
Hansers Sozialgeschichte
der deutschen Literatur vom
16. Jahrhundert
bis zur Gegenwart

Herausgegeben von Rolf Grimminger

Band 11

Die Literatur der DDR

*Herausgegeben
von Hans-Jürgen Schmitt*

*Geom
HB
Ha 6*

Universität Tübingen
FB. NEUPHILOLOGIE
BIBLIOTHEK

2254/83

Carl Hanser Verlag

ISBN 3-446-12786-0

© 1983 Carl Hanser Verlag München Wien

Alle Rechte vorbehalten

Schutzumschlag: Klaus Detjen, Hamburg

Gesamtherstellung: Appl, Wemding

Printed in Germany

Bernhard Greiner

Im Zeichen des Aufbruchs: die Literatur der fünfziger Jahre

I Das Leitbild: proletarische Öffentlichkeit

Das erste Jahrzehnt der Geschichte der DDR zeigt sich dem rückblickenden Betrachter als Zeit großer Hoffnungen wie herber Enttäuschungen; lange wird ein Pathos umfassenderer Erneuerung und Neubeginns aufrechterhalten. Alle Momente des Gesellschaftsprozesses, also auch die Literatur¹, stehen im Spannungsfeld zwischen dem Anspruch, den die eingeleiteten Umwälzungen setzten und dem faktisch Verwirklichten. Beansprucht wird, mit den Umwälzungen der ersten Nachkriegsjahre (Enteignung von Großgrundbesitz, Vergesellschaftung von Betrieben) damit Planstatt Marktwirtschaft, Justiz- und Schulreform) werde in der sowjetischen Besatzungszone Marx' revolutionäre Forderung in die Tat umgesetzt, alle Verhältnisse umzukehren, in denen der Mensch ein erniedrigtes, ein geknechtetes, ein verlassenes, ein verächtliches Wesen ist. Faktisch aber fand unter den Bedingungen, die 1945 in der SBZ gegeben waren, nur eine deformierte Revolution statt. Die Revolution wurde von einer Siegermacht verordnet, ihr antwortete nach der Niederlage der Arbeiterbewegung gegenüber dem Nationalsozialismus und nach dem totalen Zusammenbruch Deutschlands keine Bewegung im Volk. Gleichzeitig hatte die Siegermacht Sowjetunion die sozialistische Revolution schon im eigenen Land in Mißkredit gebracht, da sie sie als Instrument zur schnellen Industrialisierung eines rückständigen Agrarlandes und zur imperialen Vorherrschaft in Asien und Osteuropa gebrauchte.

Ihre Legitimation konnte und kann die herrschende Gruppe in der DDR nur aus der Verwirklichung des revolutionären Anspruchs gewinnen. Immer neu ist daher dieser mit der ihr entgegenstehenden erfahrbaren Wirklichkeit zu vermitteln. Hierin nimmt Literatur in der DDR entscheidend am Gesellschaftsprozess teil.

Der revolutionäre Anspruch richtet sich subjektiv – in der Erwartung des einzelnen – auf umfassende Emanzipation des Menschen, objektiv – bezogen auf die neuen Produktionsverhältnisse – auf das Verfügen der Produzierenden über sich und ihre Produktion. So führt z. B. Bahro in seiner kritischen Auseinandersetzung mit dem ›real existierenden Sozialismus‹ aus:

Sobald die Enteignung der Kapitalisten vollzogen und gegen ihre Restaurationsversuche gesichert ist, stehen die Produzenten vor der positiven Aufgabe, nun gemeinschaftlich über den ganzen Produktionsprozeß und demzufolge auch über die Verteilung der Ergebnisse zu verfügen. Diese Aufgabe (...) erwies sich inzwischen als *das* große ungelöste Problem der industrialisierten Länder. Es können sich heute nur wenige Menschen überhaupt vorstellen, wie die Gesellschaft ihre Staatsmaschine loswerden sollte. Und dies, obwohl es sich längst praktisch als kolossaler Unterschied erwiesen hat, ob die assoziierten Werktätigen selbst ihren Produktionsprozeß kontrollieren oder ob (angeblich? tatsächlich?) ›in ihrem Interesse‹ darüber verfügt wird. Der Koloß, der sich in ›unserem real existierenden Sozialismus Partei-und-Regierung‹ nennt, ›vertritt‹ die gemeinte freie Assoziation ebenso wie in allen früheren Zivilisationen der Staat die Gesellschaft vertrat.²

Der Prozeß, in dem subjektive Emanzipationserwartung und objektiver Anspruch des Selbstverfügens in der Produktion verwirklicht würden, wäre das Herstellen einer neuen, einer ›proletarischen Öffentlichkeit‹. Der Begriff ist dem der ›bürgerlichen Öffentlichkeit‹ analog gebildet. Jürgen Habermas hat ›bürgerliche Öffentlichkeit‹ als Instanz der Kontrolle und Kritik an Staat und Gesellschaft, zugleich der Vermittlung zwischen beiden entwickelt, als Instanz der Kontrolle und Kritik, die im Raisonement sich autonom verstehender Privatleute ausgeübt wird³. Auch proletarische Öffentlichkeit wäre eine Instanz der Kontrolle und Kritik, allerdings gegenüber einer strukturell gewandelten Wirklichkeit und ausgeübt durch andere Träger.

Sozialistische Wirklichkeit ist dadurch gekennzeichnet, daß sich Staat und Gesellschaft in ihren Aufgaben und Leistungen bis zur Ununterscheidbarkeit durchdringen. So übernehmen Betriebe staatliche Funktionen wie Rechtsprechung, Ausbildung, soziale Fürsorge; ›Fluchtpunkt‹ dieser Tendenz ist das Absterben des Staa-

tes, seine Rücknahme in die Gesellschaft. Umgekehrt übernimmt der Staat gesellschaftliche Funktionen, z. B. im Bereich von Produktion und Warenverkehr; ›Fluchtpunkt‹ dieser Tendenz ist die Verstaatlichung aller ehemals gesellschaftlichen Bereiche. Es entsteht eine umfassend politisierte Sozialsphäre eigener, d. h. nicht mehr nach Staat und Gesellschaft zu differenzierender Ordnung: ›sozialistische Arbeitswelt‹. Auf sie hat sich eine neue Öffentlichkeit zu beziehen. Als Träger solcher Öffentlichkeit kommen nicht nur die Schicht der Gebildeten und entsprechend ›Mündigen‹ in Frage, sondern erstmals zugleich die Massen der Arbeiter und Angestellten, die unter sozialistischen Produktionsverhältnissen weiterhin zu unschöpferischer Arbeit gezwungen sind. Die Aufhebung des Privateigentums an Produktionsmitteln und die Aufhebung der Warenproduktion (insofern die Produktion nicht an Marktgesetzen orientiert ist) haben Entfremdung insoweit aufgehoben, als sie in diesen Aspekten der Arbeit gründet. Mit Rücksicht auf solche Befreiung können die bisher entfremdet Arbeitenden als potentielle Subjekte des Gesellschaftsprozesses angesehen werden. Faktisch werden sie diese Position aber erst innehaben, wenn auch jene Entfremdung aufgehoben wird, die mit den eingeleiteten gesellschaftlichen Umwälzungen noch nicht beseitigt ist, ja durch diese noch intensiviert wird (Entfremdung durch weiterhin vorenthaltenes Verfügen über den Produktionsprozeß). Was Bahro als ›Perspektiven einer allgemeinen Emanzipation heute‹ anführt⁴, sind Konkretisierungen einer proletarischen Öffentlichkeit, zum Beispiel Überwinden von Subalternität, Demokratisieren des allgemeinen Erkenntnis- und Entscheidungsprozesses, indem sich die Menschen über Werte, Ziele und Wege ihres Zusammenlebens verständigen, offene Kommunikation der Massen über herrschaftsfreie Gesellschaft, die die Massenmedien technisch leisten könnten⁵.

Die neue Öffentlichkeit, die aus der gesellschaftlichen Umwälzung in der DDR als Erwartung und Anspruch abgeleitet werden kann, wird durch das Attribut ›proletarisch‹ (nicht: ›sozialistisch‹) charakterisiert. Sie ist zwar auf sozialistische Arbeitswelt bezogen, zielt aber über den ›real existierenden Sozialismus‹ gerade hinaus; ihr Ziel kann mit dem der revolutionären Arbeiterbewegung

gleichgesetzt werden; dies soll im Begriff des ›Proletarischen‹ mitbenannt sein⁶.

›Proletarische Öffentlichkeit‹ wäre die immer neu zu leistende Vermittlung zwischen revolutionärem Anspruch und erfahrbarer Wirklichkeit der DDR. Sie ist faktisch nicht etabliert; die Schriftsteller aber ergriffen in den fünfziger Jahren die Chance, Vorform und Teil – Motor – solcher proletarischen Öffentlichkeit zu sein (wie die bürgerliche Literatur des 18. Jahrhunderts Vorform und Teil der sich etablierenden bürgerlichen Öffentlichkeit war). Mehr noch, dies ist die These der vorliegenden Studie: Die verschiedenen literarischen Entwicklungen der fünfziger Jahre in der DDR zeigen einer soziologischen Betrachtungsweise darin ihren Zusammenhang, daß sie als Vorform und vorwegnehmender Vollzug proletarischer Öffentlichkeit begriffen werden können.

Wie kann Literatur in den vierziger und fünfziger Jahren Vorform und Teil proletarischer Öffentlichkeit sein? Hier ergeben sich Ansätze sowohl für den darstellenden als auch für den kommunikativen Aspekt von Literatur. Zum darstellenden Aspekt: Literatur ist allererst Ort der Aufklärung über das Bezugsfeld proletarischer Öffentlichkeit: die sozialistische Arbeitswelt als neue Gesellschaftsformation – darum das große Gewicht, das *Arbeit* als Gegenstand der Literatur erhält⁷. Die Aufgabe, sich mit der neuen sozialistischen Wirklichkeit auseinanderzusetzen, in diesem Sinne ›realistisch‹ zu werden, die die gesellschaftlichen Forderungen an das literarische Schaffen durchziehen, ist in den vierziger und fünfziger Jahren geradezu synonym mit der Hinwendung zum Thema ›Arbeit‹. Aufklären über die neu entstandene Sphäre ›Arbeitswelt‹ meint aber nicht ohnmächtiges Reproduzieren sozialer Daten, sondern literarisches Bewältigen, d. h. immer neues Bestimmen der sozialistischen Arbeitswelt aus der Spannung von revolutionärem Anspruch und erfahrbarer Wirklichkeit. In der jeweiligen Vermittlung beider wird die Norm proletarischer Öffentlichkeit (umfassendes Aufheben von Entfremdung) konkretisiert und ihre Erschließungskraft im Hinblick auf die je besondere geschichtliche und gesellschaftliche Situation bestimmt. ›Parteilichkeit‹, eine zentrale Kategorie des sozialistischen Realismus, ist als Darstellen von Wirklichkeit im Horizont dieser Vermittlungsauf-

gabe zu begreifen. So wird das banalisierte Verständnis dieser Kategorie (›dem Interesse der herrschenden Partei dienend‹) überwunden.

Literatur ist aber erst dann Vorform und Teil proletarischer Öffentlichkeit, wenn sich ihre darstellende Leistung (Etablieren der Norm proletarischer Öffentlichkeit) mit einer kommunikativen verbindet; wenn sie die Masse der Arbeitenden als potentielle Träger einer neuen Öffentlichkeit zu Wort kommen, sich so als ›Mündige‹ erfahren läßt. Das verlangt, den Kreis der Teilnehmer an literarischer Kommunikation über die Gruppe der literarisch Gebildeten hinaus zu erweitern, so daß die ›illiterati‹, die literarisch Ungebildeten, mit einbezogen werden. Dem entspricht in der DDR eine stets geforderte und geförderte Öffnung der literarischen Kommunikation für neue Schichten (als Leser wie Autoren), was nicht nur als quantitativer, sondern auch als qualitativer Wandel verstanden wird⁸.

Der Kreis der Teilnehmer an literarischer Kommunikation ist in der DDR deutlich erweitert worden. Das verlangt zu erklären, *wie* das erstrebte und erreichte Zu-Wort-Kommen der neuen Teilnehmer sich vollzieht. Wie werden diese angesprochen? Wie gewinnen sie die Möglichkeit, sich selbst zu artikulieren? Als Publikum, das gemeinschaftlich über den Gesellschaftsprozess verfügt oder als Objekt von Beeinflussung? ›*Volksverbundenheit*‹, die andere zentrale Kategorie des sozialistischen Realismus, ist im Rahmen solcher Fragen nach dem kommunikativen Aspekt von Literatur zu begreifen, als literarisches Zu-Wort-Kommen des Volkes in der Position dessen, der über den Gesellschaftsprozess verfügt. So wird die fatale Gleichsetzung von ›*Volksverbundenheit*‹ mit Simplizität überwunden.

Literarisches Bewältigen sozialistischer Arbeitswelt durch deren Vermittlung mit der Norm umfassenden Aufhebens von Entfremdung und literarisches Zu-Wort-Kommen der Arbeitenden in der Position derer, die über den Gesellschaftsprozess verfügen, weisen Literatur als Vorform und Teil proletarischer Öffentlichkeit aus. Deren Funktionieren aber hängt wesentlich davon ab, wieweit sich der Diskurs ihrer Träger zu institutionalisieren, d. h. wieweit er die Medien, gerade auch der Massenkommunikation, in ihren Dienst

zu stellen vermag. Hier wird der revolutionäre Ansatz virulent, den Brecht schon in den dreißiger Jahren anlässlich des neuen Mediums Rundfunk theoretisch und in den Lehrstücken erstmals praktisch entwickelt hatte: Die Medien, die faktisch als bloße Apparate der Distribution eingesetzt sind, zu Apparaten der Kommunikation umzuwandeln, in der jeder Teilnehmer Hörer und Sprecher sein kann, nicht als literarischer Selbstzweck, sondern um die Struktur einer wahrhaft vergesellschafteten Kommunikation über die allgemeinen Angelegenheiten zu etablieren⁹.

Zu den traditionellen Institutionen literarischer Kommunikation [→ 52 f., 187 f.] – neben Verlag und Theater die Institutionen der Massenmedien Film, Radio, Fernsehen – treten in der möglichen Orientierung auf eine proletarische Öffentlichkeit vor allem noch die Institutionen der Betriebsöffentlichkeit (Betriebszeitung, Betriebsversammlung, gemeinsame Aktionen der Betriebsmitglieder von der Feier bis zum Streik u. a.). Im Unterschied zur Ausschließung von Öffentlichkeit aus den Betrieben im Westen wurden und werden in der DDR immer wieder Versuche unternommen (wie z. B. mit dem ›Bitterfelder Weg‹), traditionelle literarische Öffentlichkeit und Betriebsöffentlichkeit miteinander zu verbinden.

II Literatur als Vorform und Teil proletarischer Öffentlichkeit

Ein Betrachten der Literatur der fünfziger Jahre nicht im nachträglichen Bestätigen dessen, was sich durchgesetzt hat, sondern aus einer Perspektive, die in dieser Zeit eröffnet war, wenn sie auch nur beschränkt verwirklicht wurde, wird durch ein weiteres Charakteristikum der Literatur dieser Zeit bekräftigt, ihren Zug zur Antizipation. Das Befremdlichste an der Literatur der fünfziger Jahre ist dem westlichen Betrachter, der aus einem Abstand von dreißig Jahren zurückblickt, wohl deren wesentlich bejahende Tendenz. Bejaht wird allerdings nicht das Bestehende – das wird mißachtet, wo der frühen DDR-Literatur blanker Opportunismus unterstellt wird –, bejaht wird vielmehr das im Prozeß Befindliche, dem Kunst einen Vor-Schein zu geben vermag. Insofern steht das

literarische Geschehen der Zeit im Zeichen des Aufbruchs, als dessen Ziel proletarische Öffentlichkeit bestimmt worden ist. Blochs Ästhetik des Vor-Scheins, u. a. entwickelt im ›Prinzip Hoffnung‹, dessen erster Band mit Blochs Übersiedlung nach Leipzig 1949 erschien, gibt der Literatur des Aufbruchs die theoretische Grundlage. Bloch spricht der Kunst das Vermögen zu, das Noch-nicht-Gewordene des Objekts, dessen Wahrheit, im Medium des Scheins zu erfassen, als subjektive Vorwegnahme zwar, der aber Realisierbarkeit im Objekt entgegenkomme:

Also treibt die Kunst Weltgestalten, Weltlandschaften, ohne daß sie untergehen, an ihre entelechetische Grenze: Nur die ästhetische Illusion löst sich vom Leben los, der ästhetische Vor-Schein dagegen ist gerade einer, weil er im Horizont des Wirklichen selber steht.¹⁰

Im Ausbilden verschiedener Weisen literarischen Vor-Scheins wird in der Literatur der fünfziger Jahre Aufheben von Entfremdung als Norm proletarischer Öffentlichkeit mit der Wirklichkeit sozialistischer Arbeitswelt vermittelt, diese damit literarisch bewältigt. Zwei Grundformen der Darstellung von Wirklichkeit in der Literatur der fünfziger Jahre geben sich dabei zu erkennen.

1. Symbole aufgehobener Entfremdung: *Peter Huchel und Anna Seghers*

Ihren gesellschaftlichen Gehalt zeigt Huchels Lyrik nicht in ihren Themen, sondern in den Grundlagen ihrer Zeichenbildung¹¹. Alle Gedichte Huchels vermitteln Vorstellungen der Einheit von Mensch und Natur (Aufgehoben-Sein von Entfremdung; die in ihrer Spaltung in Subjekt und Objekt gründet) mit der jeweils erfahrbaren geschichtlichen Situation. Unter sich wandelnden geschichtlichen Bedingungen führt diese Vermittlungsleistung zu einem Wandel der Zeichenbildung. Die frühen Gedichte vor 1933 entwerfen Einheit von Mensch und Natur durch Rückprojektion in Welten vor der Geschichte wie Kindheit oder Mythos (z. B. ›Kindheit in Alt-Langerwisch‹, ›Die Magd‹, ›Der Knabenteich‹). Erfahrung von Faschismus und Krieg öffnen die Zeichen der Geschichte, allerdings negierend. Verweis der Zeichen auf Einheit von Mensch und Natur wird zum Problem, sprachlich vollzogen wird

dies darin, daß sich dem uneigentlich gebrauchten Wort der sinngebende Kontext entzieht (zum Beispiel ›Zwölf Nächte‹).

Ein tiefgreifender Wandel erfolgt nach 1945. Huchel arbeitet, von Becher berufen, seit 1949 als Chefredakteur der Zeitschrift ›Sinn und Form‹. Die Zeit gesellschaftlichen Neubeginns bringt in seiner Lyrik eine Phase deutungssicheren Verknüpfens von Wort und sinngebendem Kontext hervor. Umfassend zeigt dies der Gedichtzyklus ›Das Gesetz‹ (1950 veröffentlicht in ›Sinn und Form‹). ›Gesetz‹ spielt auf die Landreform in der DDR an, es steht im Gedichtzyklus für geschichtlichen Neubeginn schlechthin. Dem Wort ›Gesetz‹ werden umfangreiche Bildkontexte zugeordnet, die ihm einen Bedeutungsspielraum schaffen zwischen konkretem geschichtlichem Sachverhalt (aufgehobene Spaltung zwischen Arbeitenden und Gegenstand wie Mittel ihrer Arbeit, insofern aufgehobene Entfremdung) und metaphysischem Gut (Erlösung des Menschen, Anbruch einer neuen, paradisischen Zeit), zum Beispiel:

O Gesetz,
mit dem Pflug in den Acker geschrieben,
mit dem Beil in die Bäume gekerbt!
Gesetz, das das Siegel der Herren zerbrochen,
zerrissen ihr Testament!

O erste Stunde des ersten Tags,
das die Tore der Finsternis sprengt! (...)¹²

Huchel bildet das Wort ›Gesetz‹ zu einem geschichtlichen Zeichen mit utopischer Verweisung, er entwirft aus ihm eine ›konkrete Utopie‹ im Sinne Blochs¹³. Die Bildkontexte, die der Metapher ›Gesetz‹ zugeordnet werden, führen antizipierend aus, was im ›Gesetz‹ an utopischem Gehalt angelegt ist. Der Deutungsgestus wird dabei überzogen. Das Zukunftsbild eines neuen Einklangs von arbeitendem Menschen und schöpferischer Natur wird breit ausgemalt, was nur in Orientierung an Mustern möglich ist, die geschichtlich zurückweisen, vor die Stufe entfalteter Technik. So entstehen Bilder eines zeitlosen bäuerlichen Daseins; das geschichtliche Zeichen erhält einen Zug zur geschichtsabweisenden Idylle.

Überzogener Deutungsgestus und Tendenz zur Idylle als Ver-

fahren, dem jeweils Vorgestellten einen utopischen Horizont zu verleihen, geben der ›Aufbruchs-Literatur‹ vielfach das Gepräge. Verschiedene Sprachen utopischer Verweisung sind jedoch zu unterscheiden. Huchels Zyklus ›Das Gesetz‹ erschien fünf Jahre nach der Bodenreform; aber er bildet nicht Entwicklungen ab, die stattgefunden haben. Sein Entwurf einer neuen lebendigen Zeit ist vielmehr ganz auf den einen Augenblick des Umbruchs (der Landreform) als geschichtliches Zeichen bezogen. Der Zyklus führt in vorwegnehmenden Bildkontexten aus, was in diesem Augenblick latent gegenwärtig ist, nicht, was im geschichtlichen Prozeß nach und nach verwirklicht wurde. Bloch unterscheidet zwei Sprachen utopischen Vor-Scheins. Die eine hebt auf die Vermittlung des Ziels durch den Prozeß der Geschichte ab, auf Bewegung in der Zeit, *Tendenz*, die andere auf punktuelle Einheit des geschichtlichen Daseins mit dem Gehalt des Ziels, ›*Latenz*‹ des Ziels in der Gegenwart. Dieser Unterscheidung wird die poetologische von ›*Allegorie*‹ und ›*Symbol*‹ zugeordnet. Die Allegorie ist – als Wegbestimmung – auf Andersheit und Unterschied geöffnet, »Identitätsbezug im anderen, ausgedrückt durch anderes«, das Symbol zeigt – als Zielbestimmung – ursprüngliche Einheit des Verweisenden mit dem, worauf es verweist, vor¹⁴.

In Huchels Zyklus steht das Zeichen erreichter Einheit von Mensch und Natur in prekärer Zeitbezug. Es ist herausgesprengt aus dem Kontinuum der Geschichte, einzig im Augenblick der Revolution gegründet; in diesem ist der Latenz-Gehalt der geschichtlichen Zeit gegenwärtig, aber noch nicht akualisiert: ›Gesetz‹, das leitende Zeichen des Zyklus, ist zum Symbol gebildet. Aufgehobene Entfremdung als Norm proletarischer Öffentlichkeit vermittelt Huchel durch Symbole mit der erfahrbaren Wirklichkeit. Seine Symbole stehen dabei in der Gefahr, sich durch überzogenen Deutungsgestus in forderungshafte Deklamation zu verkehren.

In den frühen fünfziger Jahren scheinen Huchel Momente aufblitzender Verweisung auf erreichte Einheit von Mensch und Natur in der gesellschaftlichen Wirklichkeit auffindbar, als ›Realchiffren‹ im Sinne Blochs¹⁵. Huchel bewahrt die Perspektive aufgehobener Entfremdung als Norm der Wirklichkeitsaneignung auch im Fortgang der fünfziger Jahre, der die Aufbruchsstim-

mung tief enttäuschte, d. h. angesichts eines Gesellschaftsprozesses, der diese Norm negierte. Hierin gründet das Pathos seiner Dichtung seit den sechziger Jahren. Hermeneutik, die Kunst, die Elemente der begegnenden Wirklichkeit als Zeichen mit utopischer Verweisung zu lesen, wird nun beherrscht von der Frage »War es das Zeichen?«, mit der Huchel seinen zweiten Gedichtband programmatisch eröffnet (Gedicht ›Das Zeichen‹, erstmals veröffentlicht 1962). Dieser Frage verpflichtet, wird Huchels Lyrik ›dunkel‹. Da das Zeichen-Lesen aber immer prekärer wird, werden immer neue Bereiche gesucht, um es – noch – zu leisten. So erklärt sich die überraschende stoffliche Erweiterung der Bildwelt Huchels seit den sechziger Jahren.

Auch die erzählende Literatur der fünfziger Jahre erschließt sich in ihrer Eigenart aus der Frage, wie sie jeweils versucht, Aufheben von Entfremdung als Norm proletarischer Öffentlichkeit mit der erfahrbaren Wirklichkeit zu vermitteln. Anna Seghers' Erzählen steht exemplarisch für den Ansatz, dies im Schaffen von Symbolen zu leisten.

Seghers' Werk ist von ebenso großartiger wie beklemmender Monotonie. Es hat nur ein Thema: Vereinigung des Innern des Menschen mit der Außenwelt, genauer: mit den Personen, Bewegungen und Kräften der geschichtlich-gesellschaftlichen Wirklichkeit, die auf Verwirklichung der innersten Sehnsüchte des Menschen, auf Verwirklichung einer menschlich vollendeten Welt gerichtet sind (nachfolgend umschrieben mit ›utopischem Horizont der Außenwelt‹). Solche Vereinigung ist als Aufheben der Entfremdung des Ichs im Geschichts- und Gesellschaftsprozess, als Akt der Selbstfindung des Ichs, zu lesen. Anna Seghers gestaltet dabei nicht Prozesse der Auseinandersetzung und Vermittlung, in denen sich das Innere des Menschen mit dem utopischen Horizont der Außenwelt schrittweise vereinigt, sondern Augenblicke jäh Verschmelzens beider. In diesen Augenblicken haben ihre Werke jeweils ihren Höhepunkt. Notwendig stehen sie ekstatisch zum Zeitkontinuum des Geschichtsprozesses, sie zeigen dessen utopischen Gehalt als latente Gegenwart vor. So wird das Zeichen, in dem sich die erreichte Einheit jeweils manifestiert, wieder im Blochschen Sinne zum Symbol (Verschmelzen von ursprünglich Zusammen-

gehörigem nicht als Bewegung in der Zeit, sondern als Vor-Schein des erreichten Ziels im ekstatischen Augenblick).

Die Grundstruktur bleibt immer dieselbe. Anna Seghers' Erzählen ist auf ekstatische Augenblicke des Verschmelzens von ganz Innerem mit dem utopischen Horizont der Außenwelt gerichtet, die manifest werden im Aufblitzen von Symbolen. Die Deutung der drei Größen dieser Grundstruktur aber wandelt sich (d. i. des äußeren Geschichts- und Gesellschaftsprozesses, seines utopischen Horizontes und des innersten Innern des Menschen).

In den frühen Erzählungen und in den Werken der Exilzeit erscheint der äußere Geschichts- und Gesellschaftsprozess als sinnentleert, ich-zerstörend, inhuman. Getreu der politischen Entwicklung der Autorin wird er allmählich konkretisiert als gnadenlos zermalmende kapitalistische, später dann als unmenschliche faschistische Wirklichkeit. Menschen von Rang bewahren – dies ist das Zeichen ihres Rangs – diesem zerstörenden Geschichtsprozess entgegen ein unzerstörbares Inneres (das entsprechend geschichtlich nicht gegründet sein kann). So schließt Anna Seghers ihren berühmten Roman ›Das siebte Kreuz‹ (geschrieben im französischen Exil, erstmals erschienen 1942 in Mexiko und in den USA, 1946 dann in der SBZ) mit dem Satz:

Wir fühlten alle, wie tief und furchtbar die äußeren Mächte in den Menschen hineingreifen können, bis in sein Innerstes, aber wir fühlten auch, daß es im Innersten etwas gab, was unangreifbar war und unverletzbar.¹⁶

Einen ›utopischen Horizont der Außenwelt‹ stellen die frühen Erzählungen in verschiedenen Formen eines a-geschichtlich existentialistischen Ausbruchs aus dem zerstörenden Geschichts- und Gesellschaftsprozess vor (zum Beispiel ›Grubetsch‹, 1927), fortschreitend wird dieser Ausbruch gleichfalls geschichtlich konkreter als Klassenkampf in kapitalistischer Wirklichkeit vorgestellt (zum Beispiel ›Der Aufstand der Fischer von St. Barbara‹, 1928; ›Auf dem Wege zur amerikanischen Botschaft‹, 1930), später dann als antifaschistischer Kampf (zum Beispiel ›Der letzte Weg des Koloman Wallisch‹, 1934). Am berühmtesten ist Seghers' Symbol des ›Siebten Kreuzes‹ geworden – mit Blick auf seine *Wirkung* ist der

gleichnamige Roman als wichtiges Ereignis der DDR-Literatur der vierziger und fünfziger Jahre anzusehen. Das siebte Kreuz ist ein Kreuz, das leer bleibt. Der Roman erzählt die Flucht von sieben Häftlingen aus dem KZ, für die der Lagerkommandant sieben Kreuze errichten läßt als Zeichen ihres sicheren Todes, sobald sie, was ebenso sicher erscheint, wieder ergriffen sein werden. Für sechs Häftlinge wird die Todesdrohung Wirklichkeit, einem Häftling, einem Antifaschisten aus der revolutionären Arbeiterbewegung, gelingt die Flucht, weil er in vielfältiger Weise auf solidarisches Handeln im deutschen Volk trifft bzw. dieses neu zu erwecken vermag. Im leer bleibenden siebten Kreuz wird ein Akt der Verschmelzung sinnfällig, wird er vorgezeigt, wie dies zur Symbolik gehört. Der flüchtende Antifaschist, der in der faschistischen Wirklichkeit den utopischen Horizont der Außenwelt repräsentiert, verschmilzt mit dem unzerstörbaren Inneren der Menschen im Akt der solidarischen Hilfe. Der Flüchtende erweckt das Innere bei den Helfern neu, das unter dem Druck der Verhältnisse gänzlich abgestorben schien, er tritt so in das Innere der Helfer ein, umgekehrt entäußern diese in der solidarischen Tat ihr Innerstes, dieses gewinnt in der geglückten Flucht Wirklichkeit. Die naive, aber von einem ethischen Impetus getragene Vorstellung eines latent gegebenen Innern des Menschen, in dem das Ethos der Humanität bewahrt blieb, hat wohl dem Roman nach 1945 seine gesamtdeutsch überaus große Resonanz beschert.

1947 kehrte Anna Seghers nach Ost-Berlin zurück. Die in der DDR errichtete sozialistische Gesellschaftsordnung sah und sieht sie als die Welt an, für die die revolutionäre Arbeiterbewegung gekämpft und für die sie geschrieben hat. Das führt zu einer neuen Deutung der drei Größen, die die Grundstruktur ihres Erzählens ausmachen. Der äußere Geschichts- und Gesellschaftsprozess erscheint jetzt nicht mehr im Widerspruch zu einem utopischen Horizont, sondern mit diesem verbunden: Der Aufbau des Sozialismus wird gleichgesetzt mit dem Herausbilden einer humanen Wirklichkeit. Diese Auffassung sozialistischer Wirklichkeit ist für Anna Seghers nicht mehr hinterfragbar, sie wird keiner Realitätsprüfung mehr unterzogen, d. h. ihr ist nun der Charakter einer Setzung, eines ethischen Postulats zuzusprechen. Anna Seghers fragt

weiterhin, wie das Innere des Menschen mit dieser Außenwelt verschmelzen kann, jetzt aber wird das Innere, das bisher Unbedingte, geschichtlich gegründet. Ein ›wahres‹ Inneres, dessen ›Wahrheit‹ darin besteht, mit der Außenwelt (der entstehenden sozialistischen Wirklichkeit) übereinzustimmen, wird tendenziell von Schichten des Inneren getrennt, die dieser Übereinstimmung entgegenstehen, weil sie vergangenen Zeiten, z. B. der faschistischen, angehören. Seghers bestimmt nun als Aufgabe des Schriftstellers, die Entwicklung des Menschen hin zur Annahme der neuen sozialistischen Wirklichkeit zu zeigen. So fragt sie 1950 in einer Sammlung von Reportagen ›Über die Entstehung des neuen Menschen‹: »Was ist in diesen Menschen vorgegangen? Gerade die Künstler, wenn sie das Innere der Menschen studieren, müssen versuchen, die Gründe ihrer Wandlung herauszufinden.«¹⁷

Entgegen ihren eigenen theoretischen Äußerungen gestaltet Seghers aber auch weiterhin keine Entwicklungen, keine Prozesse, sondern jäh aufscheinendes Einssein von sozialistischem Gesellschaftsprozess und Innerem des Menschen oder aber mißlungene Verschmelzung. Letzteres führt zu einer neuen Art von Texten, die Symbole des Verschmelzens von Innen und Außen befragen und zurückerneuern. Die ›Friedensgeschichten‹ von 1950 geben für beide Möglichkeiten Beispiele.

Sie entstanden 1950 nach einem Aufenthalt der Autorin im Schriftstellerheim Wiepersdorf, dem einstigen Schloß der Arnims. Seghers hat während dieser Zeit aufgezeichnet, was sie außerhalb des volkseigenen Schlosses an neuem Leben, an ›neuen Menschen‹ vorgefunden hat. So wird die Gestalt eines Bauern entworfen, der, durch Krieg und Vertreibung erbittert, sein Inneres gänzlich verschlossen hat:

Er ging nie unter Menschen, weder in Versammlungen noch ins Wirtshaus, und selbst seiner eigenen Frau verriet er niemals seine Gedanken, so daß man argwöhnen konnte, er hätte keine, sein Inneres sei gleichsam verdort.

Aus diesem nicht zugänglichen, undurchschaubaren Innern erwächst plötzlich ein Agitprop-Einfall, der die Identifikation dieses Ichs mit der Wirklichkeit der DDR demonstriert:

Er zog im Umzug der Erntewagen einen elenden Karren hinter sich her, der mit allerlei schäbigem Plunder, zerfetzten Kleidern, zerbeulten Töpfen beladen war. Der Karren trug ein Schild: ›Das verdanke ich Hitler und seinem Krieg!‹ Dahinter kam ein vollbeladener Erntewagen. Er trug die Aufschrift: ›Das verdanke ich der Sowjetunion und der Deutschen Demokratischen Republik!‹¹⁸

Hier wird kein Prozeß entwickelt, in dem das durch die faschistische Vergangenheit deformierte Ich in Übereinstimmung mit der neuen sozialistischen Wirklichkeit gelangte, sondern ein Zeichen vorgestellt, das die erreichte Übereinstimmung jäh manifestiert. Diese Übereinstimmung ist weiterhin nicht geschichtlich begründet, im Widerspruch zur eigenen Programmatik der Autorin, daß Übereinstimmung von Ich und Welt jetzt real möglich seien. Versucht die Autorin aber, solche Übereinstimmung geschichtlich zu gründen, wird ihr Erzählen gleichfalls widersprüchlich. Es bleibt den zu zeigenden Wandel des Ichs schuldig. So berichtet die Erzählung ›Der Landvermesser‹ von der Wandlung des Helden vom Dienstmann eines Großgrundbesitzers zum redlichen Diener des Volkes, der die Verteilung des ehemaligen Großgrundbesitzes vollzieht. Die erreichte Einheit des Landvermessers mit der neuen Zeit erweist sich aber als fragwürdig. Der Verstand hat sie diktiert. Andere Schichten des Ichs sind in ihr unterdrückt, die sich weiter mit den früheren Herrschaftsverhältnissen identifizieren. Seghers entdeckt das Problem, daß die Einheit von neuer sozialistischer Wirklichkeit und gewandeltem Innern des Menschen auch nur den bewußten Anteil des Ichs betreffen und mit dem Unterdrücken anderer Schichten des Ichs erkaufte sein kann, die ihr entgegenstehen, weil sie tiefere Prägungen vergangener gesellschaftlicher Verhältnisse bewahren. Erst Christa Wolf [→ 396 ff.] hat, beinahe zwei Jahrzehnte später, die Sprengkraft dieses Themas breiter zu entfalten gewagt: die Einheit von ›neuer Zeit‹ und ›neuen Menschen‹ um die Gewalttätigkeit zu befragen, um die Unterdrückung im Ich, die der Preis war und ist, sie zu behaupten (›Nachdenken über Christa T.‹).

Anna Seghers' gelungene Werke sind stets auf unvermittelt eintretende Augenblicke der Verschmelzung von innerstem Innern und utopischem Horizont der Außenwelt hin gespannt, die mani-

fest werden im jähem Aufscheinen von Symbolen. Wir finden bei Seghers aber auch viel Mißlungenes, was man vergeblich politisch zu deuten versucht hat (mißlungen seien die Werke, die sich positiv auf die sozialistische Wirklichkeit einließen). Seghers' Werke mißlingen immer, wo sie das Grundgesetz ihrer symbolischen Darstellungsweise mißachtet und die ekstatisch zur Zeit stehenden Augenblicke der Verschmelzung, auf die ihr Erzählen zusteuert, geschichtlich zu gründen, also in Entwicklungsprozesse zu überführen sucht. Dies verlangte, unmittelbar aufscheinendes Einssein dem Druck der Vermittlung auszusetzen, es in Widerspruch aufzulösen, Identität im Fremden, das Wahre im Falschen zu suchen. Das aber leistet die Seghers nie. Wo sie sich auf den Geschichts- und Gesellschaftsprozeß einläßt, entfaltet sie nicht Prozesse der Vermittlung, sondern stattdessen vorgegebenes Wissen über die Wirklichkeit mit Bilderbögen von Figuren, Handlungen, Episoden aus. Ist in ihren gelungenen Werken alles auf das jäh Aufscheinen von Symbolen hin organisiert, diese verstanden als ›wissende Bilder‹ (Bilder, die mögliche Einheit von Innern des Ichs und Außenwelt wissen), so verharrt Seghers in ihren mißlungenen Werken im ›Bebildern von Wissen‹, das eine falsche Unmittelbarkeit vorgaukelt. Die dargestellte Wirklichkeit erscheint in ein riesiges Konglomerat von Figuren und Episoden gebrochen, die aufwendige Facettierung bringt aber keine neue Erkenntnis oder Erfahrung hervor, weil sie vorgegebenes Wissen, anderweitig schon etablierte Theorie, nur illustriert. Seghers hat dies, wenn auch nicht bezogen auf sich selbst, sondern auf andere DDR-Autoren, auf dem IV. Deutschen Schriftstellerkongreß 1956 als ›scholastische Schreibart‹ kritisiert und über diese das richtige Urteil gefällt: ›Die scholastische Schreibart ist Gift, wie marxistisch sie sich auch gebärdet.‹¹⁹

Dem Bebildern von Wissen verfällt Seghers häufig dann, wenn sie das Gesamtbild des Geschichts- und Gesellschaftsprozesses einer Epoche entwerfen will; denn dies verlangt, Totalität im Prozeß der Vermittlung zu gewinnen. Da dies aber nicht versucht wird, werden die Räume zwischen den Augenblicken unmittelbar aufscheinender Ganzheit mit bebildertem Wissen ausgefüllt. Die Romane ›Die Toten bleiben jung‹ (1949), ›Die Entscheidung‹

(1959), ›Das Vertrauen‹ (1968), für die Seghers in der DDR gefeiert wurde, sind in dieser Weise mißlungen.

Die sozialistische Wirklichkeit als gesellschaftliche Bedingung des Schreibens konnte Seghers' falsche Tendenz allerdings begünstigen. Denn die gesellschaftstheoretische Vorgabe einer jetzt gegebenen grundsätzlichen Übereinstimmung von Ich und Gesellschaftsprozeß suggeriert, daß die Symbole erreichter Einheit nun aus dem Gesellschaftsprozeß herleitbar seien. In ihren gelungenen Werken nach 1945 bleibt sie diese Herleitung entweder doch schuldig oder sie nimmt die geschichtlich gegründeten Symbole der Einheit als fragwürdig zurück (zum Beispiel ›Karibische Geschichten‹, 1952 und 1960). Dies ist ihr Weg, aufgehobene Entfremdung des Ichs im Gesellschaftsprozeß als Norm einer neuen Öffentlichkeit mit der erfahrbaren Wirklichkeit zu vermitteln. Allerdings ist ein Bemühen der Autorin zu erkennen, die anstößige ekstatische Stellung ihrer Symbole zum Geschichts- und Gesellschaftsprozeß zu mildern. Etwa dadurch, daß sie die aufscheinende Einheit von Ich und Gesellschaftsprozeß zwar im Raum der Geschichte ansiedelt, aber doch auf Ausnahmesituationen beschränkt. So bindet sie in den Erzählungen der Sammlung ›Die Linie‹ (entstanden 1949) die vorgestellte Einheit von einfachem Genossen und Partei (letztere als Bürge für den utopischen Horizont des Geschichtsprozesses) an herausragende Situationen des heroischen Kampfes der Arbeiterbewegung. Brecht hat die aufscheinende Identität als das zentrale Ereignis dieser Geschichten erkannt: »Ein wertvolles element in Annas schönen geschichten in dem bändchen ›Die Linie‹: identität dessen, was die partei plant und was der prolet tut.«²⁰

Wieder anders mildert Seghers das Anstößige ihrer ekstatisch zur Geschichte stehenden Symbole dadurch, daß sie Erzählungen im geschichtslosen Raum des Mythos ansiedelt, z. B. ›Das Argonautenschiff‹, eine Bearbeitung des Jason-Stoffes, die Huchel 1949 in ›Sinn und Form‹ veröffentlicht hat. Einswerden des Innersten des Ichs (Jason als zeitlos lebender Révénant) mit dem gesellschaftlichen Dasein (Jasons Werk, die Argo und die berühmte Geschichte der Ausfahrt) erscheint im Raum des Mythos aber unproduktiv: an den Augenblick des Todes gebunden, womit indirekt

auf die notwendige Gründung dieses Einswerdens im Prozeß der Geschichte verwiesen wird.

Uneingeschränkt vermochte Seghers ihre Symbole aufscheinender Einheit von Ich und Gesellschaftsprozeß dort im Raum der Geschichte anzusiedeln, wo diese Einheit fraglos als gegeben angenommen werden kann. Dann besteht die Aufgabe nicht darin, sie zu erringen, sondern bloß darin, sie zu erkennen. So beruft sich Anna Seghers auf die revolutionäre Geschichte Mexikos, die sie selbst noch als ungebrochene Tradition erfahren hat (›Geschichten aus Mexiko‹, 1951 ff.). Die Erzählung ›Crisanta‹ zum Beispiel hat ihren Höhepunkt wieder im Aufscheinen eines Symbols, das hier an den Schluß gesetzt ist. In der plötzlichen Auflösung einer Kindheitserinnerung erkennt sich die Heldin aufgehoben im Strom ihres Volkes und gibt sie diese Erkenntnis an ihr Kind weiter. Dies wendet ihre trostlose Geschichte, denn der Strom, mit dem sie sich jetzt eins erfährt, ist der Strom eines Volkes, von dem gesagt ist, daß es für seine Freiheit, auch seine soziale Freiheit, zu kämpfen wußte und weiß.

Huchels und Seghers' Symbole verleihen der Norm aufgehobener Entfremdung Wirklichkeit im herausragenden Augenblick, der ekstatisch zum Geschichts- und Gesellschaftsprozeß steht. Sie zeigen latente Gegenwart des Ziels – Vor-Schein möglicher Einheit von Mensch und Natur, innerstem Innern und Außenwelt – im geschichtstranszendenten Augenblick. Die entgegengesetzte allegorische Gestaltungsweise öffnet sich demgegenüber auf die Bewegung der Welt in der Zeit, sie läßt sich auf den Prozeß des Widerspruchs und der Vermittlung von Mensch und Natur, innerstem Innern und Außenwelt in der Geschichte ein, auf die Suche nach dem »Identitätsbezug im anderen, ausgedrückt durch anderes«.

2. Allegorien des Aufhebens von Entfremdung:

Bertolt Brecht, Stephan Hermlin, Heiner Müller,
Johannes R. Becher

Das Erzähl-Gedicht ›Die Erziehung der Hirse‹ zeigt exemplarisch Brechts Ansatz, Aufheben von Entfremdung als Norm proletarischer Öffentlichkeit mit der erfahrbaren Wirklichkeit zu vermit-

teln. Huchel druckte das Gedicht 1950 in dem Heft von ›Sinn und Form‹, das der Veröffentlichung seines Zyklus ›Das Gesetz‹ unmittelbar folgte. Er stellte – wohl bewußt – eine Alternative zu seinem symbolischen Gestaltungsansatz vor.

Das Gedicht wurde in der DDR gelobt²¹, es gehört zur Pflichtlektüre im Deutschunterricht. Konzentrierte sich Huchel auf den einen Augenblick der Revolution, um ihn konkret-utopisch auszugestalten, so zeichnet Brecht eine Bewegung in der Zeit nach: die Entwicklung des Helden vom primitiven Nomaden zum arbeits-technisch selbstbewußten, ethisch selbstlosen Kolchosarbeiter, der phantastische Leistungssteigerungen in der landwirtschaftlichen Produktion erzielt. Im Parallelschnitt hierzu – als Begründung – wird die revolutionäre Geschichte der Sowjetunion eingeblendet. Brecht scheint ein glänzendes Beispiel für seinen Begriff des Sozialismus als ›Entfesselung der Produktion‹²² zu geben. Die vergesellschaftete Form der Arbeit entbindet im Helden neue, ungeheure Aktivität. Er lebt eine neue Bundesgenossenschaft des freien Arbeiters mit der Natur vor. Der Arbeiter versenkt sich in die Natur, vermag dadurch ihren Forderungen gerecht zu werden und für sich selbst die Trennung zwischen körperlicher und geistiger Arbeit aufzuheben; so wird er in jeder Hinsicht ein ›ganzer Mensch‹:

Und man hört und spricht im Aul von Hirse.
›Ich erziehe sie‹, sprach der Alte, ›wie mein Kind
Bis sie tapfer wie ein Reiter, wie ein Mullah listig
Unschlagbar durch Unkraut, Rauch und Dürrewind.‹

Die Natur dankt dem Arbeiter solche ›Zuwendung‹ mit unvorstellbarer Steigerung ihrer Produktivität. Der Refrain »Was ihr für Genossen seid/Zeigt der Ertrag!« begreift derart nicht nur die Gemeinschaft der Arbeiter, sondern auch deren Bundesgenossenschaft mit der Natur ein. Die Eingängigkeit dieses Schemas, das dem Aufbaupathos der frühen fünfziger Jahre so gut entsprach, hat alle Signale überlesen lassen, die die willkommene Lehre des Gedichts irritieren²³.

Der Nomade, seiner Herkunft nach einer ursprünglicheren, nicht technisierten Hinwendung zur Natur nahe, läßt Entfremdung von Mensch und Natur gar nicht erst aufkommen. Er be-

wahrt den alten Zustand, aber bereichert um alle Errungenschaften der Industrialisierung. Dieser eingängigen Geschichte steht nun aber in den Deutungen, die der Chronist gibt, eine Beziehung von arbeitendem Menschen und Natur entgegen, die über die gewohnte Subjekt-Objekt-Spaltung nicht hinaus ist. Der arbeitende Mensch tut der Natur mittels Wissenschaft und Technik Gewalt an, auch nach der gesellschaftlichen Revolution. Von ›Erzeugungsschlacht‹ ist die Rede, und der Refrain fordert dazu auf, die Erde ›anzutreiben‹. Sozialistische ›Entfesselung der Produktion‹ reduziert sich auf Ertragssteigerung, in der Natur Objekt und Arbeit ein bloßes Mittel bleibt. Der Chronist, der dieser Reduktion vorarbeitet, geht konform mit der nachrevolutionären Geschichte der Sowjetunion, die das Revolutionsversprechen in ein Programm zur schnellen Industrialisierung eines rückständigen Agrarlandes verkehrt hat. Es überrascht daher nicht, in der russischen Vorlage Brechts schon die gleiche Verengung zu finden²⁴.

Der Widerspruch zwischen der Geschichte des Nomaden und ihrer Aneignung durch den Chronisten ist aber auch ›umgekehrt‹ lesbar und gerade in dieser Lesart ideologisch. Ein Zustand fort-dauernder Entfremdung (die quantitative Produktionssteigerung durch technisch-industriellen Fortschritt, die der Chronist herstellt) erscheint als Verwirklichung des emanzipatorischen Sinns proletarischer Revolution (Zu-sich-selbst-Kommen von Mensch und Natur in neuer Symbiose, das der Nomade zeigt). Das Gedicht wird aber von diesem Widerspruch nicht nur beherrscht, sondern stellt ihn auch aus, distanziert so von ihm. Dies unterscheidet es von den gereimten Leitartikeln der Aufbaujahre. Der Chronist ordnet die Geschichte des Helden in mehrdeutige Sinnbezüge ein, so mit dem viermal berufenen Refrain:

Träume! Goldnes Wenn!
Sieh die schöne Flut der Ähren steigen!
Säer, nenn
Was du morgen schaffst, schon heut dein Eigen!

Der Refrain spricht die Gewißheit zukünftig möglicher Produktionssteigerung aus, ebenso aber auch die Aufforderung, über den Arbeitsprozeß zu verfügen. Brecht vermittelt Aufheben von Ent-

fremdung als Norm proletarischer Öffentlichkeit so mit der erfahrbaren Wirklichkeit, daß er es – in der Geschichte des Nomaden – als Sinnperspektive des Gesellschaftsprozesses zeigt und gleichzeitig – in der Aneignung der Geschichte durch den Chronisten – außer Kraft setzt. In diesem Widerspruch entfaltet Brecht schon die Problematik jener Figuration des ›Helden der Arbeit‹, die in der Aufbauphase der DDR große Bedeutung gewann und auch später behielt²⁵. Ihren gesellschaftlichen Bezug hat sie in der Aktivistebewegung, die in der DDR mit der phantastischen Leistungssteigerung des Arbeiters Hennecke initiiert wurde. (Sie lag bei Veröffentlichung der ›Erziehung der Hirse‹ noch nicht ganz zwei Jahre zurück. Ihr Vorbild war die Großtat des russischen Arbeiters Stachanow und die nach ihm benannte ›Stachanow-Bewegung‹ zur Übererfüllung der Arbeitsnormen.) Das Gedicht fügt sich mit dem Schlußappell »Lebt ihm nach!« in die Aktivistebewegung ein. Diese erklärt sich aus dem Produktionsbedürfnis der Aufbaujahre, die menschliche Arbeitsleistung hochzutreiben, um bei fehlender oder nur mangelhafter Ausrüstung eine höhere Produktivität zu erzielen. Die Literatur wurde in den Dienst der Aktivistebewegung genommen; die Autoren wurden aufgefordert, Helden der Arbeit zu gestalten²⁶; und tatsächlich war dies dann auch bis weit in die sechziger Jahre leitendes Thema jener Literatur, die sich mit der neuen sozialistischen Wirklichkeit auseinandersetzte.

Brecht hat mit der ›Erziehung der Hirse‹ ein frühes Beispiel für die Gestaltung des Helden der Arbeit gegeben. Er stellt dabei dessen Widersprüchlichkeit heraus, die in vielen Produktionsromanen, -gedichten und -dramen mißachtet wurde. Brechts Held der Arbeit verkörpert schon die allseitige Produktivität des Menschen, die mit der sozialistischen Produktion wirklich werden soll. Er leistet diesen Vor-Schein aber aus einem Stadium des Gesellschaftsprozesses, der fremd hierzu steht. Gestaltet ist dies im Widerspruch zwischen der Geschichte des Nomaden und den Deutungsmustern, mit denen sich der Chronist diese Geschichte aneignet, aber auch im Widerspruch innerhalb der Geschichte des Nomaden, etwa dem, daß die Motivation zur Produktionssteigerung immer weniger aus dem Helden selbst kommt, vielmehr bloßer

Vollzug fremd gesetzter Forderungen zu sein scheint, die der Held optimal erfüllt.

Brechts Entwurf des Helden der Arbeit hat die Struktur der Allegorie, wie Bloch sie definiert. Er zeigt einen Identitätsbezug (aufgehobene Entfremdung von Mensch und Natur) im anderen (in einem Gesellschaftsprozeß, der fremd hierzu steht, da in ihm Natur Objekt, Arbeit Mittel ist), ausgedrückt durch anderes (durch die Widersprüchlichkeit, die der Held der Arbeit entfaltet). In einer rückständigen Umgebung verkörpert der Held der Arbeit das Vorausweisende und wird damit zum Motor der Veränderung: Befreiung durch Arbeit als Vorgriff auf eine neue, allseitige Produktivität des Menschen, die zusammengeht mit einer aus bloßer Objektrolle entlassenen Natur. Der Vorgriff bleibt aber ungewiß, steht jederzeit in Gefahr, sich zu bloßer Produktionssteigerung zu verengen. Dann erscheint der Held der Arbeit als heroisch Überangepaßter an höhere Leistungsforderungen. Wird er so seiner Umgebung fremd, so diese auch ihm. Er findet in ihr keine Gründung seines Handelns, wird damit wirklichkeitslos, ein Phantast oder Besessener der Idee sozialistischer Umgestaltung der Wirklichkeit.

Die Widersprüchlichkeit des Helden der Arbeit kann tragisch oder komisch ausgeführt werden. Der Held der Arbeit und die gesellschaftliche Wirklichkeit stoßen etwa in Heiner Müllers Produktionsstücken [→ 147] tragisch unversöhnlich zusammen. Müller bietet freilich dann die Theorie der nichtantagonistischen Widersprüche in der sozialistischen Gesellschaft auf, um die Tragik am Ende zu verhindern. Brechts Gedicht dagegen faßt die Widersprüchlichkeit des Helden der Arbeit – gerade hierin von der russischen Vorlage abweichend – komisch. Der große Sinnentwurf »Träume! Goldenes Wenn! . . .« erscheint lächerlich, wenn auf ihn unvermittelt der Blick aufs ganz Nahe folgt, auf den Mist, mit dem der Nomade sich die Hände nicht schmutzig machen will. Oder der Held wird plötzlich in eine Kinderwelt versetzt (von ›Gräblein‹, ›Dämmlein‹ und ›Pferdlein‹ ist die Rede), was lächerlich erscheint angesichts des aufgebotenen revolutionären oder vaterländischen Pathos. Brechts Gedicht läßt erkennen, wie der vielberedete ›positive Held‹ akzeptabel ist: als Figur, die durch Komik zurückgenommen wird. In ihrer komischen Vernichtung weist sie

den vorgezeigten utopischen Gehalt des Gesellschaftsprozesses als diesem nicht selbstverständlich einwohnend aus. Peter Hacks wird sich diese Erkenntnis in seinen Stücken ›Die Sorgen und die Macht‹ (1959) und ›Moritz Tassow‹ (1961) zu eigen machen.

Brecht hat die ungebrochen positive Auffassung des Helden der Arbeit in der DDR als Problem erkannt und kritisiert. Ernüchert durch den 17. Juni schreibt er:

Die Arbeiter drängte man, die Produktion zu steigern, die Künstler, dies schmackhaft zu machen. Man gewährte den Künstlern einen hohen Lebensstandard und versprach ihn den Arbeitern. Die Produktion der Künstler wie die der Arbeiter hatte den Charakter eines Mittels zum Zweck und wurde nicht in sich selbst als erfreulich oder frei angesehen (...)²⁷

Dagegen beharrt er auf einer neuen Qualität der Arbeit:

Wenn es uns gelingt, nicht nur einige Produktionsziffern, sondern die allseitige Produktivität des ganzen Volkes zu steigern, wird die Kunst ganz neue Impulse gewinnen und verleihen.²⁸

›Die Erziehung der Hirse‹ macht zwar auch die Produktionssteigerung ›schmackhaft‹, aber in einer komischen Zubereitung, die auf das Beschränkte des Helden der Arbeit verweist, auf die beibehaltene Ausbeutung der Natur wie die fremdgesetzten Antriebe zur Produktionssteigerung.

Im Gegensatz zu Brecht zeigt die gängige Aufbau-literatur den Helden der Arbeit ungebrochen. Hier wird die Produktion durch die Künstler für die Arbeiter ›schmackhaft‹ gemacht, wobei das Schaffen für beide Mittel zum Zweck bleibt. Diesem Ansatz folgen die zahllosen Aufbaugedichte und Betriebsreportagen, die sich in der Zeitschrift ›Aufbau‹, die sogar eigene Betriebsreporter beschäftigte (Dieter Noll und Paul Wiens) und weiter in den repräsentativen Anthologien ›DDR-Reportagen‹ und ›DDR-Portraits‹²⁹ finden, ferner die Romane von Otto Gotsche (›Tiefe Furchen‹, 1949), Willi Bredel (›Fünfundzwanzig Tage‹, 1950), Eduard Claudius (›Menschen an unserer Seite‹, 1951, erweiterte Fassung der Erzählung ›Vom schweren Anfang‹, 1950), Maria Langner (›Stahl‹, 1951), Karl Mundstock (›Helle Nächte‹, 1952), Hans Marchwitza (›Roh-

eisen‹, 1953), Hans Lorbeer (›Die Sieben ist eine gute Zahl‹, 1953), Jan Koplowitz (›Unser Kumpel, Max der Riese‹, 1954), Rudolf Fischer (›Martin Hoop IV‹, 1955)³⁰.

Stephan Hermlins Reportage über den Mansfelder Kupferbergbau geht über das bloße Verherrlichen der Produktion durch die Künstler für die Arbeiter hinaus, weil sie das Spannungsverhältnis zwischen beiden einbezieht und sich damit einem drängenden, kaum je offen diskutierten Problem der Aufbau-literatur stellt. Brecht, Huchel, Arnold Zweig, Seghers, ebenso Becher, Friedrich Wolf, Renn oder die Theoretiker Lukács und Bloch – sie alle hatten ja eine bildungsbürgerliche intellektuelle und literarische Entwicklung schon durchlaufen, ehe sie Person und das Geschick ihrer Kunst an die Arbeiterbewegung und – nach 1945 – an die entstehende deutsche sozialistische Wirklichkeit banden. Wie aber gewinnt der sensibilisierte Künstler ein unverkrampftes Verhältnis zur Masse der unselbständig Arbeitenden, die wegen ihrer Ausbildung und ihrer Arbeitssituation nur über beschränkte Fähigkeiten verfügen, Kunst aufzunehmen oder gar zu schaffen? In zwei Problemfeldern ist diese Frage gestellt. In Brechts ›Tui-Problematik‹, die um den korrumpierbaren Intellektuellen kreist, der seine eigene Klasse an die neuen Machthaber verrät, und in der breiten ›Erbe-Diskussion‹ (→ 93) in der DDR, die um das – richtige – An-eignen der kulturellen Leistungen der Vergangenheit durch die – dem Anspruch nach – jetzt herrschende Arbeiterklasse kreist.

Hermlin schuf sich in der DDR nicht als Dichter der sozialistischen Arbeitswelt einen Namen, sondern als literarisch kenntnisreicher Essayist und Kritiker, als Vermittler französischer und süd-amerikanischer Dichtung und nicht zuletzt auch als Poet, der die er-lesene sprachliche Gebärde liebt und beherrscht, sei es als Lyriker – so in den ›Zweiundzwanzig Balladen‹ (1947) –, sei es als Erzähler – so in ›Der Leutnant York von Wartenburg‹ (1945), ›Reise eines Malers in Paris‹ (1947), ›Die Zeit der Gemeinsamkeit‹ (1949). Dieser Orientierung schwor Hermlin nicht ab, als er sich der ganz anderen Welt sozialistischer Industriearbeit zuwendete.

Die Einführung der ersten Jahrespläne der Wirtschaft (Zwei-Jahresplan 1949, Fünf-Jahresplan 1951) war stets mit Appellen an die Schriftsteller verknüpft, zum Erfolg dieser Pläne beizutragen,

im Sinne: der Arbeiterklasse erhöhte Anstrengungen in der Produktion ›schmackhaft‹ zu machen. Hermlin schrieb 1950 eine Reportage über das Mansfelder Revier (›Es geht um Kupfer‹³¹) und ein Oratorium für die 750-Jahrfeier des Mansfelder Kupferbergbaus (›Mansfelder Oratorium‹³²). Er folgt dem gesellschaftlichen Auftrag der Partei, hält gleichzeitig aber an der Besonderheit des Künstlers fest. Der Versuch, beide Orientierungen in Einklang zu bringen, charakterisiert seine Reportage wie sein Schaffen insgesamt, begründet dessen Leistungen wie dessen Schwächen³³.

Jede Reportage hat einen Tatbestand (den dargestellten Einzelfall) und Theorie (Wissen um den Zusammenhang, in dem der Einzelfall steht) zu vermitteln. Hermlin leistet dies in der Weise, daß er das Wahrgenommene poetisch überhöht. Von der »kathedralenhohen Halde« eines Schachtes ist die Rede, vom »Filigran des Höhenförderers«, von der Halde als »riesiger Pyramide«, vom Revier als »Fronland Ägypten«, entsprechend von der sozialistischen Revolution als »Vertreibung der Pharaonen«. Hermlin ermöglicht dieses Überhöhen dadurch, daß er die Fahrt ins Revier in die Atmosphäre eines Traumes taucht. Innerhalb des so geschaffenen Kunstraumes herrscht aber die Losung des Tages, d. i. freiwilliges Erhöhen der Arbeitsleistung. Die Reportage verherrlicht den »fürchterlichen Kampf des Menschen mit dem Gestein«, die »Arbeitsschlacht«, das »erschreckende, kriegerische, machtvoll-hinreißende Medusenantlitz der Arbeit«. Der Schriftsteller erstarrt allerdings nicht vor diesem Medusenantlitz, vermag vielmehr über all das zu schreiben. Er schildert aber nicht nur fertige Helden der Arbeit (→ 388), sondern versucht auch zu begreifen, wie man einer wird. Dies führt ihn zu allegorischer Darstellung. Der Reporter entdeckt zwei Aspekte befreiter Arbeit, die zum Helden der Arbeit führen. Er findet Arbeiter, die mit der Kraft und der Grazie des Raubtiers begabt, andere, die vom Willen zur schnellen Veränderung der Wirklichkeit gepackt sind. Beide Male erscheinen die vorbildlichen Arbeiter reduziert, entweder auf das Tier oder auf ein sprachloses Wesen, ohnmächtig, sich auszudrücken, ohne Namen. Die Defizite der Arbeiter rechtfertigen die Existenz des Schriftstellers. Er verfügt über das Fehlende und bringt es ein: die Vernunft, die dem Raubtier, die Ausdrucksfähigkeit, die dem Sprachlosen fehlt. Aufheben von

Entfremdung erfolgt hier nicht im Negieren des vorgefundenen Negativen (der Reduktionen der Arbeiter), sondern additiv. Der Künstler bringt durch Zugabe seiner Vernunft und seiner sprachlichen Fähigkeit das ›ganze Bild‹ befreiter Arbeit hervor.

Die objektiven Verhältnisse, in denen die beschriebenen vorbildlichen Arbeiter stehen – der gesellschaftliche Charakter ihrer Arbeit, das Problem des Verfügens über den Produktionsprozeß –, bleiben unbestimmt. Statt dessen bietet der Autor ›Poesie der Arbeit‹, zuletzt beschwört er die Arbeiterklasse als Macht der Vereinigung, auch jener von Künstler und Arbeiter:

An das vor allem denkt der Schriftsteller und ist unzufrieden mit sich und sagt sich, daß man diese Menschen nicht enttäuschen darf, daß man jetzt erst eine richtige Heimat hat, die über dunkle Jahre, aus Tränen und Asche hinübergerettet wurde von der Arbeiterklasse, die so viel mehr ist als ein nüchternes und geheimnisvolles Wort.³⁴

Hermlin entfaltet nicht den Widerspruch zwischen vorgefundenem Sachverhalt – den vorbildlichen Arbeitern – und Bewältigungsordnung – der Theorie sozialistisch befreiter Arbeit. Daher scheitert seine Allegorie des Aufhebens von Entfremdung, zu der er im Entwurf von Helden der Arbeit angesetzt hat. Statt den Widerspruch zu entfalten, suggeriert die aufgebotene ›Poesie der Arbeit‹ bzw. der Arbeiterklasse Übereinstimmung. Die Hinwendung des Künstlers zur Arbeitswelt trägt romantische Züge. Die Fahrt zu den Bergleuten wird ihm, wie einst Heinrich von Ofterdingen, zur Selbsterfahrung und Erfahrung der Heimat, die Arbeiterklasse dabei zur geschichtlichen Macht, die ihm diese Heimat gerettet hat. In der Identifikation mit der Arbeiterklasse, die »mehr ist als ein nüchternes und geheimnisvolles Wort«, mehr also vor allem als ein Wort, scheint die Kluft zwischen Künstler und Arbeiter überbrückt und der Widerspruch zwischen den gezeigten Reduktionen der Arbeiter und dem gesellschaftlichen Anspruch befreiter Arbeit aufhebbar. Beides aber wird nicht ausgeführt, sondern im beschwörenden Nennen der Arbeiterklasse nur behauptet. Hermlins Reportage über die Arbeitswelt mündet in eine Dichtung der Arbeiterklasse und bewahrt dabei die Spannung zwischen Künstler und Arbeiter, die sie überwinden will.

Das ›Mansfelder Oratorium‹ erinnert die Geschichte der Produktion, der Ausbeutung und der sozialen Kämpfe, die in der Mansfelder Region stattgefunden haben – stets aus der Perspektive der befreiten Arbeit, die in der DDR erreicht sei. Der Geschichtsgang scheint auf dieses Ziel hin angelegt, hat so stets einen fraglosen Sinn. Hermlin genügt damit den Forderungen der Feierrichtung. Von ihr wird nicht Infragestellen, sondern Bestätigen des Gemeinsamen verlangt.

Das ›Mansfelder Oratorium‹ bestätigt die Befreiung der Arbeit und die Arbeiterklasse als Träger und Vollender dieser Entwicklung. Die Bildung eines neuen Menschen und einer neuen Zeit verdankt sich dem ›Geist der Arbeiterklasse‹. Als Sinnträger des Geschichtsprozesses wird diese aber wieder überhöht, überladen. Die ›neue Zeit‹, die sie verkörpert, soll alles Leid, alle Entbehrung und Hoffnung jahrhundertelanger Kämpfe aufheben. Die Feier bestätigt aber nur das Mißverhältnis zwischen dem Anspruch, den der erinnerte Geschichtsgang setzt und dem Gehalt der ›neuen Zeit‹, der wieder nur in der Bereitschaft zur Mehrarbeit aus neuer Gesinnung besteht, in der Bereitschaft zu Verzicht auf Genuß in der Gegenwart zugunsten der Zukunft. Hermlin konkretisiert den Gehalt der ›neuen Zeit‹ und landet bei der Ethik kapitalistischer Produktion: ewiges Streben, dem das Erreichte nur als Mittel taugt, noch mehr zu erreichen.

Hermlins Feierrichtung aus der Perspektive sozialistisch befreiter Arbeit bestätigt unfreiwillig die deformierte sozialistische Revolution. Faktischer Geschichtsprozeß und emanzipatorisches Ziel bleiben unvermittelt. Der beschworene ›Geist der Arbeiterklasse‹ soll die Fehlleistung überdecken. Hermlin vermeidet solche Fehlleistung dort, wo er den Gehalt der ›neuen Zeit‹ nicht mehr in seiner Faktizität, sondern nur noch dem Anspruch nach bestimmt, als Anspruch, alles Leid der Vergangenheit aufzuheben, alle Kulturversprechen der Vergangenheit zu erfüllen. So wird im Gedicht ›Aurora‹, 1950 zum Jahrestag der Oktoberrevolution geschrieben, vom Akt der Revolution gesagt: »Was immer geschehen war, geschah für diese Nacht.«³⁵

Gegenüber solchem Anspruch kann die faktische Entwicklung nur zurückbleiben. Dies führt Hermlin wieder zur Elegie, der er

sich schon in seinen frühen Gedichten zugewandt hatte. Paradoxaerweise ist sie nun in die Zukunft gerichtet, sie entsteht aus der Trauer um das, was auch die zukünftige Geschichte nicht verwirklichen wird.

Das Mißverhältnis zwischen dem Anspruch, der aus den gewandelten Verhältnissen abgeleitet wird und der dargestellten neuen Wirklichkeit bewältigt Hermlin weder in der Reportage noch im Oratorium. Sein Scheitern ist allerdings dem gesellschaftlichen Auftrag, der in den vierziger und fünfziger Jahren an die Schriftsteller ergeht, schon eingeschrieben. Hermlin hat es, als gefügiger Autor, nur vollzogen. Der Gegensatz von materieller und geistiger Kultur soll aufgehoben³⁶, so eine ›neue Kultur‹ geschaffen werden. Dieses Programm wird aber in einer Weise konkretisiert, daß der alte Gegensatz fortbesteht. Die Arbeiter sollen – durch Produktionssteigerung – die Grundlagen des materiellen Wohlstands schaffen, die Künstler den dazu passenden Überbau, indem sie durch Agitation zum Gelingen des Wirtschaftsplanes beitragen³⁷. Eine ›neue Kultur‹, an der die Masse der Arbeitenden teil hätte, kann auf dem Boden solcher Arbeitsteilung nicht entstehen.

Brecht hat den Widerspruch zwischen Held der Arbeit und sozialistischer Gesellschaft episch gefaßt; die Geschichte des Helden und deren Sinnggebung durch den Erzähler reiben sich aneinander. Hermlin hat den Widerspruch harmonisiert, die Arbeiterklasse wird als Macht der Vereinigung beschworen. Heiner Müller gestaltet ihn dramatisch. Das Drama erwächst aus dem Konflikt verschiedener Sinnggebungen, mit denen die Mitfiguren auf den im Zentrum stehenden Helden der Arbeit reagieren.

Müllers erstes Drama ›Der Lohndrücker‹ (entstanden 1956, veröffentlicht 1957, uraufgeführt 1958 in Leipzig³⁸) greift ein Ereignis des Jahreswechsels 1950/51 auf. Der Maurer Hans Garbe [→ 386 f.] hatte in einem Ostberliner Werk die Kammern eines Brennofens neu ausgebaut, ohne daß der Ofen stillgelegt werden mußte. So verhinderte er einen großen Produktionsausfall. Die technische unerhörte Arbeit verrichtete er außerdem noch in der Hälfte der veranschlagten Zeit. Die Zeitungen feierten ihn, den Schriftstellern wurde er als literaturwürdig empfohlen, dem folgte Eduard Claudius, ebenso Brecht, der mit Käthe Rüllicke den Hel-

den mehrfach interviewte; einen Ausschnitt dieses Materials hat Rüllicke in dem Bericht ›Hans Garbe erzählt‹ veröffentlicht³⁹.

Müller setzt die Kenntnis des Garbe-Stoffes voraus. Die Handlungen des Helden und die sozialen Verhältnisse der frühen fünfziger Jahre werden in wenigen, prägnanten Zügen vorgestellt; der Akzent liegt nicht auf dem Abbilden von Handlungen, sondern auf dem Sinn, den die Figur des Helden der Arbeit repräsentiert. Das Drama entfaltet sich nicht aus den Taten des Helden, sondern daraus, daß einige Mitfiguren diesen im Laufe des Stücks eine neue Bedeutung zumessen.

Im Selbstverständnis des Helden und in der Sicht der ökonomischen und politischen Leiter, der neuen Herrschaft also, repräsentiert die Aktivität die Selbstbefreiung der Arbeiterklasse durch ihre Arbeit. Solche Sinnggebung verdunkelt freilich ein Problem. Die neue Qualität der Arbeit ist weder aus der persönlichen Vergangenheit des Helden – er war unter den Nazis ein Denunziant – noch aus den erfahrbaren sozialen Verhältnissen ableitbar; denn diese sind durch materielle Not und fortwährende Ausbeutung der Arbeiterklasse bestimmt. Die subjektiven wie die objektiven Voraussetzungen widersprechen der genannten Sinnggebung. Die entgegengesetzte nennt schon der Titel des Stücks. Als ›Lohndrücker‹, ›Arbeiterverräter‹⁴⁰ erscheint der Held den anderen Arbeitern, die die gegebenen Verhältnisse reklamieren. Sie deuten sein Handeln als rückhaltloses Anpassen an die Forderungen der jetzt Herrschenden. Dieser Widerspruch der Sinnggebungen ist der Konflikt des Dramas.

Das ›Drama der Sinnggebung‹ bezieht den Zuschauer ein; entsprechend betont Müller im Vorwort, daß er den gezeigten Konflikt nicht für sich entscheiden, sondern ins Publikum tragen wolle. Vor dem Zuschauer läuft ein widersprüchlich deutbares Geschehen ab. Er kann im Helden der Arbeit den Bürgen für die Verwirklichung des utopischen Gehalts sozialistischer Revolution erkennen, aber auch gerade die Negation dieses Gehalts. Szenenaufbau, Konfiguration und Handlung sind auf widersprüchliche Deutbarkeit ausgerichtet. So verwirklicht Müller den Handlungscharakter allegorischer Repräsentation von Sinn. Aufheben von Entfremdung als Norm proletarischer Öffentlichkeit wird in der

Offenheit sinngebenden Handelns mit der erfahrbaren Wirklichkeit der Zuschauer vermittelt. Diese haben selbst zu entscheiden, ob oder wie weit die Taten des Aktivisten Entfremdung in der Arbeit aufheben. Notwendig geht in diese Entscheidung die eigene geschichtliche Erfahrung ein. Da das Stück zurückliegende Vorfälle bearbeitet, setzt es grundsätzlich einen Abstand zwischen den gezeigten Handlungen und der Situation des Dramatikers wie des Publikums. Zwischen der vorgeführten Allegorie eines Helden der Arbeit und dem Autor wie dem Publikum steht schon 1957 zum einen die erfolgreiche ökonomische Selbstbehauptung der DDR – trotz westlicher Boykotte und sowjetischer Ausbeutung –, zum andern aber der 17. Juni und die tiefe Krise im Ostblock nach dem Eingeständnis der Stalindiktatur.

In seinem ersten Drama, das die Offenheit des Entstalinisierungsjahres 1956 ganz in sich aufgenommen hat, ist Müller dem erstrebten Theater, das sich auf dem Konflikt von Sinnggebungen aufbaut – Müller nennt dies ›Theater als Prozeß‹⁴¹ –, vielleicht am besten gerecht geworden. Später konzentriert sich sein Theater immer rücksichtsloser auf Sinnbilder. Das Spielelement, das den Zuschauer einlädt, sich in Handlungen und Figuren hineinzusetzen, um sie zu verstehen, wird immer geringer. Zitatmontage und Pantomime von Figuren, die mit sinnbildlichen Requisiten überladen sind, kennzeichnen den Endpunkt dieser Entwicklung, etwa in ›Die Hamletmaschine‹ (1977). Gleichzeitig fordern die Dramen immer entschiedener eine bestimmte Auflösung der Allegorien. Dramatik der Sinnggebung, die dem Zuschauer Spielraum läßt, wird ersetzt durch Dramatik der Repräsentation von Sinn, die vom Zuschauer Bestätigen vorgegebenen Sinnes verlangt. Die Interpretation des Helden der Arbeit verschiebt sich dabei. ›Germania Tod in Berlin‹, nach Müllers Angaben wie ›Der Lohndrücker‹ 1956 begonnen, aber in der heutigen Fassung erst 1971 vollendet und 1977 erstmals veröffentlicht, zeigt am Aktivisten nicht nur die Selbstbefreiung der Arbeiterklasse, sondern auch das Opfer, das er der Logik des geschichtlichen Fortschritts bringt. Was alles mußte der Held der Arbeit, der das Versprechen und die Forderungen sozialistischer Revolution zu seinem Über-Ich-System gebildet hat, unterdrücken und verdrängen? Müller entdeckt an ihm pathologi-

sche Züge. Er insistiert auf der Frage, wie lange Selbstverstümmelung – eines seiner häufigsten Motive seit den sechziger Jahren – um des geschichtlichen Fortschritts willen möglich ist, ohne die betroffene Gestalt und die geschichtliche Bewegung, für die jene steht, endgültig zu deformieren. Wird die Deformation immer unabweisbarer, dann kann die Verwirklichung des utopischen Gehalts, der einst der sozialistischen Umwälzung zugesprochen worden war, nur mehr im Widerruf der Geschichte vorgestellt werden. So treten Müllers Stücke in den Horizont der geschichtsphilosophischen Thesen Walter Benjamins.

Die Erwartung neu in Gang kommender gesellschaftlicher Bewegung war ein Jahr nach den Enthüllungen über Stalin schon enttäuscht. In der DDR erfolgten nur kosmetische Korrekturen am System. Dramatische Konflikte der Sinnggebung waren nicht erwünscht, klares Auflösen der Allegorie des Helden der Arbeit als Verkörperung des gesellschaftlichen Ideals befreiter Arbeit wurde erwartet. Müller schreibt in dieser Zeit erneut ein Drama über einen vorbildlichen Arbeiter, ›Die Korrektur‹ (1957/58); die Ausführung will aber nicht gelingen. Änderungen werden verlangt; Arbeit in einem Großbetrieb soll zu besserer ›Anschauung‹ der Wirklichkeit verhelfen. Das Stück mißlingt jedoch gerade in seiner korrigierten Fassung und ist in diesem Mißlingen wahr. Der Held konnte als eindeutige Verkörperung der befreiten Arbeit nur unecht, d. h. im Absehen von der Wirklichkeit, gestaltet werden. Absehen von der Wirklichkeit, Abstraktion, setzt auch Johannes R. Becher als bewußtes literarisches Verfahren ein, um die Norm des Aufhebens von Entfremdung mit dem erfahrbaren Geschichts- und Gesellschaftsprozeß zu vermitteln.

Becher hat sich ursprünglich als expressionistischer Lyriker einen Namen geschaffen. Über den expressionistischen Entwurf vom ›neuen Menschen‹ fand er zur sozialistischen Bewegung. In den zwanziger Jahren arbeitete er, literarisch wie politisch, im Rahmen der KPD und deren kultureller Organisationen, insbesondere des Bundes proletarisch-revolutionärer Schriftsteller. Aus dem Exil ist er 1945 als Politiker zurückgekehrt. Im Weimarinischen Deutschland und in der Weimarer Republik kennzeichnet der Gestus des Aufbegehrens seine Texte; im Exil eignete er sich

die Rolle eines Vor-Mundes an, der für andere spricht und vor-spricht, was von anderen erwartet wird. Zuerst sprach er so den Parteigenossen und Mitstreitern vor, dann, mit Macht ausgestattet, dem ganzen Volk in der DDR: 1945 bis 1957 als Präsident des Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands, 1953 bis 1956 als Präsident der Akademie der Künste in Ost-Berlin, 1954 bis 1958 als erster Minister für Kultur in der DDR.

Bechers politische Karriere gab seinem Hang zu Pathos, Beschönigung und zum lehrhaften, besserwissenden Ton in seinem literarischen Schaffen Auftrieb. Dichtung soll für Becher jetzt Zeugnis ablegen von der neuen Wirklichkeit, von der Größe und vom Elend des Menschen in der Phase des Übergangs vom Kapitalismus zum Kommunismus. Aber Becher läßt sich auf die Zustände in der DDR gar nicht ein; ihm fehlt die unmittelbare Erfahrung davon. Das ›Neue‹ der Wirklichkeit bleibt abstrakt, ein Begriff ohne Anschauung. Eine Paarung von politischem Opportunismus und literarischer Bedeutungslosigkeit zeichnet sich ab; Hermlin attestierte Becher »neo-klassizistische Glätte und konventionelle Verseschmiederei«, ein schonungsloses Urteil, dem sich Becher sogar beugte⁴². Er hat dieser Entwicklung aber auch gegenzusteuern versucht – durch Abstraktion in der Darstellung und Hinwendung zu einem neuen Publikum.

Zu den bemerkenswertesten Arbeiten Bechers nach 1945 gehört das ›Tagebuch 1950‹ (Obertitel: ›Auf andere Art so große Hoffnung‹). In persönlichen Niederschriften will Becher den allgemeinen Neubeginn in der Mitte des Jahrhunderts, dem ersten Jahr der ersten deutschen sozialistischen Republik, beschreiben. Das Zufällige des Tagesgeschehens wird reflektierend ins gesellschaftlich Typische gehoben. Die erstrebte Verallgemeinerung verkehrt sich aber nur zu oft in leere Abstraktion. So wird schon das Titelzitat ganz seines Kontextsinnes in Shakespeares ›Sturm‹ entkleidet, um sich an ihm der dialektischen Struktur einer Einheit des Widersprüchlichen zu vergewissern: »Hier ohne Hoffnung ist/ Auf andere Art so große Hoffnung«⁴³ [→ 307 f.]. In der äußersten Hoffnungslosigkeit des deutschen Lebens soll die unermeßliche Möglichkeit des Anderswerdens erkannt werden – für die Individuen wie für das ganze Volk.

Die persönlichen Aufzeichnungen versucht Becher auch dadurch zu verallgemeinern, daß er in sie verstreut Teile eines Manuskripts einfügt, das 1947/48 entstanden war: ›Der Aufstand im Menschen‹. Die eingefügten Teile sind durch den Vermerk ›Aus dem Leben eines bürgerlichen Menschen unserer Zeit‹ gekennzeichnet und behandeln das Thema Wandlung. Aus der Erkenntnis, in einem ›falschen Leben‹, einem entfremdeten Dasein befangen zu sein, erwachse der ›Aufstand im Menschen‹, der revoltierende Wunsch, zu sich selbst zu kommen. All das bleibt aber formelhaft, abstrakt, losgelöst von tatsächlicher Erfahrung:

Im Gefühl solch einer Bedrängnis, im Gefühl des Nichtübereinstimmens und der Unstimmigkeit erfolgt der Aufstand im Menschen. Das noch nicht restlos ausgetilgte Gefühl, ein Mensch zu sein, wehrt sich gegen die Verdinglichung und die Selbstentfremdung; das noch nicht völlig zum Verschwinden gebrachte ›Menschliche‹ im Menschen lehnt sich auf gegen das Entmenschlichende und die Unmenschlichkeit, wie sie der Mensch in seiner gesellschaftlichen Ordnung sich gegen sich selber geschaffen hat; (. . .) der Mensch steht auf im Menschen gegen sich selbst, gegen den Menschen in sich, der all das Verächtliche und Niederträchtige mitmacht (. . .).

Darum kommt gerade der Kunst eine so außerordentliche Bedeutung zu, weil sie den Aufstand im Menschen am tiefsten und allumfassendsten vorbereitet und den Menschen unmerklich, auf die verschiedenartigste und auch auf die geheimnisvollste Weise, als eine Art erhöhten Lebens selbst, zu einer neuen, höheren Existenzform des Menschlichen hinführt. Diese neue höhere Existenzform des Menschen tritt ihm in der Kunst als verwirklicht, in Gestaltung entgegen.⁴⁴

In den abstrakten Formulierungen erscheinen ›Aufstand im Menschen‹ und ›Zu-sich-selber-Kommen‹ als überzeitlich gültige, von geschichtlich-gesellschaftlichen Verhältnissen unabhängige Strukturen. Entsprechend autonom ist die Kunst gedeutet, die idealer Ort dieses Aufstandes sei. Hans Mayer, damals Professor in Leipzig, hat als einziger die Wirklichkeitsarmut des Tagebuchs zu rügen gewagt: »Die Denkbilder überwiegen gegenüber den Menschenbildern«.⁴⁵ Diese Kritik könnte über der gesamten Dichtung Bechers in der DDR stehen. Bechers ›Denkbild‹ des Aufhebens von Entfremdung erhebt sich nicht einmal zur Allegorie. Denn das Ge-

dachte ist nicht in spannungsvollen Bezug zu Gegenständlichem gesetzt, sondern bleibt bloße Formel. Allerdings birgt solche Wirklichkeitsarmut unter den besonderen Voraussetzungen eines sozialistischen Systems, das aus einer verordneten Revolution entstand, auch noch ein produktives Moment. Sie hält, wenn auch nur in der Formel, Aufheben von Entfremdung als Norm gegenwärtig, damit produktiven Lesern zur Konkretisierung bereit. Christa Wolf zum Beispiel hat sich als solch eine produktive Leserin erwiesen. Ihrem Roman ›Nachdenken über Christa T.‹ ist ein Motto aus Bechers Tagebuch vorangestellt; der Roman konkretisiert das dort abstrakt entworfene ›Zu-sich-selber-Kommen‹.

Die literarischen Entwicklungen der fünfziger Jahre werden als Vorform und vorwegnehmender Vollzug proletarischer Öffentlichkeit betrachtet. In diesem Rahmen war bisher die darstellende Leistung der Literatur im Blick, ihre verschiedenen Ansätze, die Norm aufgehobener Entfremdung mit der erfahrbaren Wirklichkeit zu vermitteln. Literatur wird aber erst dann Vorform und Teil proletarischer Öffentlichkeit, wenn zu dieser darstellenden Leistung die kommunikative tritt, die Masse der Arbeitenden als potentielle Träger einer neuen Öffentlichkeit zu Wort kommen zu lassen.

3. Öffnungen der Literatur zur ›großen Aussprache‹:

*Hanns Eisler, Johannes R. Becher, Bertolt Brecht,
schreibende Arbeiter*

Der 17. Juni bezeugte, daß die Arbeitenden eine eigene, von der offiziellen Lesart entschieden abweichende Auffassung über die gesellschaftlichen Umwälzungen in der DDR hatten. Brecht deutete den Aufstand als ersten Kontakt der Arbeiterklasse mit der politischen Führung und den Intellektuellen, die dieser zuarbeiteten. »Der kontakt«, so Brecht, »kam nicht in der form der umarmung, sondern in der form des faustschlags, aber es war doch der kontakt.«⁴⁶ Als »große Ungelegenheit« sei die »große Gelegenheit« gekommen, die Arbeiter zu gewinnen. Nachdem die Gelegenheit versäumt war, riet Brecht im ›Neuen Deutschland‹, die vertane Chance durch eine »große Aussprache« aller Betroffenen »über allseitig

gemachte Fehler« zu retten⁴⁷. Die »Größe« dieser Aussprache hätten wir darin zu erkennen, daß die Machtverteilung in ihr austauschbar würde, die bisherigen gesellschaftlichen »Sprecher« zu hören und die bisherigen gesellschaftlichen »Hörer« zu sprechen lernten. Solchem Revolutionieren der gesellschaftlichen Rede kann die Literatur vorarbeiten, da sie in ihrem Raum, vermöge der Fiktionalität ihrer Gegenstände, praktiziert werden kann, noch ehe sie durch umfassende Demokratisierung des gesellschaftlichen Lebens institutionalisiert wird.

In der Literatur der fünfziger Jahre sind verschiedene Ansätze zu erkennen, die Masse der Arbeitenden als potentielle Träger einer proletarischen Öffentlichkeit zu Wort kommen zu lassen: mittelbare, als Schreiben aus der Sicht des Volkes oder als ein Zu-Wort-Kommen durch Stellvertreter, ebenso aber auch Weisen unmittelbaren, selbst vollzogenen Zu-Wort-Kommens.

Daß Autoren proletarische oder, wenn die Stoffe weiter zurückliegen, plebejische Figuren wählen und als Subjekte des Gesellschaftsprozesses zeigen, ist in der DDR häufig, da erwünscht. Auf eine neue Öffentlichkeit weist es noch nicht. Dies geschieht erst dann, wenn das Proletariat nicht nur dargestellt wird, sondern die Darstellung selbst aus einer proletarischen Perspektive erfolgt. In der Literatur der fünfziger Jahre finden wir hierfür Beispiele. Daß diese angesichts der tatsächlichen Situation der Arbeiterklasse Brisanz besaßen, zeigt ein Werk, das sehr konsequent aus einer plebejischen Position geschaffen ist, Eislers Libretto zur geplanten Oper »Johann Faustus«⁴⁸. Ein anderes Beispiel geben Brechts »Buckower Elegien«, die aus der Erfahrung des niedergeschlagenen Aufstandes der Arbeiter des 17. Juni geschrieben sind.

Hanns Eisler schrieb seinen »Faustus« 1952. Ernst Fischer hat das Stück in »Sinn und Form« enthusiastisch gelobt⁴⁹, im »Neuen Deutschland« und im »Sonntag« wurde es heftig kritisiert⁵⁰; Brecht, mit dem Eisler während der Arbeit am Text in Kontakt stand, griff in die Debatte mit einer nachdrücklichen Rechtfertigung des Stückes ein⁵¹. Eisler wurde dennoch durch die vehemente Kritik so entmutigt, daß er die Oper zum Text nicht mehr komponierte. Das Stück wurde zweiundzwanzig Jahre nach Entstehen (1974) in Tübingen als Theaterstück, nicht als Oper, uraufgeführt.

Goethe hatte seinen Faust zum Zeitgenossen gemacht, an ihm die Dramatik der bürgerlichen Ideale von Selbstverwirklichung und Humanität entfaltet. Eisler historisiert Faust entschieden. Er stellt ihn in die Zeit des Bauernkrieges, damit in die so schwach ausgebildete revolutionäre Tradition des deutschen Volkes. Faust wird dadurch aber nicht zu einem revolutionären Helden, sondern zu einer Figur des Klassenverrats. Der Bauernsohn Faust, der zum Gelehrten aufgestiegen ist, hat zwar mit der Idee Müntzers sympathisiert, ist dann aber doch vor der Revolution zurückgeschreckt und hat sich aus dem Klassenkampf herausgehalten, damit objektiv in den Dienst der Herrschenden gestellt. Soweit die Vorgeschichte. Der Faust, der auftritt, sucht in Reaktion auf diese Vorgeschichte »Wahrheit« jenseits der Kämpfe des Tages. Er erweist sich als exemplarische Figur für die Prostitution des Intellektuellen, seiner Wissenschaft und seines Wissensdranges, vor der Macht. Der deutsche Humanist als Renegat, wenn es darum geht, die humanitas in gesellschaftliche Tat umzusetzen: So las Ernst Fischer Eislers »Faustus« und erkannte in diesem darum den Inbegriff der deutschen Misere. Allerdings ist damit nur die Ausgangssituation des Stücks umschrieben. Brecht ging genauer auf dessen Dramatik ein:

Faust, eines Bauern Sohn, ist im Bauernkrieg zu den Herren übergelaufen. Fausts Versuch, seine Persönlichkeit zu entfalten, scheidet dadurch. Es ist ihm nicht möglich, den Verrat vollständig zu vollziehen. Sein schlechtes Gewissen zwingt ihn, seine ehrgeizigen Pläne im letzten Augenblick immer noch so rebellisch auszuführen, daß ihm der Erfolg bei den Herren versagt bleibt. Er hat die Wahrheit zu seinem Nachteil erkannt. Aus heilsamem Trunk wird sie ihm zu Gift. Als ihn die Bauernschinder endlich anerkennen, bricht er zusammen und kommt zur Einsicht, die er in seiner Confessio verkündet.⁵²

Eisler widerruft nicht Goethes Faust und die bürgerlichen Ideale, die dieser verkörpert. Er betrachtet ihn aber aus der Sicht des Späteren, der nicht nur die Geschichte des Aufstiegs, sondern auch des Zerfalls bürgerlicher Wertvorstellungen kennt. Seine Dramatik entfaltet das Stück aus dem Bemühen Fausts, die zu vergessen, die er in seinem Aufstieg verraten hat. Er ist nicht immer strebend

um ewige Wahrheit bemüht, sondern will seinen Verrat vergessen. Der Teufelspakt soll es ermöglichen, indem er Ruhm, Macht und Reichtum verschafft. Da diese aber nur erreicht werden, wenn sich Faust endgültig auf die Seite der Herrschenden schlägt, was er gerade vergessen will, kann das letztere nicht gelingen. Die Akte, die zum Vergessen führen sollen, halten das nicht zu Vergessende gerade fest.

Eislers ›Faustus‹ mußte in der DDR verstörend wirken. Lenins Erbetheorie schien bedroht: die Deutung der sozialistischen Kultur als Erbe aller fortschrittlichen Tendenzen früherer Kulturen. Denn Eisler insistierte auf dem, was im – seinerzeit fortschrittlichen – Aufstieg des Bürgertums verdrängt wurde und, wie alles Verdrängte, nicht ›erledigt‹ ist, sondern weiter wirkt. Das Unerledigte bewies sich darin, daß es noch in der DDR an ein Tabu rührte. Eislers Faust, der seinen Verrat nicht vergessen kann, konfrontierte die Intelligenz in der DDR mit der Frage, ob ihre privilegierte Stellung durch Prostitution gegenüber den Machthabern erkaufte sei. Noch während der Faust-Debatte hat der 17. Juni, von dem die Schriftsteller ebenso wie die Politiker völlig überrascht wurden, dieses Herrschaftsbündnis bestätigt und dokumentiert, daß es auf der Grundlage fortdauernder, tendenziell verdrängter Unterdrückung des Volkes errichtet ist [→ 99].

Brecht hat Eislers Stück u. a. damit verteidigt, daß es eine plebejische Perspektive ausarbeite⁵³. Diese wird sichtbar, wenn wir nicht nur nach der Hauptfigur, sondern auch nach dem Bild des Volkes fragen, das dieses Stück entwirft. Das Volk ist einmal in einem Invaliden vertreten, der die blutige Niederlage der Bauern verkörpert, dann im revolutionären Müntzer, über den aber nur geredet wird, und endlich noch im Hanswurst, der sich bauernschlau noch in den schlechtesten Verhältnissen einzurichten weiß. Es gibt kein sieghaft kämpfendes Volk. Mächtig erscheint das Volk nur im schlechten Gewissen Fausts, indem es – selbst niedergeschlagen – den Sieger der historischen Epoche, das aufsteigende Bürgertum, negiert als Gedächtnis dessen, was in diesem Sieg unterdrückt wurde. Ähnlich verstörend sind die niedergeschlagenen Arbeiter des 17. Juni im Sprechenden der ›Buckower Elegien‹ gegenwärtig. In dieser Macht des Negativen kommt das Volk bei

Eisler als geschichtliche Macht – mittelbar – zu Wort. Sie richtet sich nicht nur gegen die Sieger früherer Epochen, sondern auch gegen deren offizielle Erben in der DDR.

Die Öffnung der Literatur zur ›großen Aussprache‹ kann weiter darin erfolgen, daß die Massen durch Stellvertreter literarisch zu Wort kommen. Becher hat diese Möglichkeit durch Rückgriff auf das Volkslied, der traditionellen ›Stimme des Volkes‹, ergriffen. Seine ›Neuen deutschen Volkslieder‹ entstanden 1950 und gewannen, nicht zuletzt durch Eislers Vertonung, ein größeres Publikum⁵⁴. Becher und Eisler hatten 1949 zusammen die Nationalhymne der DDR geschaffen. Mit ihr erreichte Becher zum ersten Male die Massen. Die ›Volkslieder‹ sollten diesen Weg fortsetzen; Becher erhoffte sich von ihnen auch, den dichterischen Niedergang überwinden zu können, den Hermlin ihm bescheinigt hatte. Becher hält aber in diesen Gedichten (zum Beispiel ›Wir, das Volk der schaffenden Hände‹ oder ›Straße frei‹) das Volk in subalternen Rollen. Der Autor, der die Stimme des Volkes sein will, gebärdet sich als Vormund Unmündiger; er spricht nicht Erfahrung und Hoffnung des Volkes aus, sondern seine eigene Weltsicht, die weiter zwischen Führungsschicht und ausführendem Volk trennt, diesem vor.

Ein anderes Zu-Wort-Kommen des Volkes mittels stellvertretender Sprecher zeigen Brechts Gedichte aus der gleichfalls 1950 entstandenen Sammlung der ›Kinderlieder‹⁵⁵. Die ›Kinderhymne‹ setzt mit der Strophe ein:

Anmut sparet nicht noch Mühe
Leidenschaft nicht noch Verstand
Daß ein gutes Deutschland blühe
Wie ein andres gutes Land.

Die Kinder fordern zu einer neuen Haltung auf, die Spiel (Anmut) und Arbeit (Mühe), Leidenschaft und Verstand vereinigt. Sie entwerfen einen *ganzen* Menschen, der all seine Kräfte entfaltet und zeigen ihn als Grundlage eines ›guten Deutschland‹, das anstelle des bisherigen, räuberischen entstehen soll.

Wie Becher schreibt auch Brecht Rollenlyrik: Die Volksstimmen des ›guten Deutschland‹ reden über ihre Welt. Im Unterschied zu

Bechers ›Volksliedern‹ wird hier aber das stellvertretende Sprechen relativiert. Es ist im Sprachraum von Kindern angesiedelt, damit in einem vor-gesellschaftlichen Raum, was bedeutet, daß es durch gesellschaftliche Praxis erst noch Wirklichkeit gewinnen muß. Das gleiche Verfahren hat Brecht im Gedicht ›Neue Zeiten‹ der ›Kinderlieder‹ angewandt. Zurückgenommen wird dort die Fatalität des Volksliedes (»Es ist ein Schnitter, heißt der Tod (. . .) / wir müßens nur leiden«), ebenso die Fatalität des Soldatenliedes (»Es steht ein Soldat am Wolgastrand / hält Wache für das Vaterland«). Die Aufhebung erfolgt durch den Hinweis auf die gesellschaftlichen Umwälzungen, eine fraglose Fortschrittsgläubigkeit scheint sich breitzumachen (»Das Rad der Zeit – zum Glücke / Dreht es sich nicht zurück«). Das tragende Geschichtsvertrauen ist aber wieder im Sprachraum von Kindern angesiedelt; stets bleibt das stellvertretende Sprechen als uneigentliches bewußt.

Für seinen Ansatz, das Volk durch Stellvertreter zu Wort kommen zu lassen, die ihr Sprechen selbst zurücknehmen, hat Brecht mehrere Varianten erfunden. Zum Beispiel stellt der Sprechende Redemuster bereit, die auf zukünftig herzustellende Redesituationen weisen. So gibt die berühmte Frage angesichts eines Funktionärs, der das Volk nach dem 17. Juni belehrt, daß es das Vertrauen der Regierung verscherzt habe – »Wäre es da / Nicht doch einfacher, die Regierung / löste das Volk auf und / Wählte ein anderes?«⁵⁶ –, dem Volk Redemuster an die Hand, zukünftig alle gönnerhafte Belehrung durch die Herrschenden zu ersticken (Als Modell dieser ›Umkehrung‹ können die ›Fragen eines lesenden Arbeiters‹ aus den ›Svendborger Gedichten‹ gelten). Andere Redemuster, die auf erst herzustellende Redesituationen weisen, gibt Brecht im Gedicht ›An einen jungen Bauarbeiter der Stalinallee‹ oder im ›Aufbaulied‹ mit dem Refrain »Um uns selber müssen wir uns selber kümmern«, das bezeichnenderweise von den Amtsträgern mißtrauisch aufgenommen wurde. Brecht schreibt hierzu im ›Arbeitsjournal‹:

bei dem Aufbaulied der FDJ (. . .) bat mich der berliner gruppenleiter, die Zeile ›und kein führer führt aus dem salat‹ zu überprüfen, denn hitler interessiere niemanden mehr, da er olle kamellen sei (. . .) und dann gebe

es eine führung durch die partei. ich kann aber nicht entsprechen, die strophe ist auf das motiv des sich-selbst-führens aufgebaut, und das ganze lied dazu.⁵⁷

In seiner Rede auf dem IV. Deutschen Schriftstellerkongreß 1956, die zu seinem Vermächtnis werden sollte, hat Brecht nochmals festgehalten, was von Autoren als stellvertretenden Sprechern der gesellschaftlich bisher unmündig Gehaltenen zu fordern ist:

Wir schreiben unter neuen Bedingungen. Die sozialistische und realistische Schreibweise, die wir als Sozialisten und Realisten für unsere neuen Leser, Erbauer einer neuen Welt, entwickeln, kann (. . .) für den großen Kampf ›um eine neue, bessere Lebensweise‹ in vielfacher Weise dichterisch ausgebaut werden, nach meiner Meinung besonders durch das Studium der materialistischen Dialektik und das Studium der Weisheit des Volkes.⁵⁸

Im Bemühen, beides zu verbinden, ist die Grundorientierung von Brechts Schaffen in der DDR gegeben. Mit der ›Weisheit des Volkes‹ ist auf die Erfahrung der Betroffenen verwiesen, auf die Erfahrung derer, denen bisher nur in gebrochener, entfremdeter Weise Selbstartikulation möglich war. Die ›materialistische Dialektik‹ wiederum bewahrt revolutionären Anspruch und Hoffnungen – auch in einer Wirklichkeit, die dieser entgegensteht. Von den dichterischen Texten Brechts aus den ersten Jahren der DDR-Geschichte legt z. B. das ›Aufbaulied‹ den Akzent auf die ›Weisheit des Volkes‹, die dieses berechtigt, sich selbst zu führen, das ›Zukunftslid‹ wiederum auf die materialistische Dialektik als Grundlage der Deutung des Geschichtsprozesses und der Gewißheit des revolutionären Fortschritts. Nach dem 17. Juni fordert Brecht dringlicher, sich an beiden zu orientieren – für die Politik ebenso wie für die Literatur:

Wie soll die große Ordnung aufgebaut werden
Ohne die Weisheit der Massen? Unberatene
Können den Weg für die vielen
Nicht finden.

Ihr großen Lehrer
Wollet hören beim Reden!⁵⁹

Einem bloßen Rollentausch von Redner und Hörer, Lehrer und Schüler aber wird die Forderung entgegengestellt, sich um die nicht leicht zugängliche Wahrheit zu bemühen:

Du bist erschöpft von langer Arbeit
Der Redner wiederholt sich
Er spricht lang, er spricht mühsam
Vergiß nicht, Müder:
Er spricht die Wahrheit.⁶⁰

In der Literatur der fünfziger Jahre gibt es aber nicht nur Ansätze, die Masse der Arbeitenden als potentielle Träger einer proletarischen Öffentlichkeit mittelbar zu Wort kommen zu lassen, sondern auch, sie aktiv am literarischen Geschehen zu beteiligen, damit im Raum der Literatur die Voraussetzung einer ›großen Aussprache‹ zu schaffen. Brechts Bemühen um ein neues Theater mit dem Ziel, die tradierte Trennung von Schaffendem und Aufnehmendem, von Spieler und Zuschauer aufzuheben, weist in diese Richtung, ist aber in seinem Erfolg schwer zu beurteilen, da das literarische Mithandeln der Zuschauer nicht fixierbar ist. Fixierte und veröffentlichte Ergebnisse liegen demgegenüber zu den verschiedenen Bewegungen vor, Arbeiter zu literarischem Schaffen zu ermuntern. Hierzu hat die politische Führung in der DDR immer wieder Impulse gegeben [→ 47 f.], allerdings stets so, daß sie förderte, um zugleich zu kontrollieren. Dem Bedürfnis, in eigener Sache das Wort selbst zu ergreifen, werden politisch sanktionierte Erfahrungs- und Interpretationsmuster sowie Organisationen angeboten, die deren Verbindlichkeit sicherstellen. Der Widerspruch zwischen Impulsen, die die weitreichende Perspektive einer neuen Öffentlichkeit schaffen und einer Lenkung, die diese Perspektive gerade negiert, bleibt ständig erhalten.

Als erste Einrichtung dieser Art sind die Volkskorrespondenten zu nennen, mit denen noch in den vierziger Jahren die Arbeiterkorrespondentenbewegung der Weimarer KPD reaktiviert wurde. Volkskorrespondenten sind freie Mitarbeiter bei Zeitungen und anderen Massenmedien, die Berichte über ihren alltäglichen Erfahrungsbereich liefern. Zwanzigtausend Volkskorrespondenten soll es geben⁶¹. Daß diese gewaltige Chance einer proletarischen Öffentlichkeit gebändigt ist, bestätigt die Charakteristik der Volks-

korrespondenten im ›Kulturpolitischen Wörterbuch‹. Nicht kulturevolutionäre Aktivität, sondern (selbst-)kritische Teilnahme am sozialistischen Aufbau wird von den Volkskorrespondenten gefordert. Um dies sicherzustellen, werden die Volkskorrespondenten ›von den Redaktionen ideologisch und organisatorisch angeleitet‹⁶².

1955 nahm eine Gruppe von Arbeitern aus dem Braunkohlekraftwerk Nachterstedt in einem vieldiskutierten ›Brief‹ an den deutschen Schriftstellerverband zur Gegenwartsliteratur Stellung. Sie forderten eine Literatur, die intensiver auf die sozialistische Arbeitswelt eingehe, legten zugleich aber fest, was der Schriftsteller darzustellen habe (womit er zum Illustrator vorgegebenen Wissens erniedrigt ist):

Wir möchten mehr Bücher über den großen Aufbau, der sich auf allen Gebieten in der Deutschen Demokratischen Republik vollzieht (...). Schreiben Sie mehr Werke über unsere neuen Menschen, die mit ihren Händen alle materiellen Dinge schaffen, über die Neuerer in der Produktion, die bewußt für die Werktätigen, für das Volk, für ihre Arbeiter- und Bauern-Macht arbeiten und kämpfen. (...) Zeigen Sie den Enthusiasmus, die Leidenschaft und das große Verantwortungsbewußtsein, das die Arbeiter im Kampf um das Neue beseelt. (...) Wir sind der Meinung, in den Werken, die die Arbeit der Werktätigen für ein neues Leben schildern, sollte auch die Rolle unserer Partei und ihrer besten Kader im Betrieb künstlerisch behandelt werden (...)⁶³

Der ›Nachterstedter Brief‹ und die um ihn geführte Diskussion diente einmal dem Zweck, im Vorfeld des IV. Deutschen Schriftstellerkongresses die Forderung nach gegenwartsbezogener Betriebs- und Aufbau-literatur zu bekräftigen. Zum andern war der Brief Mittel einer in der DDR häufig ergriffenen Strategie. In Phasen, da das literarische Geschehen stagniert, weil überfällige Wandlungen abgeblockt werden, sollen organisierte Masseninitiativen Belebung schaffen. Gesellschaftlich revolutionäres Defizit soll durch Aktionen mit ›proletarischem Anstrich‹ kompensiert werden, deren kulturevolutionäres Moment allerdings kanalisiert ist. So antwortet dem nichtverarbeiteten 17. Juni der Nachterstedter Brief, der unterdrückten Entstalinisierung die ›Bitterfelder Bewegung‹

Diese kulturrevolutionären Masseninitiativen enthalten stets aber Chancen, die gegen die Erwartung ihrer Initiatoren genutzt werden können. So wurde in der Diskussion um den Nachterstedter Brief das Fehlen einer Literatur über die sozialistische Arbeitswelt lange nur den Schriftstellern als persönliches Versagen vorgehalten. Dann aber gab Stefan Heym der Diskussion eine unbeabsichtigte Wende. Er nannte objektive Gründe für die ungenügende Literatur der Arbeitswelt, vor allem den Widerspruch zwischen den Erfahrungen und dem Bewußtsein des einzelnen und der offiziell geforderten Interpretation dieser Erfahrungen und dieses Bewußtseins. Er rief damit zwar einen Sturm der Entrüstung hervor, aber doch auch das zweideutige Eingeständnis im ›Neuen Deutschland‹, daß eine bestimmte Darstellung der Arbeitswelt nicht abstrakt gefordert werden könne, sondern vom gegebenen Stand des Gesellschaftsprozesses abgeleitet werden müsse⁶⁴.

Eine wichtige Institution, die literarisch nicht oder nur wenig Gebildeten den Weg zum Schriftsteller eröffnet, ist das 1955 gegründete ›Institut für Literatur‹ in Leipzig (seit 1959 ›Literaturinstitut Johannes R. Becher‹ [→ 56 f.])⁶⁵. Es fördert neue Talente durch ein mehrjähriges, mit Stipendien gesichertes Studium. Allerdings übt es auch einen starken Anpassungsdruck aus. Die literarische Ausbildung ist mit einer intensiven ideologischen verbunden, nach erfolgreichem Studienabschluß winkt die privilegierte Position eines Kulturfunktionärs. Entsprechend hat das Einüben der als richtig abgesegneten Sprache größeres Gewicht als das Fördern der Selbstartikulation. Dennoch sind aus dem Institut Autoren hervorgegangen, die inhaltlich und formal eine eigene Sprache sprechen – so etwa Kurt Bartsch, Werner Bräunig, Sarah und Rainer Kirsch, Heinz Czechowski, Adolf Endler.

Die 1959 initiierte ›Bitterfelder Bewegung‹ [→ 56] organisierte die Bewegung ›schreibender Arbeiter‹ in großem Stil, aber wieder so, daß der kulturrevolutionäre Ansatz sofort bürokratisch gebändigt wurde. Die schreibenden Arbeiter sind in Zirkeln organisiert, die jeweils einem für die Publikation von Arbeiten einflußreichen Leiter unterstehen. Im Gegenzug zu den Arbeitern, die zum Schreiben aufgefordert wurden, legte man den professionellen Schriftstellern nahe, einige Zeit in Betrieben mitzuarbeiten. Aus

dieser zweiten Kampagne sind in den sechziger Jahren literarisch interessante Werke hervorgegangen, eine eigenständige Literatur der Arbeitswelt (zum Beispiel Christa Wolf ›Der geteilte Himmel‹; Erwin Strittmatter ›Ole Bienkopp‹; Heiner Müller ›Der Bau‹). Diese Entwicklung wurde, weil zu brisant, mit einem literarischen Scherbengericht auf dem 11. Plenum des ZK 1965 abgebrochen.

Wir haben in der Literatur der fünfziger Jahre Ansätze gefunden, die auf das Herstellen einer neuen, einer proletarischen Öffentlichkeit weisen. Auf der Ebene der literarischen Darstellung in den verschiedenen Weisen, Aufheben von Entfremdung als Norm proletarischer Öffentlichkeit mit der erfahrbaren Wirklichkeit zu vermitteln, auf der Ebene der literarischen Kommunikation in den verschiedenen Weisen, die Literatur zu einer ›großen Aussprache‹ hin zu öffnen. Je mehr sich diese literarischen Ansätze aber den Massen (und nicht nur den traditionellen Intellektuellengruppen) öffnen, um so intensiver werden die organisatorischen Einwirkungen, die sicherstellen sollen, daß der jeweilige kulturrevolutionäre Ansatz nur deformiert ausgeführt wird. Entscheidend wirken bei dieser Pervertierung die Apparate der Massenkommunikation mit, die Zeitungs- und Zeitschriftenverlage, die staatliche Filmgesellschaft, der staatliche Rundfunk und das Fernsehen.

III Die Massenmedien vor dem Anspruch einer neuen Öffentlichkeit: das Projekt Brechts und der DEFA, die ›Mutter Courage‹ zu verfilmen

Brechts revolutionäre Forderung aus den dreißiger Jahren, die Apparate (wie das Radio), die nur zuteilen, in solche der Kommunikation umzuwandeln⁶⁶, wurde nie verwirklicht. Walter Benjamin hatte 1935 die Sowjetpresse als solchen Apparat der Kommunikation vorgestellt, da jeder ihrer Leser potentiell – als Volkskorrespondent – auch ein Schreibender sei⁶⁷. Das blieb Fiktion. Die Presse in der DDR hat die Volkskorrespondentenbewegung von

vornherein kanalisiert, gleiches geschah im Rundfunk, soweit sie dort Eingang fand. Es bleibt das bescheidenere Ziel, auf das Brecht selbst seine weitgehende Forderung zurücknahm: die Apparate mit Werken zu beliefern, die ihrer Organisation widersprechen, um sie in Bewegung zu bringen oder doch wenigstens dazu, ihre ›wahre Natur‹ zu offenbaren. Die Apparate zu entlarvenden Abwehrlhandlungen zu provozieren, begriff er als ›soziologisches Experiment‹ – seinen eigenen Prozeß um die Verfilmung der ›Dreigroschenoper‹ (1932) deutete er so⁶⁸.

1949 hatte Brecht einen eigenen Theaterapparat erhalten, mit dem er konsequent auf eine andere Struktur von Öffentlichkeit hinarbeitete. Ob seine Ansätze eine Insel in einem ganz anders strukturierten System öffentlicher Kommunikation bleiben sollten oder ob sie sich in die Apparate der Massenkommunikation hineinragen ließen, war ungewiß. Erprobt konnte es werden – im Sinne eines ›soziologischen Experiments‹ –, als Brecht mit der DEFA (Deutsche Film AG, eine sowjetisch-deutsche AG, seit 1952 VEB), zu der er schon einige Zeit Kontakt hatte, im Sommer 1949 übereinkam, die ›Mutter Courage‹ zu verfilmen. Der ›bescheidenere Weg‹ einer Auseinandersetzung war vorgezeichnet. Brecht belieferte einen Apparat der Massenkommunikation, in dem die Orientierung an den Prinzipien des ›sozialistischen Realismus‹ organisatorisch abgesichert war, mit einem Werk, das quer zu diesem stand⁶⁹.

Die Arbeit am ›Courage‹-Projekt zog sich von 1949 bis in das Todesjahr Brechts hin. Es ist die Zeit stalinistischer Kulturpolitik, die den positiven Helden fordert, weiter die progressive geschichtliche Perspektive und vom Leser oder Zuschauer die Identifikation mit dem Dargestellten. Demgegenüber zeigt das ›Courage‹-Stück Skepsis gegenüber Helden (seien es ›große Männer‹ oder die kleine Geschäftemacherin Courage), keine progressive geschichtliche Perspektive (die Courage ist nicht rebellisch, geschweige denn revolutionär; sie spricht von Resignation, Anpassung, ›großer Kapitulation‹) und will Identifikation als Zuschauerverhalten gerade abwehren. Es überrascht daher nicht, daß schon das ›Courage‹-Drama in der DDR heftig kritisiert wurde. Als Brecht sich auf das Filmprojekt einließ, wußte er, daß in der DEFA bornierte, kunst-

feindliche Vorstellungen herrschten. Im Juni 1949 trägt er in sein Arbeitsjournal ein:

die DEFA (. . .) hat allerhand Schwierigkeiten, Stoffe zu bekommen, besonders aus der Zeit. Die Leitung notiert Themen von Bedeutung, untergrundbewegung, Landverteilung, zweijahresplan, der neue Mensch usw. usw.: dann sollen Schriftsteller dazu Geschichten erfinden, die das Thema mit seiner Problematik auslegen. Das mißglückt natürlich regelmäßig.⁷⁰

Die Geschichte des Drehbuchs (über verschiedene Exposé, vorgelegte Fassungen, Rückweisungen durch die DEFA, Umarbeitungen) braucht nicht im Detail aufgezeichnet zu werden⁷¹. Brecht arbeitete vor allem mit dem Münchener Emil Burri am Text; als Regisseur war zuerst Erich Engel vorgesehen (was einen starken Einfluß Brechts bedeutet hätte), ab 1951 Wolfgang Staudte, der bedeutendste, Brecht gegenüber aber auch selbstbewußtere Regisseur der DEFA. Die schrittweise tieferreichenden Umarbeitungen weisen alle in eine Richtung: die Distanz zur Courage zu vergrößern, gleichzeitig die Katrin-Figur aufzuwerten, da in ihr eine progressive geschichtliche Perspektive, die Perspektive eines Aufstands, enthalten ist; zuletzt wurde ihr sogar noch ein aufrührerischer Müller zur Seite gestellt, der agitatorische Texte aufspricht. Die Umarbeitung des Stücks zum Drehbuch zielt auf positive Helden, auf bewundernde Identifikation und auf eine progressive plebejische Perspektive – wie verlangt.

Die weitgehende Anpassung scheint sich für Brecht aber nicht gelohnt zu haben. Die erste Drehbuchfassung vom Sommer 1951 wurde von der DEFA nicht angenommen, weil selbst Brecht in der gleichzeitigen Kampagne gegen Formalismus angegriffen worden war [→ 89 f.]. Eine umgearbeitete Fassung wurde im Sommer 1952 zwar akzeptiert, die Filmarbeit aber dennoch nicht angenommen, weil die DEFA mittlerweile kritisiert worden war, sie bemühe sich zu wenig um den sozialistischen Aufbau. 1955, in einer gewandelten kulturpolitischen Situation nach dem 17. Juni und nach dem Ende der Stalin-Ära, wurden Dreharbeiten aufgenommen. Grundlage war ein Drehbuch, das gegenüber dem vom 1952 kaum verändert worden war.

In diesem Drehbuch sind Grundprinzipien der Theaterarbeit

Brechts aufgegeben. Dem Publikum ist nichts überlassen, alles Assoziierbare ist definiert, jede gewünschte Einsicht haben die Figuren des Stücks schon selbst. Verleugnet sich also Brecht, um in den Apparaten der Filmindustrie Fuß zu fassen? Gemessen am Theaterstück erscheint seine Umarbeitung opportunistisch. Das Stück zielt auf Analyse des Mißverhältnisses von Wirklichkeit und Bewußtsein bei der Courage. Das Filmdrehbuch forderte Distanz zu ihr (sie ist abgewertet zugunsten Kattrins und der neuen Figur des Müllers), lud gleichzeitig aber zur Identifikation mit ihr ein (die Courage bleibt eine witzige, die Großen entlarvende Plebejerin, die sich durchschlägt, unpathetisch im Sich-Anpassen wie in ihren humanen Handlungen). In der Nachkriegszeit, da Sich-Durchschlagen, Überleben-Können alles war, mußte die Courage, bei aller Abwertung, dem Publikum sympathisch bleiben. Sie kann geradezu als Ich-Ideal der Masse der Filmzuschauer der Nachkriegszeit angenommen werden. Der Film lädt zur nochmaligen Identifikation mit dem Ich-Ideal ein, um mit der Rücknahme der Courage als ›Gespenst des Gestrigen‹ dann die Ablösung von ihm zu verlangen. Nach dem vorliegenden Drehbuch ermöglichte der Film damit sehr genau, was Alexander und Margarete Mitscherlich im Anschluß an Freud ›Trauerarbeit‹ nennen⁷²: Lösung von einem Ich-Ideal im nochmaligen Durchleben der Einheit mit ihm unter der Frage, ob diese Einheit auch noch als Einheit mit einem Gespenst Gewordenen, also Toten, aufrechterhalten werden soll. Das Zuschauerverhalten, das im Drehbuch angelegt ist, Einheit von Identifikation und Distanz, ist dem Handlungsziel ›Trauerarbeit‹ verpflichtet.

Die scheinbar opportunistischen Änderungen, die das Stück im Drehbuch erfahren hat, weisen auf ein neues Handlungsziel. In diesem Handlungsziel ›Trauerarbeit‹ deutet sich eine wichtige sozialpsychologische Konkretisierung von Brechts Konzept eines koproduzierenden Zuschauers an. Dieses Konzept setzt das Bild eines Volkes voraus, das selbst Geschichte macht, das seine Angelegenheiten selbst regeln kann. Das aber ist eine Idee von ›Volk‹, die unbeachtet läßt, wieweit das große Publikum durch Sozialisation, Tradition, Erfahrungen, Interessen usw. präformiert und seiner Selbstverfügung beraubt ist. Einen Komplex von Unverarbeitetem,

der selbstverfügendes Handeln verhindert, hätte der Film dem Durcharbeiten freigeben können: die Identifikation mit dem plebejischen Künstler des Überlebens nicht als ›lebenstüchtig‹ beizubehalten, sondern als borniert und selbstzerstörerisch zu erkennen und abzulegen, um ein Selbst zu gewinnen, das nicht bloß Objekt der Handlungen anderer ist.

Die Einheit von Anerkennung und Ablehnung der Courage, die im Drehbuch noch gewahrt ist und ›Trauerarbeit‹ erst ermöglicht hätte, wäre in Staudtes Film wohl aufgehoben worden. Jedenfalls schien es Brecht nach wenigen Tagen Dreharbeit sicher, daß die Courage (gespielt von Helene Weigel) ganz zurückgenommen, das Elend aber in farbigen, auf Atmosphäre bedachten Bildern dem ästhetischen Genuß freigegeben würde. Er ließ die Dreharbeiten abbrechen. 1956, nach dem IV. Deutschen Schriftstellerkongreß mit seiner entschiedenen Absage an die bisherige Kulturpolitik, kam das Projekt neu ins Gespräch, jetzt war wieder an Erich Engel als Regisseur gedacht.

Die DEFA ließ sich auf die Verfilmung eines Werkes ein, das zu ihren kulturpolitischen Leitsätzen querstand. Weitgehende Änderungen wurden in dem Umkreis, in dem man Brechts Konzept der produktiven Rezeption vermutete, verlangt und von Brecht auch zugestanden. War im Drehbuch aber diese ›Anpassung‹ einem neuen Handlungsziel des Werkes untergeordnet, so sollten in der Filmarbeit offenbar nur die Leitsätze des Apparates durchgesetzt werden. Brecht konnte mit seiner ›unpassenden‹ Belieferung des Apparates nichts bei diesem in Bewegung setzen. Es bleibt, wie 1932, nur die Rückzugsposition. Der Apparat hat sich in der langen Auseinandersetzung um das Projekt selbst entlarvt: als Institution, die sich Versuchen entgegenstellt, die Fähigkeit zu selbstverfügendem Handeln beim Massenpublikum zu fördern.

Beim vorliegenden Versuch, die Literatur der fünfziger Jahre nicht nur formal chronologisch, sondern inhaltlich in einem Zusammenhang zu zeigen, wurden nicht zufällig am häufigsten Werke und Äußerungen Brechts herangezogen. Brechts Schaffen in der DDR versammelt die reichhaltigsten Ansätze, im Raum der Literatur einer neuen, proletarischen Öffentlichkeit vorzuarbeiten. De-

ren Verwirklichung bzw. Nicht-Verwirklichung bestimmt die Geschichte der DDR. Am prägnantesten aber – als konkrete Utopie – ist proletarische Öffentlichkeit in den Anfangsjahren der DDR greifbar, worin sich die Einsicht Michael Schädlichs bestätigt:

DDR – das ist auch eine geistige Konzeption, ein Wille, eine Idee. Ideen wird man nur verstehen, wenn man ihren Ursprüngen nachgeht, ihre Anfänge betrachtet, ihren Entwurf deutlich macht, der zugleich das angestrebte Ziel am reinsten enthält.⁷³