

Der Ausschluss aus dem Schriftstellerverband der DDR

"Wie habt ihr euch damals verhalten, Meister des Wortes, als es darauf ankam, sich zählen zu lassen?" (Stefan Heym)

Am 7. Juni 1979 schloss der Schriftstellerverband der DDR neun seiner Mitglieder aus. Unter ihnen auch der berühmte Autor Stefan Heym. Die damalige Debatte innerhalb des Verbandes zeigte das Spannungsfeld, in dem sich die Autoren in der DDR bewegten, zwischen realistischem Anspruch und politischer Beeinflussung.

Der Kampf um Öffentlichkeit

Welche Aufgabe hatte die Literatur in der DDR? Welche Aufgabe die Kunst? Diese Frage darf bei der Betrachtung der veröffentlichten Literatur, beim Umgang mit Kunst und Kultur in der DDR nicht aus dem Auge verloren werden. Unterhaltung, Reflexion der sozialen Verhältnisse, Hilfe, die gesellschaftlichen Verhältnisse zu verstehen, Vermittlung von Lehren (Brecht), Widerspiegelung der Wirklichkeit mit künstlerischen Mitteln, Bestandteil der, so die Lesart der Ideologen, Klassenauseinandersetzung zwischen Kapitalismus und Sozialismus? Sicher hatte die Kunst in der DDR von alledem ein bisschen zu transportieren. Die 1928 von Friedrich Wolf (1888 - 1953) gehaltene Rede „Kunst ist Waffe“ umreißt die starke Politisierung der Kunst und vor allem der Literatur im Bund proletarischer Schriftsteller, die später auch der Kulturpolitik der DDR als Grundlage diente. Allerdings weisen auch viele Stücke Bertold Brechts eine starke sozialistische Parteilichkeit auf, die im historischen Kontext gesehen werden muss. Musste (oder durfte) dabei aber die kritische Auseinandersetzung mit der Realität auf der Strecke bleiben? Oder hätte nicht gerade in ihr eine Chance für das gesamte System gelegen? Das sind Fragen, die sich bei der Auseinandersetzung mit dem Ausschluss der neun Autoren aus dem Schriftstellerverband der DDR ergeben.

Die Situation

Am 7. Juni 1979 schließt der Schriftstellerverband der DDR neun seiner Mitglieder aus.[1] Unter ihnen der Autor von „Kreuzfahrer von heute“ Stefan Heym, der 1933 aus Deutschland emigrieren musste und als Angehöriger der US-

Armee an der Befreiung Deutschlands vom NS-Regime beteiligt war.

Weshalb diese Entscheidung? Ging es um das Öffentlichkeitsmonopol der SED?

Die Schriftsteller sollten das Leben im Sozialismus realistisch darstellen. Bei der Reflexion der Probleme und Schwierigkeiten im gesellschaftlichen Leben der DDR erhielten sie allerdings schnell ein staatsfeindliches Etikett. Ein unauflösbarer Widerspruch! So war auch die alltägliche Praxis sehr widersprüchlich. Einige Veröffentlichungen wurden unterbunden, andere, teils ebenso kritische Bücher, erschienen aber trotzdem. Die Zensur ging oft recht merkwürdig vor. So wurden drei Bücher von Stefan Heym infolge verboten - 1973 durften sie plötzlich erscheinen.

Was war vorausgegangen?

Diese Unberechenbarkeit der verantwortlichen „Kulturpolitiker“ animierte einige Autoren andere Wege zu gehen, um Öffentlichkeit zu erzielen: Sie nutzten die Verlage und die Medien in der BRD. Romane und Gedichtbände, die nicht erscheinen konnten, wurden im Westen veröffentlicht. Die DDR-Führung hatte nur zwei Möglichkeiten: Sie musste ihre restriktiven Beschränkungen etwas zurücknehmen oder die Nutzung der westlichen Medien unterbinden. Sie entschied sich für den Konfrontationskurs. Eine Lockerung der Zensur wäre ohne wirkliche Reformen nicht denkbar gewesen. Und für Reformen war das Gesamtsystem bereits zu sehr erstarrt! So musste eine Verschärfung des Devisengesetzes dafür herhalten, kritisches Denken und vor allem kritisches Schreiben zu unterbinden, es wurde zum Druckmittel gegen widerspenstige Schriftsteller.

Das Strafrecht wurde als Reservegeschütz in Stellung gebracht. Wer ohne Einwilligung des Büros für Urheberrechte im Ausland veröffentlichte, wurde wegen Devisenvergehens mit hohen Geldstrafen belegt. Ebenso wurde das Strafrecht verschärft. Der Paragraph 219 besagte unter anderem: Es ist zu bestrafen „wer als Bürger der Deutschen Demokratischen Republik Nachrichten, die geeignet sind den Interessen der Deutschen Demokratischen Republik zu schaden, im Ausland verbreitet oder verbreiten lässt.“[2] Damit konnte jede kritische Äußerung, die im Ausland veröffentlicht wurde, bestraft werden. Dieser Teil des Strafrechts diente vor allem der Abschreckung. Doch viele Schriftsteller und Künstler zeigten spätestens bei den Auseinandersetzungen über die

Biermann-Ausbürgerung, dass sie nicht bereit waren, auf die Öffentlichkeit zu verzichten, die ihnen die westlichen Medien boten.

Seit der Ausbürgerung Wolf Biermanns hatte sich unter vielen Schriftstellern eine Verbitterung gegenüber der Politik der DDR-Führung verfestigt. Stefan Heym veröffentlichte seinen Roman „Collin“ in der BRD ohne die Zustimmung des Büros für Urheberrechte, die er gewiss auch nicht erhalten hätte. Daraufhin wurde er wegen des Verstoßes gegen das Devisengesetz verurteilt und musste 9.000 Mark Strafe zahlen. Im Zentralorgan des ZK der SED, dem „Neues Deutschland“, wurde Stefan Heym als „ehemaliger USA-Bürger“ denunziert.

Kritik innerhalb des Systems am System

Trotzdem waren viele Schriftsteller nicht mehr bereit, die ständigen Einschränkungen und Behinderungen in ihrer Arbeit widerstandslos hinzunehmen. So unterzeichneten acht Schriftsteller[3] einen Brief an den SED-Generalsekretär Erich Honecker. In diesem Brief heißt es unter anderem: „ ... mit wachsender Sorge verfolgen wir die Entwicklung unserer Kulturpolitik. Immer häufiger wird versucht, engagierte, kritische Schriftsteller zu diffamieren, mundtot zu machen oder, wie unseren Kollegen Stefan Heym, strafrechtlich zu verfolgen. Der öffentliche Meinungsstreit findet nicht statt. Durch die Koppelung von Zensur und Strafgesetzen soll das Erscheinen kritischer Werke verhindert werden.“[4] Diese scharfe Kritik an der DDR-Kulturpolitik wurde begleitet von einer Darstellung ihres Selbstverständnisses als Schriftsteller der DDR. „Wir sind der Auffassung, dass der Sozialismus sich vor aller Öffentlichkeit vollzieht; er ist keine geheime Verschlussache. Über seine Erfolge und Niederlagen, das heißt über unsere Erfahrungen zu schreiben, halten wir für unsere Pflicht und unser Recht.“ Natürlich wurde dieser Brief in der DDR-Presse nicht veröffentlicht. Nach einer Woche unterrichteten die Briefunterzeichner die westdeutsche Presse über den Brief und seinen wesentlichen Inhalt. Diese Verzögerung hatte mehrere Gründe. Die Unterzeichner wollten der DDR-Regierung Verhandlungsbereitschaft signalisieren und den Verdacht vermeiden, sie wollen über die Medien der BRD mit der DDR-Regierung diskutieren. Da sie aber auch die Öffentlichkeit über ihre Unterstützung für Stefan Heym informieren wollten, beschlossen die Autoren, die westdeutsche Presse zwar zu informieren, aber ohne ihr den genauen Wortlaut des Briefes zu übermitteln und mit der bereits erwähnten zeitlichen Verzögerung.

Die Antwort

Die Reaktion erfolgte prompt. Ein polemischer offener Brief von Dieter Noll an Erich Honecker wurde im „Neuen Deutschland“ veröffentlicht. In dem Brief versicherte Noll, dass die Schriftsteller voll hinter der Partei und der Kulturpolitik der Regierung stünden, mit der Ausnahme, dass es „einige wenige kaputte Typen wie die Heym, Seyppel oder Schneider ... gibt.“[5] Auch das Referat Hermann Kants, das ebenfalls im „Neuen Deutschland“ erschien, muss als direkte Reaktion auf den, in der DDR nie veröffentlichten Brief, verstanden werden. „Wer die staatliche Lenkung und Planung auch des Verlagswesens Zensur nennt, macht sich nicht Sorge um unsere Kulturpolitik, er will sie nicht.“[6] Deutlich wird in dem Referat auch, dass Kant die Aufgaben der Literatur darin sieht, dem Ansehen der DDR zu dienen. Eine wirkliche Kritik kommt damit nicht in Frage. Hermann Kant hatte 1978 die Nachfolge von Anna Seghers als Präsident des Schriftstellerverbandes übernommen. Er hat Strittmatter, Hermlin und zeitweilig auch Erich Loest gegen Widerstände aus der Parteiführung unterstützt. Nun wurde er zum Vollstrecker der offiziellen Parteilinie gegenüber den kritischen Schriftstellern. Denn die SED-Führung wollte es nicht bei verbaler Polemik bewenden lassen, sondern an den renitenten Schriftstellern ein Exempel statuieren.

Die Ausschlüsse werden vorbereitet

So wurde ein groß angelegtes Ausschlussverfahren aus dem Schriftstellerbund der DDR geplant. Der Schriftstellerverband besaß einige Bedeutung für die materielle Absicherung seiner Mitglieder. Über den Schriftstellerverband erhielt man z.B. Aufträge und eine Steuernummer, die überhaupt erst eine freiberufliche Tätigkeit erlaubte. Die Folgen eines solchen Ausschlusses waren also für die konkrete Person erheblich. Doch wer sollte ausgeschlossen werden? Die acht Unterzeichner des Briefes an Honecker boten sich an, doch zwei waren bereits aus dem Verband ausgetreten. Es wurde versucht, Erich Loest auszuschließen, allerdings in seinem Fall ohne Erfolg. Er hatte im Regionalverband Leipzig einen zu großen Rückhalt. Er trat 1980 aus dem Verband aus und verließ die DDR. Für diese drei wurden vier andere den Auszuschließenden zugeschlagen. Sie alle waren durch Veröffentlichungen im Westen, kritische Briefe oder Sympathiebekundungen für Dissidenten negativ aufgefallen. Stefan Heym stand auf der Liste ganz oben, wurde er doch für die Krise verantwortlich gemacht. Stefan Heym zählte zu den Schriftstellern und Künstlern, wie Bertold Brecht und Anna Seghers, die nach 1945 aus dem Exil freiwillig und bewusst in

die DDR gegangen waren. Dem überzeugten Kommunisten Heym wurde antikommunistische Hetze vorgeworfen, dem weltberühmten Schriftsteller wurde vorgehalten, sein kritisches Buch „Collin“ befände sich auf dem Niveau eines Kossak. Schon lange vorher hat Wolfgang Leonhard einen Satz geschrieben, der gut auf diese Ereignisse passt: „Die Revolution frisst ihre Kinder!“ Den Autor Stefan Heym anzugreifen, bedeutete auch ein erheblicher Imageschaden für die DDR. Offensichtlich war die Politik der DDR-Führung bereits stark defensiv. Sie unterdrückte jeden Hauch von Opposition, weil sie spürte, dass ihr die Gesamtsituation entglitt und jede noch so schwache Opposition ihr Ende bedeuten könnte.

Die Umsetzung

Das Ausschlussverfahren war gut vorbereitet, und am Ausgang konnte es keinen Zweifel geben. Trotzdem sind die Debatten äußerst interessant. In den Reden ging es um wichtige Fragen. Darf man sich als Schriftsteller der DDR in der westdeutschen Presse kritisch zur DDR äußern? Diese Frage stand im Zentrum der Debatte. Viele Schriftsteller bezeichneten dies Mittel als ungeeignet, obwohl sie die Probleme, kritische Literatur und Stellungnahmen zu veröffentlichen, aus eigener Erfahrung kannten. Wie Stefan Heym allerdings richtig dazu anmerkte: „Ich würde lieber auf diese Anwürfe ... in unserer Presse antworten. Aber schon seit Jahren steht mir unsere Presse nicht mehr offen. Und so kann ich, wenn ich die Menschen in der DDR erreichen will, nur noch diesen Weg gehen.“[7] Hier möchte ich zur Eingangsfrage zurückkommen: Welche Aufgabe hatte die Literatur in der DDR? Diese Frage stand auch im Mittelpunkt. Hermann Kant meinte dazu: „Unsere Literatur genießt auch deshalb in diesem Land Ansehen, weil sie zum Ansehen des Landes beigetragen hat. ... Werktätig ist man hier nicht nur, wenn man in einem Werk tätig ist, sondern auch an einem, einem Literarischen zum Beispiel.“[8] Die Literatur ist nach Auffassung Kants dem Land und der Politik verpflichtet und darf dem nicht entgegenstehen.

Die Stellung Stefan Heyms dazu hat dieser selber klar formuliert: Kritische Literatur mag mit kurzfristigen politischen Überlegungen nicht übereinstimmen, doch Literatur soll „auch in zwanzig oder fünfzig Jahren noch gültiges über unsere Zeit aussagen. ...wer die Kunst irgendwelchen taktischen Bedürfnissen unterwerfen will, vernichtet gerade die Kunst, die der Sozialismus braucht.“[9] „Man wird versuchen, das ist auch der Zweck dieses Verfahrens, mich aus dem Land zu graulen. Ich möchte sagen, daß ich diese Republik nicht

freiwillig verlassen werde.“[10] Ein klares Bekenntnis zu einer antikapitalistischen Grundauffassung, der Heym auch nach der Wiedervereinigung als Alterspräsident des Deutschen Bundestages treu blieb.

Während der ganzen Debatten bekam nur Stephan Hermlin großen Beifall, seine Rede sollte es also wert sein, genauer betrachtet zu werden. Stephan Hermlin nahm eine vermittelnde Position ein. Er sprach gegen die Veröffentlichungen im Westen und von dem Hang einiger Schriftsteller, sich mehr mit Interviews und offenen Briefen zu beschäftigen als mit dem Schaffen von Literatur. Aber auch gegen die Ausschlüsse wendete er sich sehr deutlich. Er war sich der Probleme bewusst, hoffte aber eine Einigung zwischen Schriftstellern und Staatsführung erreichen zu können. „Wir haben eine lange Tradition im Nichtertragen anderer Meinungen und im Glauben daran, daß die eigene Meinung die Alleinseligmachende ist.“[11]

Er plädiert für die Rückkehr zur Vernunft und die Unterbrechung des gegenseitigen Hochschaukelns dieses Konflikts. Er forderte auch auf, sich der Probleme der Schriftsteller anzunehmen: „Wir Marxisten haben immer nach den Ursachen von Handlungen und Verhaltensweisen gefragt, um fehlerhafte Handlungen und Verhaltensweisen verändern zu können, wo ihnen das möglich sein müsste. Wenn Schriftsteller der DDR sich dort äußern, wo sie sich eigentlich nicht äußern sollten, so liegt es daran, dass sie sich oft nicht äußern können, wo ihnen das möglich sein müsste.“[12] Allerdings ahnte er bereits, dass seine vermittelnde Position in der aufgeheizten Atmosphäre nicht mehr zeitgemäß war. Die Fronten hatten sich zu stark verhärtet. Der Ausschluss wurde mit großer Mehrheit (circa 80%) beschlossen.

Schlussbetrachtung

Die DDR-Führung hatte demonstriert: Kritische Literatur ist unerwünscht! Bereits damals war das gesellschaftliche System so erstarrt, dass es zu Reformen nicht mehr fähig war. Als es 1989 die Kritik nicht mehr ersticken konnte, zerfiel es. Das Problem ist das nicht nur in der DDR anzutreffende schwarz-weiß malen. Es gibt nur Gut oder Böse, Freund oder Feind. Wer in der Westpresse veröffentlicht oder gar Kritik an der DDR äußert, kollaboriert mit dem Klassenfeind, ist der Feind.

Nach Gründen, dem "Wieso?", wurde nicht gefragt. Aus Sicht der Staats- und Parteiführung zählte die BRD zur „Achse des Bösen“. Die SED-Führung hatte den

Kampf gewonnen - aber es war ein Pyrrhussieg. Hunderte Künstler verließen die DDR. Es waren Menschen, die eigentlich loyal zur DDR standen, die der gesellschaftlichen Idee „Sozialismus“ aufgeschlossen begegnet waren. Sie wurden in die Gegnerschaft gezwungen, wenn sie ihren kritischen Geist bewahren wollten.

Die zahlreichen Protestbriefe zeigen, wie der Ausschluss von vielen Menschen in der DDR reflektiert wurde. Protestbriefe gegen den Ausschluss kamen unter anderem von Christa Wolf und Günther de Bruyn, die natürlich auch gegen den Ausschluss gestimmt hatten. Stefan Heym wusste natürlich von dem Druck, der auf viele der Anwesenden bezüglich der Abstimmung ausgeübt wurde.

Doch er erinnert daran, „dass eines Tages ihre Söhne und Töchter sich bei ihnen erkundigen werden... Wie habt ihr euch damals verhalten, Meister des Wortes, als es darauf ankam, sich zählen zu lassen?“[\[13\]](#)

Quelle

Walther, Joachim u.a. (hg.): Protokoll eines Tribunals - Die Ausschlüsse aus dem DDR-Schriftstellerverband 1979.

Literatur

Heym, Stefan: Wege und Umwege München. 1980.

Jäger, Manfred Kultur und Politik in der DDR Köln 1994.

Mittenzwei, Werner: Die Intellektuellen - Literatur und Politik in Ostdeutschland von 1945 bis 2000. Leipzig 2001.

[1] Kurt Bartsch, Adolf Endler, Stefan Heym, Karl-Heinz Jakobs, Klaus Poche, Klaus Schlesinger, Rolf Schneider, Dieter Schubert und Joachim Seyppel.

[2] Jäger: Kultur und Politik in der DDR S.169.

[3] Kurt Bartsch, Jurek Becker, Adolf Endler, Erich Loest, Klaus Poche, Klaus Schlesinger, Dieter Schubert und Martin Stade.

[4] Walther: Protokoll eines Tribunals S.65.

- [5] Walther: Protokoll eines Tribunals S.97.
- [6] Walther: Protokoll eines Tribunals S.106.
- [7] Heym: Wege und Umwege S.381.
- [8] Walther: Protokoll eines Tribunals S.109.
- [9] Walther: Protokoll eines Tribunals S.47.
- [10] Heym: Wege und Umwege S.381.
- [11] Walther: Protokoll eines Tribunals S.57.
- [12] Walther: Protokoll eines Tribunals S.56.
- [13] Walther: Protokoll eines Tribunals S.47.
-

Faustus-Debatte in der SED-Kulturpolitik der 50er Jahre

Inhaltsverzeichnis

[1. Einführung](#)

[2. Hauptteil](#)

[2.1 Historischer Hintergrund - Musik in der DDR](#)

[2.2 Hanns Eislers „Johann Faustus“ und die Faustus-Debatte](#)

[3. Fazit - Die kulturpolitische Konfrontation](#)

[4. Literaturverzeichnis](#)

1. Einführung

„Hübsch provokant ist ja das Ganze [...]“[\[1\]](#), antwortete Thomas Mann im

November 1952 dem Komponisten Hanns Eisler auf seinen Textentwurf des Librettos „*Johann Faustus*“. Diese Bemerkung scheint dabei repräsentativ für die gesamte musikwissenschaftliche und politische Auseinandersetzung mit dem Werk Eislers in der Öffentlichkeit der DDR. Welches Ausmaß diese unkonventionelle Faust-Interpretation auf die Kulturpolitik der DDR wirklich haben sollte und welche Reaktionen durch diesen Text ausgelöst wurden, konnte Thomas Mann dennoch nicht einmal ansatzweise ermessen. Ein halbes Jahr nach der Veröffentlichung des „*Johann Faustus*“ von Hanns Eisler entbrannte 1953 am Beispiel dieses Entwurfs eine der grundlegendsten Diskussionen über die künstlerische Verwendung und Verwertung des Werks Goethes. Die, unter dem Namen *Faustus-Debatte* bekannt gewordene, Konfrontation spiegelt die elementare Diskrepanz zwischen einer freien künstlerischen Interpretation des klassischen Erbes auf der einen Seite und der Vorgaben der SED in der Klassikrezeption auf der anderen Seite wider. Der Untersuchungsgegenstand des vorliegenden Essays soll jedoch keine inhaltliche Analyse der Oper Eislers darstellen, sondern eine nähere Betrachtung des dazugehörigen öffentlichen Diskurses. Inwieweit verfolgte die *Faustus-Debatte* literarische oder politische Intentionen? Welche Bedeutung besaß diese Auseinandersetzung im Rahmen der angestrebten Kulturpolitik der DDR und welche tatsächlichen Absichten verfolgte Eisler mit seinem Libretto? Ziel des Essays ist es, unter Berücksichtigung der vielseitigen Hintergrundinformationen, die *Faustus-Debatte* aus verschiedenen Perspektiven zu beleuchten und in die Politik der SED der 50er Jahre einzuordnen.

2.1 Historischer Hintergrund - Musik in der DDR

In den Gründungsjahren der Deutschen Demokratischen Republik kennzeichnete die SED, neben der Orientierung nach sowjetischem Vorbild, auch die „besondere Pflege des 'klassischen' Kulturguts“[\[2\]](#) als einen wesentlichen Eckpfeiler ihrer Kulturpolitik. Nachdem die Geschichtspolitik der DDR zunächst durch eine pessimistische Sicht auf die deutsche Vergangenheit gekennzeichnet war, wurde die verfolgte „*Misere-Theorie*“ ab 1950 stückweise zurückgenommen. Die „Lasten des deutschen Versagens“[\[3\]](#) wogen zu schwer auf dem jungen Geschichtsbewusstsein der Deutschen Demokratischen Republik. Innerhalb der Umstrukturierung und Umgestaltung aller Lebens- und Arbeitsbereiche nach einer positiven programmatischen Linie der Einheitspartei, wurden auf der Basis des sozialistischen Realismus Dogmen in Kraft gesetzt, die einen Rückgriff auf die

Klassik postulierten. Auf welche Art und Weise die Auseinandersetzung mit den traditionellen nationalen Errungenschaften gestaltet werden sollte, wurde jedoch klar vorgegeben. Aus der absoluten Mustergültigkeit der Vorgaben und ihrer bedingungslosen Deutungsvariationen resultierte geradezu eine Entpolitisierung und Instrumentalisierung der Kunst für die politischen Intentionen der SED in den ersten zwei Jahrzehnten ihrer Existenz. Warum aber wählte die DDR gerade die deutsche Klassik als einen ihrer zentralen „Gründungs- und Orientierungsmythen“ [4]?

In erster Linie hatte die SED durch den Verweis auf die deutsche Historie und Tradition die unvergleichliche Gelegenheit, sich aus der Vergangenheit heraus in der Gegenwart zu legitimieren. Dadurch stieß sie nicht nur auf große Zustimmung bei der Bevölkerung, die sich eher von nationalen als von sowjetischen Vorbildern angesprochen fühlte. Zudem konnte sie, Bezug nehmend auf die klassischen deutschen Ideale, ihre eigenen kulturpolitischen Vorstellungen verbreiten. Die Verflechtung der deutschen Klassik mit der Programmatik der DDR beinhaltete aber auch politische Brisanz. Der gemeinsame historische Hintergrund wurde auch in der Konfrontation der Bundesrepublik mit der DDR aufgegriffen. Im Kampf um die Rechtmäßigkeit des eigenen deutschen Staates wurde die „Geschichte als Waffe“ [5] eingesetzt. Im Mittelpunkt des „Klassikzentrismus“ [6] standen dabei die Werke Johann Wolfgang von Goethes und Friedrich Schillers. Durch die aufwendigen Inszenierungen des Goethe-Jahres 1949 und des Schiller-Jahres 1955 versuchte die SED einen nationalen Enthusiasmus in der gesamten Bevölkerung auszulösen.

Die scheinbar grenzenlose, von der Parteispitze angeordnete, Begeisterung gipfelte darin, dass Goethe zum „Taufpaten der DDR“ [7] ernannt wurde und der Ausspruch „Schon Goethe“ [8] zu einem Schlachtruf in der Kulturpolitik dieser Zeit avancierte. Schlüsselbegriffe, wie Nationalität, Sozialismus und Identität, wurden eindrucksvoll aus den berühmten Stücken des deutschen Dichters herauskristallisiert. Dabei wurde die Figur des Doktor Faustus zu einem positiven Helden stilisiert, der als Vordenker und Visionär einer sozialistischen Staatsform umgedeutet wurde.

2.2 Hanns Eislers „Johann Faustus“ und die Faustus-Debatte

Hanns Eisler gilt als einer der bedeutendsten Komponisten der Deutschen Demokratischen Republik. Er arbeitete an vielen musikalischen Kompositionen,

Büchern und Zeitschriftenartikeln, die sich überwiegend großer Beliebtheit erfreuten. Außerdem arrangierte Eisler die Musik für die Nationalhymne des sozialistischen Staates, für die er im Oktober 1950 den Nationalpreis I. Klasse der DDR erhielt. Deswegen scheint es aus der heutigen Perspektive besonders interessant, dass Hanns Eisler mit dem Stück „*Johann Faustus*“ für eine Oper berühmt geworden ist, bei der die Musikbegleitung nie von ihm komponiert wurde. Diese „Oper ohne Musik“[\[9\]](#) wurde 1952 publiziert und löste im darauf folgenden Jahr eine große kulturpolitische Welle der Kritik im SED-Regime aus. Um diese Reaktionen beurteilen zu können, wird im Folgenden kurz auf den Inhalt des Librettos eingegangen. Eisler projiziert die Figur des Goethe'schen Faust in die Zeit nach dem Deutschen Bauernkrieg, der 1524/25 immense Auswirkungen auf Deutschland besaß.

Im 16. Jh. konnten und wollten die Bauern die Repressalien der herrschenden Feudalgesellschaft nicht mehr länger hinnehmen und forderten ihre eigenen Rechte. Weiterhin greift Hanns Eisler die Rolle der beiden Kontrahenten Martin Luther und Thomas Müntzer für die damalige Zeit auf. Während Müntzer die Aufstände der Bauern unterstützte, war Luther entschieden gegen diese Art und Weise, seiner Unzufriedenheit Ausdruck zu verleihen. Im ersten Akt des Stückes schließt Faust, der aus einer Bauernfamilie stammt, ein Abkommen mit Mephisto, um den unerträglichen Erinnerungen des Verrates an seinen Mitmenschen und seiner Untätigkeit in den Bauernaufständen entfliehen zu können. Im Gegenzug dazu erhält der Teufel Pluto, als Auftraggeber Mephistos, Fausts Seele. Beide reisen im zweiten Akt, gemeinsam mit Fausts lebenslustigem Diener Hanswurst, nach Atlanta in die USA.

Doktor Faustus muss jedoch mit seiner Gefolgschaft erneut nach Wittenberg fliehen, nachdem seine Affäre mit der Hofdame und seine Verwicklungen in den Deutschen Bauernkrieg aufgedeckt wurden. Im dritten und letzten Akt verfällt Faust zunehmend in Depressionen. Seine steigende Anerkennung in der Öffentlichkeit divergiert zu den eigenen Empfindungen, Schuldgefühlen und Leistungen. So bekommt er im Höhepunkt der Oper Eislers für seine „ideologische Hilfe während der Bauernunterdrückung“[\[10\]](#) eine weitere Doktorwürde verliehen, obwohl die tatsächlichen Taten des Faust im völligen Kontrast dazu stehen. Die Gegensätzlichkeit zwischen Luther und Müntzer während und unmittelbar nach dem Deutschen Bauernkrieg greift der Komponist in seiner literarischen Gestaltung auf, indem sich Faust, als bekennender

Anhänger Müntzers, am Ende des Librettos Luther zuwendet und ihn umarmt.

Im Zentrum des Entwurfs Eislers steht jedoch nicht der Verrat des Doktor Faustus an seinem gesamten Umfeld, sondern vielmehr die negativen Konsequenzen aus seinen Handlungen. Genau diese pessimistische, zwiespältige und zweifelnde Darstellung des Protagonisten in dem Werk von Hanns Eisler ist der Ausgangspunkt für die Kritiken der SED-Kulturpolitiker. Die intensive Auseinandersetzung der geisteswissenschaftlichen und politischen Öffentlichkeit der DDR mit dem Werk „*Johann Faustus*“ von Hanns Eisler basiert im Kern auf drei Diskussionsrunden, die von Mai bis Juni 1953 in der Akademie der Künste in Berlin veranstaltet wurden. Wortführer der *Faustus-Debatte* waren Alexander Abusch und Wilhelm Girnus aus den Reihen der SED. Alexander Abusch, der zur damaligen Zeit Bundessekretär des Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung war, gilt als inoffizielles Mitglied des Ministeriums für Staatssicherheit. Wilhelm Girnus verfügte, als ein Mitglied der Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten und als stellvertretender Chefredakteur des *Neuen Deutschland*, über einen großen Wirkungsbereich in der programmatischen Gestaltung kultureller Angelegenheiten der DDR-Regierung. Zu den weiteren Teilnehmern der so genannten „*Mittwochsgesellschaften*“ gehörten aber auch Autoren, Komponisten, Literatur- und Theaterwissenschaftler, wie Bertolt Brecht, Arnold Zweig, Helene Weigel, Walter Felsenstein und Johannes Becher.

Ausgangspunkt der ersten „*Mittwochsgesellschaft*“ am 13. Mai 1953 waren die Aufsätze „*Faust - Held oder Renegat in der deutschen Nationalliteratur?*“ von Alexander Abusch und „*Das »Faust«-Problem und die deutsche Geschichte*“ vom Redaktionskollegium des *Neuen Deutschland*. Ganz im Sinne des Klassikmythos und der Goethe-Rezeption der DDR stellt Alexander Abusch in der Diskussion Faust als einen „großen positiven Held des klassischen deutschen Nationaldramas“[\[11\]](#) dar, der die „Tragödie des inneren deutschen Freiheitskampfes“[\[12\]](#) repräsentiert, sinngemäß zu den Anschauungen von Friedrich Engels und Karl Marx. Im gleichen Atemzug verweist Abusch auf die Arbeit von Eisler, der „bisher noch nicht tief genug die Grundfragen unseres patriotischen Kampfes durchdacht und deshalb auch noch nicht eine echte Beziehung zu dem großen Erbe unserer Nationalliteratur“[\[13\]](#) aufgebaut hat. Der Kritiker erkennt zwar die Ideen Hanns Eislers an, erklärt aber, dass die negative Darstellung des Goethe'schen Faust, als eine zentrale nationale Heldenfigur der

DDR, dem klassischen Werk und der vorgegebenen Lesart nicht gerecht werden kann. Wilhelm Girnus beschreibt den „*Johann Faustus*“ von Eisler in strikter Abgrenzung zu seinen anderen Arbeiten, die große Zustimmung im SED-Regime erhielten. Er schließt seine Ausführung damit ab, dass die Figur des Faust in dieser Interpretation „pessimistisch, volksfremd, ausweglos, antinational“[\[14\]](#) ist und somit abzulehnen ist. Eine der wenigen befürwortenden Stimmen in diesem Diskurs war der Beitrag „*Doktor Faustus und der deutsche Bauernkrieg*“ von Ernst Fischer.

Diese positive Rezension des Librettos wurde bereits ein halbes Jahr vor der öffentlichen Auseinandersetzung publiziert. Aufgrund von zum Teil provokativen Formulierungen, wie der Beschreibung des „deutschen Humanisten als Renegaten“[\[15\]](#) oder der Faust-Figur als „Zentralgestalt der deutschen Misere“[\[16\]](#), bot der Artikel für die Kritiker dieser Faust-Inszenierung viele Angriffspunkte. Nicht nur, dass die Gegner des „*Johann Faustus*“ von Hanns Eisler in diesem Text Bestätigung ihrer Vorwürfe fanden, auch der Autor Ernst Fischer selbst rückte in das Blickfeld der Diskutanten. Im Verlauf der nächsten beiden „*Mittwochsgesellschaften*“ wurde Eisler die Gelegenheit dazu gegeben, sich zu rechtfertigen. Des Weiteren beteiligten sich einige Förderer des Librettos an der Debatte, wie Bertolt Brecht und Arnold Zweig. Dessen ungeachtet war der Anteil der kritischen Stimmen deutlich größer, als der der Befürworter. Kurz vor der dritten und letzten Diskussionsrunde wurden im *Neuen Deutschland* zudem Leserbriefe abgedruckt, die Aufsehen erregend ihre Ablehnung gegenüber dem Werk Eislers Ausdruck verleihen sollten. So illustrieren „vier ‚Werkstätige‘[...] ihre ‚Empörung‘ gegen ‚eine so frivole Verhöhnung des vielleicht genialsten und dem deutschen Volke teuer gewordenen Meisterwerkes“[\[17\]](#).

Nicht nur der Wahrheitsgehalt und die Urheber der Zeitungsbeiträge sind zu hinterfragen, sondern auch ihr Publikationsort im *Neuen Deutschland*. Schließlich endeten die drei „*Mittwochsgesellschaften*“ mit dem Verbot der Oper „*Johann Faustus*“ und dem Rückruf der noch nicht verkauften Exemplare des Textentwurfes zur Einlagerung in den Kommissions- und Großbuchhandel in Leipzig. Nach dem Abschluss der *Faustus-Debatte* zog sich Hanns Eisler nach Wien zurück. Enttäuscht über die Ablehnung seines Werkes, beendete er die Arbeit an seiner Interpretation des Faust, ohne die dazugehörige Musik zu seiner Oper komponiert zu haben. Schon im Oktober 1953 bat er die SED um Erlaubnis, wieder in die DDR zurückzukehren. Die Zustimmung von der Parteiführung wurde

Eisler erst 1955, also rund zwei Jahre später, erteilt. Das Libretto „*Johann Faustus*“ wurde nach einigen erfolglosen Versuchen erst 1982 durch das Berliner Ensemble in der DDR uraufgeführt. Nach einer Vertonung des Textes durch Friedrich Schenker konnte das Stück Eislers erst 2004 in Kassel verwirklicht werden, als Oper mit musikalischer Begleitung.

3. Fazit - Die kulturpolitische Konfrontation

Bei der Einordnung der *Faustus-Debatte* in die Kulturpolitik der DDR wird schnell deutlich, dass die negative Darstellung des Protagonisten nicht der damaligen programmatischen Klassikrezeption entsprach. Kaum hatte Walter Ulbricht 1952 endgültig die „*Misere-Theorie*“ revidiert und an das nationale Bewusstsein der Bevölkerung appelliert, publizierte Hanns Eisler seinen „*Johann Faustus*“. Während die DDR gerade einen unvergleichlichen „geschichtspolitischen Schöpfungsakt“[\[18\]](#) von einer pessimistischen und hoffnungslosen zu einer vaterlandsliebenden und optimistischen Konfrontation mit der Vergangenheit vollzog, illustrierte Eisler einen Faust, der das genaue Gegenteil zu all diesen Bestrebungen darstellte. Verdeutlicht man sich diesen Sinnzusammenhang, musste das Libretto des Komponisten unabwendbar auf großen Widerspruch treffen.

Welche Bedeutung aber besaß die *Faustus-Debatte* für die SED-Politik? Zunächst wurde an dem Werk Eislers ein Exempel statuiert. Sein „*Johann Faustus*“ entsprach nicht den Richtlinien und musste folglich geahndet werden. Die *Faustus-Debatte* konzentrierte sich jedoch nicht allein auf Hanns Eisler. Auch Befürworter dieses Stückes, wie Ernst Fischer und Bertolt Brecht, gerieten in die Kritik der Teilnehmer der „*Mittwochsgesellschaften*“. Zudem fand nicht nur eine politische, sondern auch eine detaillierte literarische Auseinandersetzung mit dem Textentwurf Hanns Eislers statt. Des Weiteren dienten die Diskussionsrunden auch dazu, sich des politischen Standortes des Autors zu vergewissern. Denn Hanns Eisler war kein Parteimitglied, hatte mehrere Jahre in den USA verbracht und besaß dadurch noch viele internationale Kontakte. Außerdem bildeten einige seiner Melodien, die er zu Liedtexten von Ernst Busch verfasst hatte, die Grundlage für Jazz-Stücke und fielen somit in der DDR dem ‚Formalismusvorwurf‘ zum Opfer.

Überdies war einer seiner größten Sympathisanten Bertolt Brecht, der mit seiner eigenen Faustinterpretation auch in die Kritik der DDR geraten war. Gemäß der

Staatspolitik der SED gehörte Eisler zu einem Personenkreis der kulturellen Öffentlichkeit, der zwangsläufig unter engerer Beobachtung stand. Beschäftigt man sich mit der Musik im SED-Regime von 1949 bis 1969 näher, kristallisieren sich zwei Charaktere der musikalischen Elaborate heraus: „DDR-Musik und Musik aus der DDR“[\[19\]](#). Auch wenn der Unterschied zwischen beiden Intentionen hauchfein scheint, ist er für die Bewertung der *Faustus-Debatte* von enormer Aussagekraft. Die Musiker in der DDR zerteilten sich in zwei Lager. Auf der einen Seite standen diejenigen, die sich mit der vorgegebenen Klassikrezeption der Kulturpolitik arrangierten und teilweise auch identifizierten. Diesen Künstlern standen Musiker gegenüber, die sich innerhalb ihres Schöpfungsprozesses nicht von der SED-Programmatik beeinflussen ließen. Das Bemerkenswerte an dieser Differenzierung ist, dass alle Künstler auf ihre Art und Weise versuchten, mithilfe ihrer Arbeit einen Beitrag zum Aufbau des sozialistischen deutschen Staates zu leisten. Somit sind die Musiker, die ungeachtet vorgegebener Normen komponierten, nicht sofort als Gegner der DDR zu verstehen, sondern einzig und allein als Kritiker ihrer „staatlichen Pseudomusikästhetik“[\[20\]](#). Zu diesen Künstlern zählt Hanns Eisler.

Als ein bekennender Kommunist mit der Wahlheimat DDR, versucht er seiner künstlerischen Freiheit und Kreativität Ausdruck zu verleihen – ohne jedoch die vorgegebenen politischen Paradigmen zu berücksichtigen. Der Übergang zwischen einfachem Experimentieren mit allen möglichen Mitteln und deren Verwirklichung im legalen Rahmen der SED-Bestimmungen scheint fließend zu sein. Auf der anderen Seite muss sich Eisler der Bedeutung seiner Publikation bewusst gewesen sein, wenn er die Entwicklung in der Kulturpolitik der DDR verfolgt hatte. Als ein renommierter und gefeierter Komponist konnte er großen Einfluss auf die kulturelle Gestaltung des neuen deutschen Staates ausüben. Welche Absichten verfolgte er also mit seinem Opernlibretto? Unterstellt man der Konzeption des „*Johann Faustus*“ politische Motive, so muss die inhaltliche Umsetzung des Goethe-Klassikers eindeutig als Verstoß gegen die propagierte Klassik-Rezeption gewertet werden. Kontrastiert man diese Hypothese mit der Arbeitsweise von freien Künstlern, kann man schließlich keine eindeutige Antwort auf die Frage geben.

Nicht nur die Intentionen Hanns Eislers bleiben undurchsichtig, sondern auch die der Mitstreiter in der *Faustus-Debatte*. Da die Kulturpolitik in den ersten Jahren der SED-Herrschaft zum Aufgabenbereich der Parteispitze gehörte und noch

nicht über das Ministerium für Staatssicherheit kontrolliert wurde, sind auch die Absichten der Diskutanten essentiell für eine Beurteilung des Entscheidungsprozesses. Welche Rolle spielte eigentlich Alexander Abusch bei der Diskussion? Als Urheber der „*Misere-Theorie*“ hätte er doch diesen schwermütigen Zugang zum Goethe'schen Faust als einen letzten Versuch der Umsetzung seiner Theorie unterstützen können. Doch Abusch, der genau in diesem Zeitraum unter näherer Beobachtung der SED stand, versuchte höchstwahrscheinlich in der *Faustus-Debatte* seine Parteitreue zu demonstrieren. Köster illustriert, dass Abusch vormittags über die richtige Faust-Interpretation diskutierte und sich nachmittags in geheimen Befragungen behaupten musste. Für Wilhelm Girnus hingegen scheint die Debatte eine Herzensangelegenheit. Für ihn war Goethe die Verkörperung alles Positiven und der Hoffnung, die ihm angeblich dabei geholfen hat, die Zeit im KZ Sachsenhausen zu überstehen. Insgesamt ist die *Faustus-Debatte* als Ausdruck einer literarischen und kulturpolitischen Konfrontation mit dem Klassiker J. W. von Goethes zu werten.

Die Kulturpolitiker, welche individuellen Beweggründe sie auch dazu bewogen haben mögen, mussten bezüglich der Zuwiderhandlung der musikalischen Doktrin der SED-Regierung reagieren bzw. Stellung beziehen. Insofern stellen die „*Mittwochsgesellschaften*“ und das Verbot der Oper eine unverkennbare und einschneidende politische Einflussnahme auf das Libretto „*Johann Faustus*“ dar. Letztendlich sind die systemkritischen Beiträge von Hanns Eisler und Bertolt Brecht in den 50er Jahren Einzelfälle und scheinen somit keinen großen Einfluss auf die kulturelle Entwicklung der DDR, abseits politischer Programmatik, gehabt zu haben.

4. Quellen- und Literaturverzeichnis

Abusch, Alexander: Faust - Held oder Renegat in der deutschen Nationalliteratur?, in: Die Debatte um Hanns Eislers "Johann Faustus". Eine Dokumentation, hrsg. v. Hans Bunge/ Brecht-Zentrum Berlin, Berlin 1991, S. 47-61.

Betz, Albrecht: Hanns Eisler. Musik einer Zeit, die sich eben bildet, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold, München 1976.

Dietrich, Gerd: „Die Goethepächter“. Klassikmythos in der Politik der SED, in: Weimarer Klassik in der Ära Ulbricht, hrsg. v. Lothar Ehrlich/ Gunther Mai, Köln/

Weimar/ Wien 2000, S. 151-174.

Eisler, Hanns; Mann, Thomas: Briefwechsel über „Faustus“, in: Sinn und Form. Beiträge zur Literatur – Sonderheft Hanns Eisler, hrsg. v. d. Deutschen Akademie der Künste, Berlin 1964, S. 246-247.

Fischer, Ernst: Doktor Faustus und der deutsche Bauernkrieg. Auszüge aus dem Essay zu Hanns Eislers Faust-Dichtung, in: Die Debatte um Hanns Eislers „Johann Faustus“. Eine Dokumentation, hrsg. v. Hans Bunge/ Brecht-Zentrum Berlin, Berlin 1991, S. 21-36.

Köster, Maren: Negative und positive Helden? Probleme der Rezeption der Faustus-Debatte, in: Hanns Eislers »Johann Faustus«. 50 Jahre nach Erscheinen des Operntextes 1952. Symposium, hrsg. v. Peter Schweinhardt, Wiesbaden 2005, S. 95-108.

Neues Deutschland, Redaktionskollegium: Das »Faust«-Problem und die deutsche Geschichte, in: Die Debatte um Hanns Eislers „Johann Faustus“. Eine Dokumentation, hrsg. v. Hans Bunge/ Brecht-Zentrum Berlin, Berlin 1991, S.91-101.

Schebera, Jürgen: Nachbemerkung. Oper ohne Musik, in: Johann Faustus, Hanns Eisler, Leipzig 1996.

Tischer, Matthias: Musik aus einem verschwundenen Staat, in: Musik in der DDR. Beiträge zu den Musikverhältnissen eines verschwundenen Staates, hrsg. v. Matthias Tischer, Berlin 2005, S. 1-11.

Wißmann, Friederike: Klassik als Auftrag und Selbstentwurf – Faust-Vertonungen in der DDR, in: Musik in der DDR. Beiträge zu den Musikverhältnissen eines verschwundenen Staates, hrsg. v. Matthias Tischer, Berlin 2005, S. 152-165.

Wolfrum, Edgar: Geschichte als Waffe. Vom Kaiserreich bis zur Wiedervereinigung, Göttingen 2001.

Fußnoten:

[1] Mann, Thomas: Briefwechsel über „Faustus“, in: Sinn und Form. Beiträge zur Literatur – Sonderheft Hanns Eisler, hrsg. v. d. Deutschen Akademie der Künste, Berlin 1964, S. 247.

- [2] Wißmann, Friederike: Klassik als Auftrag und Selbstentwurf - Faust-Vertonungen in der DDR, in: Musik in der DDR. Beiträge zu den Musikverhältnissen eines verschwundenen Staates, hrsg. v. Matthias Tischer, Berlin 2005, S. 152 - 165, hier S. 152.
- [3] Wolfrum, Edgar: Geschichte als Waffe. Vom Kaiserreich bis zur Wiedervereinigung, Göttingen 2001, S. 67.
- [4] Dietrich, Gerd: „Die Goethepächter“. Klassikmythos in der Politik der SED, in: Weimarer Klassik in der Ära Ulbricht, hrsg. v. Lothar Ehrlich/ Gunther Mai, Köln/ Weimar/ Wien 2000, S. 151 - 174, hier S. 151.
- [5] Wolfrum, Geschichte als Waffe, S. 71.
- [6] Wißmann, Klassik als Auftrag und Selbstentwurf, S. 160.
- [7] Dietrich, Gerd, „Die Goethepächter“, S. 160.
- [8] Wißmann, Klassik als Auftrag und Selbstentwurf, S. 153.
- [9] Betz, Albrecht: Hanns Eisler. Musik einer Zeit, die sich eben bildet, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold, München 1976, S. 191.
- [10] Betz, Hanns Eisler, S. 195.
- [11] Abusch, Alexander: Faust - Held oder Renegat in der deutschen Nationalliteratur?, in: Die Debatte um Hanns Eislers "Johann Faustus". Eine Dokumentation, hrsg. v. Hans Bunge/ Brecht-Zentrum Berlin, Berlin 1991, S. 47-61, hier S. 53.
- [12] Abusch, Faust - Held oder Renegat, S. 52.
- [13] Abusch, Faust - Held oder Renegat, S. 60.
- [14] Neues Deutschland, Redaktionskollegium: Das »Faust«-Problem und die deutsche Geschichte, in: Die Debatte um Hanns Eislers "Johann Faustus". Eine Dokumentation, hrsg. v. Hans Bunge/ Brecht-Zentrum Berlin, Berlin 1991, S.91-101, hier S. 101.
- [15] Fischer, Ernst: Doktor Faustus und der deutsche Bauernkrieg. Auszüge aus dem Essay zu Hanns Eislers Faust-Dichtung, in: Die Debatte um Hanns Eislers

“Johann Faustus“. Eine Dokumentation, hrsg. v. Hans Bunge/ Brecht-Zentrum Berlin, Berlin 1991, S. 21 – 36, hier S. 27.

[16] Fischer, Doktor Faustus, S. 27.

[17] Zit. nach: Schebera, Jürgen: Nachbemerkung. Oper ohne Musik, in: Johann Faustus, Hanns Eisler, Leipzig 1996, S. 162.

[18] Wolfrum, Geschichte als Waffe, S. 69.

[19] Tischer, Matthias: Musik aus einem verschwundenen Staat, in: Musik in der DDR. Beiträge zu den Musikverhältnissen eines verschwundenen Staates, hrsg. v. Matthias Tischer, Berlin 2005, S. 1-11, hier S. 7.

[20] Tischer, Musik aus einem verschwundenen Staat, S. 8.

Der Riss der Generationen in den achtziger Jahren

Inhaltsverzeichnis

[1. Einführung](#)

[2. Hauptteil](#)

[2.1 Die großen Alten und die mittlere Generation](#)

[2.2 Die Generation der Sprachveränderer](#)

[2.3 Reaktionen der Etablierten](#)

[3. Schlussbemerkung](#)

[4. Quellen- und Literaturverzeichnis](#)

1. Einführung

Die Kulturpolitik der DDR bewegte sich in den Jahren ihrer Existenz zwischen Eiszeit und Tauwetter. Nach der seit 1965 besonders starr gewordenen

kulturpolitischen Atmosphäre wurde zu Beginn der siebziger Jahre eine neue Ära in der Kulturpolitik eingeleitet. Honeckers Statement: „Wenn man von der festen Position des Sozialismus ausgeht, kann es meines Erachtens auf dem Gebiet von Kunst und Literatur keine Tabus geben“[1], wurde als Aufforderung in Richtung kultureller Freizügigkeit interpretiert. Die SED-Führung bestimmte ab 1971 drei kulturpolitische Leitpunkte: Erstens die Anhebung des kulturellen Niveaus der Bevölkerung, zweitens die Förderung des sozialistisch-realistischen Kunstschaffens und drittens ein auf Vertrauen basierendes, kameradschaftliches Miteinander zwischen Partei und Kulturschaffenden. Das vertrauensvolle Verhältnis zwischen Staatsführung und Intelligenz erhielt jedoch spätestens 1976 tiefe Risse, denn die Ausbürgerung Wolf Biermanns wirkte massiv auf den größten Teil der Intellektuellen. Nach Werner Mittenzwei war Ende der siebziger und Anfang der achtziger Jahre noch immer eine Stetigkeit bezüglich der DDR-Literatur auszumachen. Trotzdem kam es in dieser Zeit zu einer „Veränderung im literarischen Kräftefeld“[2]. Unter der jüngeren Autorengeneration machte sich Unbehagen gegenüber den renommierten Schriftstellern breit. Sie fühlten sich als „Randständige“ und warfen den kulturpolitischen Institutionen Vernachlässigungen vor. Die Werke dieser Autoren standen jedoch durchaus in Kontinuität zu den Veröffentlichungen anerkannter Schriftsteller, denn in der Einstellung zur DDR unterschied man sich kaum. Abweichend verhielt es sich mit der jüngsten Autorengeneration zu Beginn der achtziger Jahre. Diese neue Generation, welche die Traditionen der Vätergeneration radikal ablehnte, suchte nach einer neuen Ausdrucksform für ihre Unruhe, ihren Unmut und ihre Wünsche. Die sich vor allem in Berlin Prenzlauer-Berg, aber auch in Dresden-Neustadt oder Leipzig-Connewitz formierenden Gruppierungen suchten eine neue Ausdrucksweise, eine „andere Sprache“[3]. Es entstand eine andere Literatur, eine intuitive Literatur, deren Antrieb „radikale Neusetzung“[4] war. Verfechter dieser anderen Sprache waren Lutz Rathenow, Uwe Kolbe, Sascha Anderson, Bert Papenfuss-Gorek oder Rainer Schedlinski, um nur einige zu nennen. Diese Befreiungsversuche blieben nicht nur auf die jüngste Generation der Autorenschaft beschränkt. Auch Kulturschaffende in Theater, Film, Bildender Kunst oder Musik versuchten sich den staatlichen Vorgaben zu entziehen. Dieser Essay konzentriert sich jedoch auf den Riss der Generationen in den achtziger Jahren bezüglich der Autorenschaft und fragt, wie dieser zu erklären ist und sich äußerte.

2.1 Die großen Alten und die mittlere Generation

Die verschiedenen Autoren-Generationen der DDR unterschieden sich insbesondere durch ihre geschichtliche Erfahrung. Die erste und somit älteste Generation war stark durch den Zweiten Weltkrieg geprägt, den viele von ihnen als Soldaten erlebten. Gezeichnet durch den erfahrenen Hitlerfaschismus und den zerstörerischen Krieg fiel es dieser Generation wohl kaum schwer, sich für einen radikalen Neuanfang im Sinne des Sozialismus einzusetzen. Die Hoffnung auf das neue System als „das Andere“, war in den Köpfen präsent. Den damals gegenwärtigen marxistischen Ideen entzog sich nur eine Minderheit. Auch wenn es schon nach kurzer Zeit Auseinandersetzungen zwischen den Kulturschaffenden und der Parteiführung geben sollte, blieb die deutsche Kriegsvorgangeneit derjenige Punkt, an dem sich beide Seiten immer wieder trafen. Den Auftritt der zweiten Schriftsteller-Generation der DDR kann man – wie zumindest Uwe Wittstock schreibt – auf den Tag genau bestimmen. Wittstock datiert das Erscheinen dieser Generation auf den 11. Dezember 1962. An diesem Tag veranstaltete Stephan Hermlin an der Akademie der Künste in Ost-Berlin einen Lyrikabend. Dort wurden Gedichte und Texte mehrheitlich unbekannter Autoren vorgetragen, unter ihnen neben Wolf Biermann auch Volker Braun oder Sarah Kirsch. Dieser Lyrikabend schien zum politischen Skandal zu werden. Trotzdem, oder wohl genau deshalb, wurden diese neuen Schriftsteller ins Bewusstsein der Leute gehoben. Diese Autoren wurden durch Schule und Studium weitgehend durch den Sozialismus geprägt und betrachteten diesen auch als dasjenige System, in welchem sie ihr Leben bestreiten wollten. Gleichwohl gerieten sie durch ihr Nachdenken und ihre Kritik am Sozialismus in Konflikte mit der Staatsführung. Ihre Beschäftigung mit den kommunistischen Idealen, ihr Nachdenken über die Vorstellung einer herrschaftsfreien Gesellschaft stieß in der SED auf Widerstand. Trotz des ideologischen Streits um diese Generation von Autoren wurden ihre Werke nicht von allen Kulturfunktionären der DDR abgelehnt. So konnten ihre Arbeiten in Zeitschriften wie „Sinn und Form“ oder „Neue Deutsche Literatur“ gedruckt werden. Dem ungeachtet – wie Uwe Wittstock bestätigt – *„die politischen Anfeindungen, die jene Schriftsteller-Generation schon mit dem ersten großen Auftritt auf sich zog, überschatteten ihre Karriere weiter und sollten bis in die achtziger Jahre hinein nicht verstummen“*[5]. Auch wenn sich die kulturpolitische Situation durch den Antritt Honeckers 1971 für kurze Zeit entspannte, spitzte sich spätestens mit der Biermann-Ausbürgerung der Konflikt zwischen Schriftstellern und Partei wieder zu. Ende der siebziger und Anfang der achtziger Jahre verließen viele der ernstzunehmenden Autoren die DDR. Den Kulturfunktionären blieb noch die

Hoffnung auf die jüngste Generation von Autoren. Diese wollte mit dem sozialistischen Staat jedoch kaum zu tun haben. Den Sozialismus in Deutschland betrachteten sie als wertlos und nicht als etwas, zu dem man sich positiv verhalten musste.

2.2 Die Generation der Sprachveränderer

„Nach den Weltveränderern kamen die Sprachveränderer.“ [16] In den sechziger und siebziger Jahren stand bezüglich der DDR-Literatur die Auseinandersetzung zwischen dem Staat und seinen Bürgern im Zentrum. Die arrivierten Autoren bezogen in ihren Arbeiten fast ausschließlich Stellung für oder gegen den Sozialismus. Dies änderte sich zu Beginn der achtziger Jahre. Die jüngste Generation der um 1945 bzw. 1950 geborenen Schriftsteller unterscheidet sich ganz grundlegend von den älteren Jahrgängen. Diese Autoren, die oft als *„die Hineingeborenen“* [17] bezeichnet werden, haben die Jahre des Aufbaus nach dem Krieg, der sozialen und ökonomischen Veränderungen nicht bewusst erlebt. Sie wurden in den späten sechziger und frühen siebziger Jahren entscheidend geprägt. Zu dieser Zeit hatte sich die DDR als Gesellschaftssystem bereits gefestigt. Die Jungen lehnten sich gegen überlieferte Doktrin auf und nahmen Gegenpositionen ein. Ihre Vorbilder waren Schopenhauer, Nietzsche, Sartre, Deleuze oder andere poststrukturalistische Theoretiker. Den älteren Jahrgängen wurde misstraut, da diese den Meinungs austausch scheuen würden. Volker Braun beispielsweise wurde für sie zu einer Gestalt, von der sie sich abzugrenzen versuchten. Brauns *„selbstquälerische, verzweifelt hoffende Dialektik“* [18] wurde als anstößig bezeichnet.

Heiner Müller beschrieb den offensichtlichen Bruch in den achtziger Jahren folgendermaßen: *„Die Generation der heute Dreißigjährigen in der DDR hat den Sozialismus nicht als Hoffnung auf das Andere erfahren, sondern als deformierte Realität. Nicht das Drama des Zweiten Weltkriegs, sondern die Farce der Stellvertreterkriege. Nicht die wirklichen Klassenkämpfe, sondern ihr Pathos, durch die Zwänge der Leistungsgesellschaft zunehmend ausgehöhlt. Nicht die große Literatur des Sozialismus, sondern die Grimasse der Kulturpolitik.“* [19]

Die Generation, von der nun die Rede ist, suchte nicht mehr die direkte politische Konfrontation. Auf die Zusammenarbeit mit Verlagen und Institutionen wie dem Schriftstellerverband wurde verzichtet. Durch die Existenz der inoffiziellen Zeitschriften (MIKADO, SCHADEN, ANSCHLAG usw.) und Verlags-Projekte

änderte sich ihre Situation erheblich. Die Veröffentlichungen dieser jungen und zumeist unbekanntem Autoren waren nicht mehr nur von der Zustimmung der Verlagslektoren abhängig und der Autoren-Status wurde nicht mehr nur von staatlichen Einrichtungen verliehen. Ihre bloße künstlerische Orientierung, *„die Sprache als ‚Gegengift‘ zur Ideologie entwickeln und gebrauchen zu können“*^[10], führte in einem Staat, der alle Sphären der Gesellschaft zu überwachen beanspruchte, zu Kollisionen. Der ideologischen Sprache, die totalitäre Ziele verfolgte, versuchten sich die Autoren der alternativen Szene bewusst zu entziehen. Gegen Konventionen und Grammatik wurde verstoßen, um sich der geläufigen Sprache zu verweigern. Es entstand eine autonome Sprache, die sich gegen die syntaktisch und grammatisch verständliche, aber eben totalitäre Sprache wandte. Diese neue Sprache sollte Medium und Prozess individueller Selbstfindung und Selbstbehauptung sein. Die jungen Schriftsteller bemühten sich, den Leser mit ihrer Sprache in das Feld der Assoziationen zu führen. Das Prenzlauer-Berg-Szene-Mitglied Rainer Schedlinski erklärt die Motivation zu neuen Ausdrucksformen wie folgt: *„der totalitäre diskurs der gesellschaft determiniert den einzelnen bis in seine geringsten und intimsten tätigkeiten, indem er für alles, was einer tut, einen gesellschaftlichen sinn formuliert. selbst der knigge, der jetzt erschienen ist, musste im vorwort vom parteitag hergeleitet werden. [...] die sprache der kunst, die poetische sprache, bewegt sich ausserhalb der dienst- und fachsprachen. sie entzieht uns ihrer aufsicht. sie schädigt die diskursive wahrnehmung, die uns schädigt.“*^[11]

2.3 Reaktionen der Etablierten

Eine solche Literatur konnte es natürlich in der DDR nicht leicht haben. Die Schriftsteller der jüngsten Generation befanden sich trotz der Tatsache, dass sie dem Staat den Rücken zuwandten, in einem Konflikt mit diesem. Diese Autoren der alternativen Szene wurden an ihrer Arbeit behindert, publizierten ihre Werke im Westen oder wurden dorthin abgeschoben. Auch durch die Absage des Staates an eine ganze Generation von Schriftstellern entfalteteten sich neue Umgangsformen mit ihren Texten. Uwe Kolbes *„Der Kaiser ist nackt“* sollte darauf hinweisen, dass die Literatur auf dem Weg in die Öffentlichkeit, wie bereits erwähnt, nicht wirklich auf Verlage und Druckbetriebe angewiesen war. Die handgefertigten Zeitschriften stiegen zu den Verständigungsmitteln der jungen Kunst-Szene auf. So konnte sich die alternative Szene der jüngsten Generation von den Vorgaben des offiziellen Kulturbetriebes lossagen. Die

Abneigung der Jungautoren gegenüber den älteren, ihre Aufmüpfigkeit und ihre provokativen künstlerischen Mittel löste, wie könnte es anders sein, natürlich auch Reaktionen unter den arrivierten Schriftstellern der älteren Generationen aus. Der von den Szene-Autoren heftig kritisierte Volker Braun beanstandete in seinem Essay über Rimbaud die Geschichtslosigkeit und Aussteigermentalität der Jungautoren. Braun, auch wenn er durchaus gewisse Sympathien für die jüngste Generation empfand, nannte diese provokativ *„Kinder der administrativen Beamten“* [12]. Glaubt man Manfred Jäger, traf dies durchaus für viele der jungen Autoren zu, waren doch unzählige Elternteile nicht unbedeutende SED-Funktionäre. Neben den der „anderen Literatur“ sehr skeptisch Eingestellten, gab es allerdings auch etablierte Autoren, die dieser durchaus sehr positiv gesinnt waren und sogar als Förderer in Erscheinung traten. Uwe Kolbe hatte es Franz Fühmann zu verdanken, dass er beim Aufbau-Verlag Lyrikbände veröffentlichen konnte, trotz seiner aktiven Mitgliedschaft in der Prenzlauer-Berg-Szene. Ebenfalls versuchte Fühmann, als Mitglied der Akademie der Künste, deren Präsidenten Konrad Wolf davon zu überzeugen, in einer Anthologie Texte der Szene-Autoren zu sammeln. Die Unterstützung, die die ältere für die jüngere Generation zeigte, ist also keineswegs gering zu schätzen. Adolf Endler, Franz Fühmann, Elke Erb, Heiner Müller, Volker Braun etc. griffen den jungen Schriftstellern nicht nur finanziell unter die Arme, *„sondern trugen auch zu deren Schutz vor Kriminalisierung bei. Der ästhetische Bruch mit der Väter- und Mütter-Generation war so bei allen Differenzen immer auch begleitet von persönlicher Verbundenheit.“* [13]

3. Schlussbemerkung

Richtet man den Blick auf die letzten zehn Jahre DDR, zeigt sich, dass auch unter der letzten aktiven Generation Unterschiede auftraten und auch da ein gewisser Bruch auszumachen ist. Während diejenigen Autoren, welche mehrheitlich in den fünfziger Jahren geboren wurden, sich vor allem mit der Sprache beschäftigten, gingen – wie Birgit Dahlke festhält – *„die nach ihnen Geborenen später zur Tagesordnung über, bewegten sich [überwiegend] sozusagen neben Schriftstellerverband, DDR-Fernsehen, Zeitungen, Verlagen und Redaktionen“* [14]. Für diese Autoren, die Sascha Anderson einst die >>Gar-nicht-erst-Eingestiegenen<<-Autoren nannte, wie beispielsweise Durs Grünbein oder Cornelia Sachse, waren die bestehenden alternativen Veröffentlichungsmöglichkeiten in- aber auch außerhalb der DDR bereits

Voraussetzung. Der Riss der Generationen in den achtziger Jahren weist auf Differenzen in der Erfahrung des Sozialismus, im Bewusstsein aber ebenfalls hinsichtlich der künstlerischen Mittel auf. Die jüngeren Jahrgänge machten mit dem „*linguistic turn*“ [15] der DDR-Öffentlichkeit klar, dass eine neue Generation herangewachsen war, die ein völlig anderes Realitätsverständnis hatte. Die Motive für den „Ausstieg“ der jungen Leute waren mannigfaltig und die SED-Führung sah sich gezwungen, ihre Vorstellung, gerade der intellektuelle Nachwuchs werde durch die Sozialisation im Sozialismus unzweifelhaft ein ideologisch ausgereiftes Bewusstsein annehmen, aufzugeben. Auch wenn die ältere Generation, ob Kulturfunktionäre oder Schriftsteller, nicht gerade mit Wohlwollen darauf reagierte, war eine wirklich ernstzunehmende Reaktion derselben kaum zu beobachten. Der Niedergang der eigenen Ideologie wurde kaum registriert und seit den siebziger Jahren befanden sich die meisten älteren Autoren ohnehin in einem Prozess der Ablösung von der Partei. Es könnte bemerkt werden, dass aus Sicht der Parteiführung und ihrer Institutionen die Prenzlauer-Berg-Szene und die alternativen Szenen in anderen Städten der DDR zu einem massiven Umdenken im Verhältnis zur Jugend und zu einem härteren Kurs hätte führen können. Birgit Dahlke hält jedoch gerade fest, dass *„das kulturpolitische Einlenken, die zunehmende Duldung und Beendigung der vorherigen Ausgrenzungspraxen eher ein Zeichen einer in die Defensive geratenen Jugend- und Kunst-Politik als bewusste Kurskorrektur [war]“* [16].

4. Quellen- und Literaturverzeichnis

Arnold, Heinz Ludwig: Die andere Sprache, in: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): TEXT+KRITIK. Zeitschrift für Literatur, SONDERBAND, München 1990, S. 9-15.

Böthig, Peter: Grammatik einer Landschaft. Literatur aus der DDR in den 80er Jahren, Berlin 1997.

Dahlke, Birgit: „Temporäre autonome Zone“. Mythos und Alltag der inoffiziell publizierenden Literaturszene im letzten Jahrzehnt der DDR, in: Günther Rüter (Hrsg.): Schreiben im Nationalsozialismus und DDR-Sozialismus, Paderborn 1997, S. 463-478.

Jäger, Manfred: Kultur und Politik in der DDR 1945-1990, Köln 1995.

Kolbe, Uwe: Hineingeboren. Gedichte 1975-1979, Berlin 1982.

Mittenzwei, Werner: Die Intellektuellen. Literatur und Politik in Ostdeutschland von 1945 bis 1990, Leipzig 2001.

Wittstock, Uwe: Von der Stalinallee zum Prenzlauer Berg. Wege der DDR-Literatur 1949-1989, München 1989.

Fußnoten:

[1] Zit. nach Manfred Jäger, Kultur und Politik in der DDR 1945-1990, Köln 1995, S. 140.

[2] Mittenzwei, Werner: Die Intellektuellen. Literatur und Politik in Ostdeutschland von 1945 bis 1990, Leipzig 2001, S. 347.

[3] Ebd.

[4] Arnold, Heinz Ludwig: Die andere Sprache, in: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): TEXT+KRITIK. Zeitschrift für Literatur, SONDERBAND, München 1990, S. 9-15, hier S. 9.

[5] Wittstock, Uwe: Von der Stalinallee zum Prenzlauer Berg. Wege der DDR-Literatur 1949-1989, München 1989, S. 159.

[6] Ebd. S. 227.

[7] „Hineingeboren“ ist der Teil eines Gedichts und eines Gedichtbandes von Uwe Kolbe. Dieser Begriff wird oft als Generationsbegriff verwendet. Vgl. dazu: Kolbe, Uwe: Hineingeboren, Gedichte 1975-1979, Berlin 1982.

[8] Jäger, Kultur und Politik, S. 227f.

[9] Zit. nach Böthig, Peter: Grammatik einer Landschaft. Literatur aus der DDR in den 80er Jahren, Berlin 1997, S.14.

[10] Mittenzwei, Die Intellektuellen, S. 352.

[11] Zit. nach Wittstock: Von der Stalinallee zum Prenzlauer Berg, S. 228f.

[12] Jäger: Kultur und Politik, S. 228.

[13] Dahlke, Birgit: „Temporäre autonome Zone“. Mythos und Alltag der inoffiziell publizierenden Literaturszene im letzten Jahrzehnt der DDR, in: Rüter, Günther

(Hrsg.): Schreiben im Nationalsozialismus und DDR-Sozialismus, Paderborn 1997, S. 463-478 (hier: S. 467).

[14] Ebd. S.476.

[15] Böthig, Grammatik einer Landschaft, S. 68.

[16] Dahlke, „Temporäre autonome Zone“, S. 471.

Die Fliegen Sartres und ihre Kritik an der Stalinisierung der SBZ

Inhaltsverzeichnis

[1. Vorwort](#)

[2. Hauptteil](#)

[2.1 Die Fabel der Fliegen und der Existentialismus Sartres](#)

[2.2 Die Fliegen und die stalinistische Herrschaftspraxis](#)

[2.3 Sartre als Ansatzpunkt für einen Widerstand gegen die Stalinisierung?](#)

[3. Schlussbemerkung](#)

[4. Quellen- und Literaturverzeichnis](#)

1. Vorwort

Deutschlands Kultur war nach dem zweiten Weltkrieg – wie die Infrastruktur und Millionen Wohnungen – zerstört und lag am Boden. In den 12 Jahren von 1933-45 wurden große Teile der Kultur für nationalsozialistische Propaganda missbraucht. Nach dem Zweiten Weltkrieg begann der Wiederaufbau der Kultur. Dabei orientierte man sich an der Tradition der Klassiker. Weniger bot die Kunst der

Weimarer Republik einen Ansatzpunkt für einen kulturellen Neubeginn. Im besonderen Maße wurde aber auch internationale Kultur nach Deutschland importiert. Es schien so, als wolle Deutschland das nachholen, was es in den 12 Jahren der Isolation verpasst hatte.^[1] In den großen Städten, wie in Berlin, kam es zu einem bunten Treiben. Neben den Vorstellungen der nicht zerbombten Theater gab es auch eine breite Kleinkunstabewegung und beswingte Kellerräume, in denen amerikanische Musik gespielt wurde. In dieser Zeit wurde die Kulturpolitik eher liberal gehandhabt.

Diese liberale Kulturpolitik und der kulturelle Neuanfang führten auch dazu, dass Sartres Werke im Nachkriegsdeutschland stark rezipiert wurden. Besonders in den westlichen Besatzungszonen wurden Sartres Tragödien inszeniert. So fanden in den Jahren 1946-49 mehr als 20 Aufführungen statt. Es gab zwei sehr umstrittene Sartre-Aufführungen im besetzten Deutschland. So fand die Deutschland-Premiere der 1943 in Paris uraufgeführten *Fliegen* in einem Düsseldorfer Theater statt. Diese von Gründgens inszenierte Premiere wurde sehr polemisch in der SBZ-nahen Theaterzeitschrift *Theater der Zeit* diskutiert (1947). Die zweite Inszenierung erfolgte am 7. Januar 1948 im Berliner Hebbeltheater, welches in der amerikanischen Besatzungszone lag.

Die Reaktion der sowjetnahen Kulturfunktionäre über die Aufführung war ablehnend. Erpenbeck, Dramaturg und SED-Mitglied, bezeichnete Sartres Existentialismus, der die Grundlage von Sartres Tragödien war, als „dekadent“ und „Gipfelpunkt des subjektiven Idealismus“.^[2] Dymshitz, ein sowjetischer Kulturoffizier, zählte Sartre zu den formalistischen Künstlern, „die organisch zur bürgerlichen Dekadenz gehören und deren dekadente Werke das natürliche Ergebnis ihrer reaktionären Weltanschauung darstellen“.^[3] Für ihn waren Sartres Werke wegen ihres „reaktionären“ Gehaltes nicht geeignet, den kulturellen Neuanfang Deutschlands mitzubestimmen. Ihm zufolge passten Sartres Werke nicht in den Kanon, der für die Umerziehung der Bevölkerung geeigneten Werke (Klassiker von Goethe und Schiller).

Schon aus den von Dymshitz und Erpenbeck gemachten Aussagen wird ersichtlich, dass Sartres *Fliegen* von sowjetischer Seite stark abgelehnt werden. In diesem Essay soll exemplarisch am Beispiel der *Fliegen* untersucht werden, weshalb die Kulturorgane der SBZ die Aufführung von Sartres Theaterstücken verhinderten. Woraus resultierte diese Haltung? Hätten Sartres *Fliegen* gegen die

sowjetische Macht und den Stalinismus polemisieren können? Hätten die Fliegen und der Existentialismus die Bevölkerung möglicherweise zu Protesten mobilisieren können? Waren der orthodoxe Marxismus in Gestalt des Stalinismus und der in den Werken Sartres ersichtlich werdende Existentialismus vereinbar?

2.1 Die Fabel der Fliegen und der Existentialismus Sartres

Um einen Ausgangspunkt zur Klärung dieser Fragen zu haben, wird zunächst die Fabel des Stückes dargestellt. Im Anschluss daran wird erläutert, worum es sich beim Existentialismus handelt. Um das Stück zu verstehen, ist es am Besten, wenn von Orests Aussetzung ausgegangen wird: Orest wurde, nachdem sein Vater Agamemnon durch Ägist, den Liebhaber seiner Mutter Klytämnestra, umgebracht wurde, durch einen Diener in einen Wald gebracht, um dort getötet zu werden. Jedoch wurde das Kind nicht getötet, so dass reiche Athener Bürger das Kind fanden und es durch den Pädagogen erziehen ließen.^[4] Fünfzehn Jahre später reisen Orest und sein Pädagoge zu der Stadt Argos, wo Orest geboren wurde. Sie wollen zu Ägists Palast. Doch keiner möchte ihnen den Weg zum Palast verraten. Beide wundern sich über die unzähligen dicken Fliegen in der Stadt. Plötzlich taucht Jupiter, der Gott des Todes und der Fliegen, auf und rät ihnen, nicht weiter in die Stadt zu reisen. Der Pädagoge versucht Orest auch zu überzeugen, nicht in die Stadt zu reisen, auch wenn Orest den Mord an seinem Vater Agamemnon rächen und endlich seinen Platz in seiner Heimat einnehmen möchte. Der Pädagoge wendet ein, dass Orest bei seiner Bildung und seinen Kenntnissen die Welt offen stehe. Vorerst stimmt Orest dem Pädagogen zu. Daraufhin treibt der Pädagoge Pferde für die Weiterreise nach Korinth auf.^[5]

Unvermittelt trifft Orest seine Schwester Elektra, der er sich als Philebos von Korinth zu erkennen gibt. Sie erzählt ihm von ihrer alltäglichen Plackerei: die dreckige Wäsche des Königspaares zu waschen und den Müll zu entsorgen. Nur eines lässt sie die ganzen Mühen auf sich nehmen, nämlich die Hoffnung, dass ihr Bruder Orest bald käme. Plötzlich taucht Klytämnestra auf. Sie gebietet ihm, die Stadt zu verlassen und fordert Elektra auf, sich für die Zeremonie vorzubereiten. Orest weigert sich, dem Folge zu leisten und nimmt an einer großen Feierlichkeit teil.^[6]

Diese Zeremonie wird, wie jedes Jahr, schon seit 15 Jahren am Tage der Ermordung Agamemnons durchgeführt. Der einzige Zweck dieser Veranstaltung ist es, die Schuld und Reue der Bevölkerung aufrechtzuerhalten und somit wird

Ägists Herrschaft über die Bevölkerung garantiert. Das Ritual läuft folgendermaßen ab: zuerst versammeln sich die Bürger in schwarzen Kleidern auf einem Platz. Dort flehen sie um die Ankunft ihres Königs Ägist. Dann, nachdem der König erschienen ist, lässt der Hohe Prieser einen Stein von einer Höhle wegrollen. Daraufhin verlassen die „Toten“ die Höhle. Die Bürger fangen an, die Toten an ihrem Körper zu spüren, sie werden reumütig. Ihre Reue resultiert möglicherweise daraus, dass die Bürger die Schreie des Agamemnon in der Nacht seiner Ermordung hörten, aber den von Ägist bewirkten Mord nicht aufhalten konnten. Paradoxerweise wurde Ägist trotzdem ihr Herrscher. Während der Zeremonie taucht plötzlich Elektra vor der Höhle auf, sie tanzt in einem weißen Kleid über den Platz und fordert die Bürger zu Fröhlichkeit und Lebendigkeit auf. Doch dieses Verhalten passt Ägist gar nicht in den Kram, so dass er sie verschwinden lässt, in dem sie von einem großen Stein überrollt wird.[7]

Nachdem die Zeremonie beendet ist, treffen sich Orest und Elektra am Rande der Stadt. Elektra möchte die Stadt verlassen. Orest möchte sie bei ihrer Flucht unterstützen, doch sie weigert sich, diese Hilfe anzunehmen. Nachdem Orest ihr offenbart, dass er ihr Bruder sei, wird das Gespräch harmonischer und die Sympathie zwischen Beiden stärker. Nur zweifelt Elektra daran, wie er mit seiner Friedfertigkeit Ägist töten wolle. Doch ein Zeichen - ein heller Lichtblitz - nimmt beiden den letzten Zweifel; Orest ist bereit, das Übel der Städter auf sich zu nehmen.[8]

Während sich Orest und Elektra in den Palast schleichen, diskutieren Jupiter und Ägist, dass Ägist nicht länger die Komödie des Herrschers spielen möchte. Er habe es satt, alljährlich diese Zeremonie durchzuführen. Jupiter motiviert ihn, weiter zu regieren, in dem er betont, dass sie beide nach einer neuen Ordnung streben würden. Ägist fürchtet sich jedoch davor, dass er machtlos werden könne, wenn in einem Manne die Freiheit ausbreche.[9]

Kurz nach dieser Unterhaltung stürzt Orest aus seinem Versteck und tötet Ägist und Klytämnestra. Elektra bricht über Klytämnestras Leichnam in Trauer zusammen, sie fühlt sich schuldig. Nach dem Mord flüchten sie in den Tempel des Apollon. Orest bleibt standhaft, er hat ohne Reue getötet. Doch Elektras Schuldgefühle werden stärker, die Erinnyen fallen über sie her. Elektra bricht zusammen und macht Orest später Vorwürfe, dass er nur Unglück über sie gebracht habe. Da die Erinnyen bei Orest keinen Ansatzpunkt finden, kommt Jupiter, der ihm sagt, dass das gesamte Weltall ihn für schuldig an dem Mord

seiner Eltern hält. Er erwidert einige Augenblicke später, dass er frei und nur seinen eigenen Gesetzen untertan sei. Am nächsten Morgen kommt er aus dem Tempel des Apollon und stellt sich dem Volk als neuen König vor. Er nahm die Schuld der Städter und des Mordes auf sich, lehnte aber letztendlich das Amt des Königs ab.[\[10\]](#)

Kommen wir in diesem Zusammenhang nun auf den Existentialismus zu sprechen, der in der philosophischen Tradition Nietzsches, Kierkegaards und Heideggers steht. Diese philosophische Richtung bezieht sich teilweise auf Ideen aus der Soziologie und Psychoanalyse. Im Folgenden sollen nur Aspekte der umfangreichen Philosophie Sartres, die für die weitere Darstellung wichtig sind, vorgestellt werden. Den Existentialisten wie auch Sartre geht es im Wesentlichen darum, dass sie die Angst als eine Grundbedingung der Freiheit ansehen. Freiheit wird in diesem Zusammenhang als die Abwesenheit aller Notwendigkeit gedacht. Eine Handlung könne dann zu Freiheit führen, wenn der vom Akteur selbst gesetzte Zweck der Handlung erfüllt wird. Angst würde dann entstehen, wenn das Ziel der Handlung nicht erreichbar ist, weil sich dem Ziel Hindernisse in den Weg stellen. Die Angst, die an der Ausführung der Handlung hindert, könne jedoch durch Reflexion, in der ein Akteur die verschiedenen Handlungsmöglichkeiten gegeneinander abwägt, überwunden werden.[\[11\]](#)

Eine Entscheidung, die ein Akteur trifft, ist niemals endgültig. Er muss vielmehr immer wieder neu entscheiden, da seine Handlung in einem endlosen "Anlass-Intention-Akt-Ziel-Zirkel" eingebettet ist. Jede Handlung kann also die Grundlage einer neuen Handlung sein. Der Wille des Akteurs entscheidet in Abhängigkeit der schon vollführten Handlungen und ‚wählt‘ eine geeignete Handlungsmöglichkeit aus. Entsprechend der gegebenen und innerhalb des "Anlass-Intention-Akt-Ziel-Zirkels" gewonnenen Handlungsmöglichkeiten kann der Akteur sogar seine Profession frei wählen. Die Entscheidungen und die daraus resultierenden Handlungen sind immer schon ein Stück weit im Urentwurf des Charakters angelegt.[\[12\]](#)

Im Theaterstück werden diese existentialistischen Ansätze besonders in der Person Orests deutlich. Orest spürt, dass er nach Argos gehört, weil er mit der „Verpflichtung“ - der Urentwurf seines Charakters - geboren sei, dass er Prinz in Argos werden solle.[\[13\]](#) Als Prinz in Argos hätte er seinen Bürgern die Freiheit ermöglicht, da er die Bewohner von der Herrschaft des Ägist befreit hat, aber sich nicht zum König wählen ließ. Diese beiden Ziele verwirklicht Orest, in dem er

aus dem Tempel des Apollon tritt und sich zum König wählen lässt, aber seine Untertanen in die Freiheit entlässt.[14] Bis er jedoch dieses Ziel erreicht hat, muss er immer wieder seine Freiheit neu erringen. So weist ihn sein Pädagoge darauf hin, dass er noch eine Menge neuer Dinge zu lernen hätte. Daher weicht Orest vorerst von seinem Ziel, Ägist zu rächen, ab, weil ihn die Angst überkommt, den Mord nicht ausführen zu können. Kurz darauf trifft er plötzlich Elektra und er kommt seinem Ziel näher. Denn er merkt nun, dass Elektra schon lange auf ihn wartet.[15] Nachdem er von Elektras Existenz erfahren hat, spürt er sich seinem Ziel näher und die ursprüngliche Angst verlässt ihn. Denn er spürt in Elektra eine Kämpferin, die sich gegen Jupiter auflehnt, weil sie es wagt, Abfall vor Jupiters Statue zu kippen[16]. Im Zuge der Verbundenheit zu Elektra reflektiert Orest über seine Handlungsmöglichkeiten und entscheidet sich dazu, in Argos zu bleiben und am Ritual teilzunehmen. Orest besaß die gesamte Zeit Wahlfreiheit: er selbst entschloss sich zur Verpflichtung, Prinz in Argos zu werden. Auch entschloss er sich dazu, nach dem eben beschriebenen Abwägungsprozess, in Argos zu bleiben, um am Ritual teilzunehmen.

2.2 Die Fliegen und die stalinistische Herrschaftspraxis

Nun soll untersucht werden, inwieweit dieses Stück sowjetische Herrschaftspraxis polemisieren konnte. Dazu sollen aus dem Theaterstück Beschreibungen über Ägists Regierungsweise zusammengetragen und interpretiert werden. Es gibt drei längere Passagen in dem Stück, die auf die sowjetische Regierungspraxis anspielen. Diese Passagen sollen in Hinblick auf die sowjetische Herrschaftspraxis interpretiert werden. Die erste Passage lautet:

„Die Königin vergnügt sich an unserem Nationalspiel: dem Spiel der öffentlichen Beichte. Hier schreit jeder seine Sünden allen andern ins Gesicht, und es kommt nicht selten vor, dass [...] an den Feiertagen irgendein(en) Kaufmann [...] schreit, dass er ein Mörder, ein Ehebrecher, ein Veruntreuer (sei.) [...] Jeder kennt die Verbrechen des anderen auswendig.“[17]

Sartre spielt offen auf das russische Spiel der öffentlichen Beichte an. In den zwanziger Jahren war es üblich, dass jedes Parteimitglied der KPdSU, welches von der politischen Linie der Partei abwich, sich selbst sühnen konnte, in dem es sich offen der Partei unterwarf und sich zu Reue bekannte.[18] Auch in öffentlichen Gerichtsprozessen gegen ‚Volksfeinde‘ der sowjetischen Ordnung waren solche Bekenntnisse zu Reue gang und gäbe. Die Täter gestanden letzten

Endes Taten, die sie nicht selbst begangen hatteb.[19] Genauso sollten die Bürger von Argos Reue für den Mord an Agamemnon zeigen. Diesen Mord haben die Bürger jedoch nicht aktiv begangen. Besonders das Ritual in den Fliegen lässt sich mit solchen Gerichtsprozessen vergleichen, da auch hier die Bevölkerung zu Reue über ihr ‚Verbrechen‘ aufgefordert wird.

Die zweite Aussage wurde von Jupiter gemacht:

„Agamemnon war ein guter Kerl, aber er hatte einen großen Fehler. Er hat nicht erlaubt, daß die Hinrichtungen öffentlich vorgenommen wurden. Das ist schade. So ein richtiges Hängen, das ist eine Zerstreung in der Provinz, und die Leute nehmen allmählich auch den Tod nicht mehr so wichtig.“[20]

Dieses Zitat besagt, dass der letzte Herrscher von Argos keine öffentlichen Hinrichtungen durchgeführt habe, aber der neue Herrscher Ägist führe öffentliche Hinrichtungen durch. Auch hier lässt sich eine Parallele zur sowjetischen Herrschaft aufmachen. Mit der zunehmenden Machtfestigung der Stalinisten (Ägist), nachdem Lenin und andere Revolutionsführer (Agamemnon) gestorben oder ins Ausland emigriert waren, kam es in den dreißiger Jahren zum großen Terror, bei dem massenweise Menschen grausam ums Leben gekommen sind. Diese Hinrichtungen fanden unter Stalin in aller Öffentlichkeit statt, um andere Menschen einzuschüchtern. Die Menschen mussten während des großen Terrors mit Denunziationen rechnen, sodass viele Menschen von einem jähen Ende ausgingen. Um nicht wahnsinnig zu werden, durften die Menschen den Tod nicht mehr als so wichtig nehmen.

Das dritte Zitat stammt von Ägist selbst: „ich wollte, daß Ordnung herrsche und daß sie durch mich herrsche. [...] ich habe Ordnung gemacht. O schreckliche und göttliche Leidenschaft!“[21]. Auch Stalins Herrschaft zielte auf eine neue Ordnung der Gesellschaft ab, denn er wollte im Sowjetreich eine Utopie verwirklichen. Dieser Umgestaltung wird weltgeschichtliche Bedeutung beigemessen. Genauso wie Stalin hielt sich auch Ägist für gottgleich.[22] Diese Selbstherrlichkeit stellte auch Ägist durch öffentliche Selbstinszenierungen zur Schau, in dem er sich während des Rituals von seinem Volk empfangen läßt.[23]

Die zusammengetragenen Parallelen machen deutlich, dass Sartre das System des Stalinismus karikiert. Während des Stalinismus gab es nur einen autokratischen und selbstherrlichen Herrscher, der mittels einer Einheitspartei

herrschte. Alle Posten und Ämter innerhalb dieser Partei wurden von oben nach unten hin besetzt. Die unteren Dienststellen mussten die Weisungen der oberen Dienststellen entsprechend umsetzen. Um sich von missliebigen Parteigenossen zu trennen, wurden auf Weisung von Stalin Parteisäuberungen durchgeführt.

Es ließe sich aber auch einwenden, dass die Bezüge zwischen der Herrschaftspraxis in der Sowjetunion und der in den Fliegen beschriebenen Regierungsweise nur zufälliger Natur sind. Diese Annahme widerspricht jedoch der These, dass die Fliegen eine Karikatur des Stalinismus beinhalten. Für die eben erwähnte Annahme spricht, dass Sartres Fliegen, die während der deutschen Besetzung Frankreichs geschrieben wurden, zum Widerstand gegen die deutschen Besatzer aufrufen und nicht gegen den Stalinismus polemisieren sollten. So führt Levy in seiner umfangreichen Sartre-Biografie vier Zeugenaussagen zusammen, die Sartre bei der Uraufführung loben und betonen, dass die Fliegen zu einer „Revolte“ gegen die „neue Ordnung“ der deutschen Besatzer aufforderten. Außerdem würde man in *Ägist* und in *Klytämnestra* „ohne Mühe die Figur des Besatzers und der kollaborierenden Verräterin“ erkennen. Auch die im Stück dargestellte Ideologie der Reue würde eine Anspielung auf die „von Vichy propagierte Mystifizierung des Leidens“ sein.[\[24\]](#)

Gegen die oben gemachte Annahme spricht, dass die deutschen Besatzer die Aufführung des Theaterstückes nicht verboten haben, sondern es sogar gestatteten. Dies macht deutlich, dass die Anspielungen von den deutschen Besatzern nicht wahrgenommen und auch nicht für gefährlich erachtet wurden. Vermutlich fiel der entsprechenden Zensurbehörde eher die sowjetfeindliche Haltung der Fliegen auf, sodass sie sogar Großankündigungen im deutschen Kulturkalender *„Der Deutsche Wegleiter“* gestattete.[\[25\]](#)

Möglicherweise richteten sich aber Sartres Fliegen sowohl gegen die deutschen Besatzer als auch gegen das sowjetische Herrschaftssystem. Sartres antistalinistische Haltung wird besonders an dem Umstand deutlich, dass er nach dem Zweiten Weltkrieg eine „Vereinigung der Linkskräfte unter Ausschluss der Kommunisten“ gründete.[\[26\]](#) Diese Vereinigung schloss bewusst sowjetnahe Kommunisten aus, da sie möglicherweise Sympathie mit dem Stalinismus gehabt hätten.

2.3 Sartre als Ansatzpunkt für einen Widerstand gegen die Stalinisierung?

Wenn das Theaterstück öffentlich in der sowjetischen Besatzungszone aufgeführt worden wäre, so hätte es, wie in der obigen Interpretation deutlich wurde, das Potential gehabt, die sowjetische Herrschaftspraxis zu polemisieren und zu karikieren. Denn es gab Teile der Bevölkerung, die die Stalinisierung, die in der SBZ unter anderem darauf abzielte, scheindemokratische Institutionen wie die Blockparteien einzuführen und die SPD und KPD zur SED zwangszuvereinigen, offen kritisierten. Dieser prosozialistische Teil der Bevölkerung wollte nicht, dass die Ämter und Führungspositionen in den Parteien von Moskau aus besetzt werden, sondern dass sich der Sozialismus von unten heraus entwickelt. Es gab in der SBZ überzeugte Sozialisten, die Eigeninitiative zeigten und sich an Antifa-Ausschüssen und den eingerichteten Roten Milizen beteiligten. Selbst in westlichen Besatzungszonen gab es eine breite Bewegung von unten, die zum Beispiel Referenda in den Landtagen gestellt haben, um die Verstaatlichung von Betrieben zu bewirken.[\[27\]](#)

Bei einem solchen sozialistischen Druck von unten hätte die Aufführung dieses Theaterstückes unter gewissen politischen und gesellschaftlichen Umständen dazu führen können, dass die deutschen Kommunisten – auch diejenigen, die die Stalinisierung beziehungsweise den großen Terror aus dem Ausland beobachteten bzw. selbst erlebten – über die beginnende Stalinisierung hätten reflektieren können. Diese Reflektion hätte innerhalb der von Sartre beschriebenen Grundbedingungen von Freiheit und Angst stattfinden können. So hätte die beginnende Stalinisierung bei einigen Kommunisten bzw. Sozialisten Angst ausgelöst. Diese Angst hätte Sartre zufolge durch Reflektion und Abwägung überwunden werden können.[\[28\]](#) Eine mögliche Handlungsalternative wäre ein Aufruf zum Widerstand gewesen.

Dieses Widerstandspotential des Existentialismus hätte zu einem „dritten Weg“ zwischen Kapitalismus und Kommunismus führen können.[\[29\]](#) Eine mögliche Konsequenz dieses „dritten Weges“ wäre gewesen, dass die SBZ sich unter gewissen Umständen von Moskau losgesagt hätte. Dieses Szenario schien besonders nach Titos Machtübernahme in Jugoslawien denkbar. Um die Gefahr eines solchen Widerstandes und die Lossagung von Moskau zu verhindern, diskreditierten die sowjetischen Kulturoffiziere das Stück. So wurde schon drei Tage nach der Premiere der *Fliegen* im Berliner Hebbeltheater ein Artikel namens „Der Existentialismus. Eine neofaschistische Nachkriegsmode“ von Ernst Nikiesch veröffentlicht. Dieser Artikel, der im *Neuen Deutschland*

veröffentlicht wurde, versuchte den Existentialismus in die Nähe des Faschismus zu rücken. Darauf folgte eine ganze Serie von Artikeln in den neugeschaffenen sowjetnahen Zeitungen *Neues Deutschland* und *Tägliche Rundschau*.

Die Vorlage für die in den Artikeln verwandten Rhetorik lieferte sicherlich Georg Lukacz, ein ungarischer Kulturtheoretiker. Er veröffentlichte schon 1941 in russischer Sprache eine Monografie mit dem Titel „Marxismus oder Existentialismus“. Diese Buch stellt eine Verbindung zwischen dem Existentialismus und dem Idealismus, der bürgerlich-kapitalistischen Weltanschauung, her. Lukacz ging soweit, dass er auf Grund der theoretischen Nähe des Existentialismus zu Heideggers Philosophie Sartres Philosophie eine Nähe zum Faschismus unterstellte. Gerade Heideggers Aufrufe zur Passivität habe dem Faschismus Tür und Tor geöffnet.[\[30\]](#) Diese Analyse Lukacz's zielt darauf ab, den Existentialismus für die bürgerliche wie auch die kommunistische Intelligenz zu diskreditieren.

3. Schlussbemerkung

Sartres Fliegen besaßen in den Nachkriegsjahren das Potential, um zum Widerstand gegen die Stalinisierung aufzurufen. Die in den Fliegen dargestellte Karikatur der sowjetischen Herrschaftspraxis war geeignet, um gegen die Sowjetisierung zu polemisieren. So befürchteten die Sowjetoffiziere, dass der von Sartre begründete Existentialismus ein drittes Lager zwischen Kapitalismus und Sozialismus hätte aufmachen können. Diese Philosophie hätte einen Widerstand gegen die Sowjetisierung der SBZ begründen können. Um sich vor der ‚Gefahr‘, die von Sartres Philosophie ausging, zu schützen, wurde der Existentialismus von sowjetischer Seite aus diskreditiert. Dazu wurde eine groß angelegte Propagandaschlacht gegen den Existentialismus initiiert.

4. Literaturverzeichnis

Baberowski, Jörg: Der Rote Terror. Die Geschichte des Stalinismus, Bonn 2007.

Becher, Robert: Die gescheiterte Revolution. DDR 1989/90, Berlin 2009.

Börner, Sylvia: Die Kunstdebatten 1945 bis 1955 in Ostdeutschland als Faktoren ästhetischer Theoriebildungsprozesse, Frankfurt am Main 1993.

Dietrich, Gerd: Politik und Kultur in der Sowjetischen

Besatzungszone Deutschlands (SBZ) 1945-1949, Bern 1993.

Levy, Bernard-Henri: Sartre. Der Philosoph des 20. Jahrhunderts, Paris 2000.

Lukacs, Georg: Existentialismus oder Marxismus?, Berlin 1951.

Mittenzwei, Werner: Nachwort, In: Sartre, Jean-Paul: Die Fliegen, In: Sartre, Jean-Paul: Drei Stücke, Berlin-Ost 1967, S. 281 - 306.

Sartre, Jean-Paul: Die Fliegen, In: Sartre, Jean-Paul: Drei Stücke, Berlin-Ost 1967.

Schivelbusch, Wolfgang: Vor dem Vorhang. Das Geistige Berlin 1945-48, München 1995.

Stüber, Petra: Spielräume und Grenzen. Studien zum DDR-Theater, Berlin 1998.

Suhr, Martin: Sartre zur Einführung, Hamburg 1989.

Fußnoten:

1. Vgl. Schivelbusch: 1995, S. 42.
2. Vgl. Stuber: 1998, S. 107.
3. Vgl. Börner: 1993, S. 51.
4. Vgl. Sartre: 1967, S. 13.
5. Vgl. Sartre: 1967, S. 1-19.
6. Vgl. Sartre: 1967, S. 21 -29.
7. Vgl. Sartre: 1967, S. 29-40.
8. Vgl. Sartre: 1967, S. 41-50.
9. Vgl. Sartre: 1967, S. 54-61.
10. Vgl. Sartre: 1967, S. 63-81.
11. Vgl. Suhr: 1989, S. 45-54.
12. Vgl. ebd.
13. Vgl. Sartre: 1967, S. 17.
14. Vgl. Sartre: 1967, S. 81.
15. Vgl. Sartre: 1967, S. 20.
16. Vgl. Sartre: 1967, S. 21.
17. Vgl. Sartre: 1967, S. 26.
18. Vgl. Barberowski: 2007, S. 144.
19. Vgl. Barberowskis Ausführungen zum Sachty-Prozess in Barberowski: 2007, S. 119.

20. Vgl. Sartre: 1967, S. 10.
21. Vgl. Sartre: 1967, S. 59.
22. Vgl. Sartre: 1967, S. 58.
23. Auch die rote Farbmeteraphorik, die Sartre verwendet, spielt auf die sowjetische Herrschaft an. Diese rote Farbmeteraphorik bezieht sich auf das Ritual, dass „ein rotes Fest (sein wird), dessen Erinnerung ihr nie auslöschen könnt“.
24. Vgl. Levy: 2000, S. 354-356.
25. Vgl. Levy: 2000, S. 353.
26. Vgl. Mittenzwei: 1967, S. 286.
27. Vgl. Becher: 2009, S. 20-23.
28. Gerade diese Wahlfreiheit war den sowjetischen Besatzern ein Dorn im Auge. Denn das stalinistische System, das darauf basierte, Befehle von oben nach unten hin weiterzuleiten, hätte nicht mit dem Prinzip der Wahlfreiheit funktioniert. Jeder Befehlsempfänger hätte sich unter der Prämisse Wahlfreiheit auch gegen die Umsetzung der Befehle entscheiden können. Dies räsoniert auch der ostdeutsche Historiker Mittenzwei 1976 (Vgl. Mittenzwei: 1967, S. 287).
29. Vgl. Dietrich: 1993, S. 120f.
30. Lukacz: 1951, S. 6f. und S. 63ff.