Berlin 1983, S. 355. [↑](#footnote-ref-20)
21. *Das Wort* 2 (1937), H. 11, S. 59 – 107. – Ich folge hier der Interpretation von Franz Norbert Mennemeier und mir in unserer Darstellung: *Deutsche Exildramatik 1933 – 1950*. München 1980, S. 80 ff. [↑](#footnote-ref-21)
22. Ruth Fischer, die Schwester des Komponisten Hanns Eisler und des späteren DDR-Propaganda-Chefs Gerhard Eisler, war zeitweilig Parteiführerin der KPD, hatte sich aber schon in der Weimarer Republik zu einer strikten Gegnerin Stalins entwickelt. [↑](#footnote-ref-22)
23. Anfang der 1930er Jahre waren prominente deutsche Architekten: Hannes Meyer, Ernst May oder Bruno Taut in die Sowjetunion gekommen, um hier das „neue Russland“ aufzubauen. Anfang 1934 verlässt zuerst Ernst May die UdSSR. Als sich die Angriffe gegen die „Spezialisten“ in der Folgezeit verstärken, verlässt im Mai 1936 auch Hannes Meyer die UdSSR. Anfang 1936 werden die ausländischen Architekten dann „aus Sicherheitsgründen“ von allen städtebaulichen Arbeiten ausgeschlossen. [↑](#footnote-ref-23)