

- Beiträge** Unverlangte Beiträge erbitten **wir an Herausgeber** oder Verlag (s. a. Hinweise S. 124)
- Anschriften** Herausgeber: Professor Dr. **Robert Ulshöfer**,
Engelriedshalde 3, 7400 Tübingen
- Mitherausgeber** Professor Dr. **Klaus Baumgärtner**, **Sonnenbergstr. 43**, 7000 Stuttgart
Professor Dr. **Fritz Martini**, **Grüneisenstr. 5**, 7000 Stuttgart 1
Dr. **Heinz-Dieter Weber**, **Kornblumenweg 22**, 7750 Konstanz 16
Verantwortlich für dieses Heft: Dr. **Heinz-Dieter Weber**, Kornblumenweg 22, 7750 Konstanz 16
- Anschriften der Mitarbeiter** Professor Dr. **Hans-Robert Jauß**, **Steweg 36**, 7750 Konstanz 16 · Akademische Oberrätin Dr. **Marie-Luise Linn**, **Zielstr. 8**, CH-8280 Kreuzlingen · Oberstudienrat Dr. **Frank Schindler**, **Föhrenweg 1**, 5000 Köln 71 · Dr. **Winfried Schleyer**, **Steinertstr. 8**, 8600 Bamberg · Professor Dr. **Dietrich Steinbach**, **Lindenstr. 5**, 7303 Neuhausen/Filder · Assistenzprofessor Dr. **Alexander Stephan**, **Dept. of Germanic Languages**, University of California, **Los Angeles, California, USA** · Professor Dr. **Frank Trommler**, **German Dept. CU, University of Pennsylvania**, Philadelphia, USA · Dr. **Heinz-Dieter Weber**, **Kornblumenweg 22**, 7750 Konstanz 16
- Erscheinungsweise** Jährlich erscheinen 6 Hefte (zweimonatlich).
- Bezugsbedingungen** Der Deutschunterricht kann durch jede Buchhandlung oder direkt vom Verlag bezogen werden.
Jahresbezugspreis DM 34,—, **Vorzugspreis für in Ausbildung stehende Lehrkräfte und Studenten DM 25,50**, jeweils zuzüglich Zustellgebühr.
- Nachbezug** Alle bisher erschienenen Hefte der Jahrgänge 1—29 sind lieferbar. Abonnenten erhalten bei **Bestellung** von mindestens fünf verschiedenen Heften 25 % (Abonnenten mit **Vorzugspreis** 45 %) Nachlaß auf den Einzelbezugspreis.
- Adressenänderungen** Bezieher, die die Schriftenreihe **nicht über eine Buchhandlung**, sondern unmittelbar vom Verlag erhalten, **bitten wir**, um die neue zusammen mit der alten Anschrift rechtzeitig mitzuteilen.
- Beilagenhinweis** Diese Ausgabe enthält eine **Beilage** von Dr. **Bucking GmbH**, Wissenschaftliche Verlagsbuchhandlung, **Heidelberg**. Wir bitten um Beachtung.
- Anzeigen** Zur Zeit ist Anzeigenpreisliste Nr. **6 vom 1. 1. 1977** gültig.
Verantwortlich für den Anzeigenteil:
Ernst Klett, **Rotebühlstraße 77**, 7000 **Stuttgart 1**
- Verlag** Ernst Klett, **Rotebühlstraße 77**, 7000 **Stuttgart 1**
Printed in Germany
- Fotosatz und Druck** Ernst Klett, **Stuttgart 1**
ISSN 0340-2258
ISBN 3-12-961441-1

Jg. 30 · Heft 2 · 1978

Der Deutschunterricht

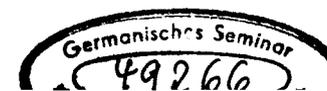
Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung
In Verbindung mit
Klaus Baumgärtner, Fritz Martini und
Heinz-Dieter Weber
herausgegeben von
Robert Ulshöfer

DDR-Literatur

Verantwortlich für dieses Heft:
Heinz-Dieter Weber



Ernst Klett Verlag Stuttgart



DK 6

Inhaltsverzeichnis

Einführung	3
<i>Frank Trommler</i> Ideologische und ästhetische Aspekte beim Interpretieren von DDR-Literatur ...	5
<i>Alexander Stephan</i> Die wissenschaftlich-technische Revolution in der Literatur der DDR	18
<i>Hans-Robert Jauß</i> Klassik — wieder modern?	35
<i>Marie-Luise Linn</i> Doppelte Kindheit — Zur Interpretation von Christa Wolfs ‚Kindheitsmuster‘ ..	52
<i>Winfried Schleyer</i> Zur Funktion des Komischen bei Friedrich Dürrenmatt und Peter Hacks	67
<i>Heinz-Dieter Weber</i> Die Wiederkehr des Tragischen in der Literatur der DDR	79
<i>Dietrich Steinbach</i> Die neuere Literatur der DDR	100
Probleme, Tendenzen, Konstellationen	
Rubrik	119
<i>Marie-Luise Linn/Frank Schindler</i> : DDR-Literatur in der Schule — ein Leistungskurs in der Sekundarstufe II	
Hinweise für unsere Autoren	124
Hinweis für unsere Leser: Das Register zu Jahrgang 29 (1977) wird dem dritten Heft 1978 beigelegt.	

Einführung

Es ist unübersehbar, daß ‚DDR-Literatur‘ längst kein beiläufiges oder exotisches Thema des literarischen Lebens mehr ist. Bestseller-Listen, literaturkritische Diskussionen und literaturwissenschaftliche Publikationen spiegeln wider, daß interessierte Kenntnisnahme von DDR-Literatur, aber auch polemische Auseinandersetzung wie euphorische Rezeption die kulturelle Situation der Gegenwart entscheidend mitbestimmen. Unser Literaturunterricht würde eine wichtige Aufgabe vernachlässigen, wollte er sich den daraus resultierenden Anforderungen entziehen oder würde er daran gehindert, ihnen gerecht zu werden.

Wenn freilich mancherorts die fachdidaktische Diskussion zu einem politisch-ideologisch motivierten Streit über das bloße Vorkommen von Texten oder auch von Autorennamen im Unterricht verflacht, so als käme es auf Unterrichtsziele, Betrachtungsweise und Art der Befassung gar nicht an, so kann sich ‚Der Deutschunterricht‘ auf eine solche Diskussion nicht einlassen. Er muß es vielmehr als seine Aufgabe ansehen, die literaturwissenschaftlichen und literaturdidaktischen Grundlagen einer angemessenen Behandlung von DDR-Literatur im Unterricht bereitzustellen.

Es ist deswegen die Zielsetzung dieses Heftes, Modelle der Analyse von DDR-Literatur zu präsentieren, aus denen die von westdeutscher Literatur unterschiedenen Voraussetzungen und Wirkungsweisen dieser Literatur einsichtig werden, und zwar so, daß sie nicht lediglich als Ideologieträger oder als Produkt der kulturpolitischen Programmatik der DDR erscheint. Denn genau dies sind die hier behandelten Texte nicht. Dementsprechend ist in allen Beiträgen vorab von literarischen Kategorien die Rede, von Formen lyrischen Sprechens, vom Verhältnis zur literarischen Tradition, von Erzählweisen, vom Komischen und vom Tragischen, und erst dann von ihren — eben nicht programmierbaren — Wirkungsweisen und Funktionen für die DDR-Gesellschaft.

Alle Beiträger sind am Vergleich mit der Funktion entsprechender Strukturen in westlicher Literatur interessiert. Hans-Robert Jauß und Winfried Schleyer machen den Vergleich explizit zum Gegenstand ihrer Beiträge. Über die prinzipiellen Aspekte der Thematik handelt Frank Trommler in seinem Einleitungsbeitrag, während Dietrich Steinbach die Aufgabe einer literaturgeschichtlichen und didaktischen Zusammenfassung übernahm.

Heinz-Dieter Weber

Verzicht auf Fragen nach den Voraussetzungen.

Die Komödien Friedrich Dürrenmatts zeigen eine Krise des Vertrauens in die literarischen Möglichkeiten auf, die Peter Hacks' dementieren sie. Ob wider besseres Wissen, muß dahingestellt bleiben.

Anmerkungen

- ¹ Schivelbusch, Wolfgang: Sozialistisches Drama nach Brecht. Drei Modelle: Peter Hacks — Heiner Müller — Hartmut Lange. Sammlung Luchterhand 139, Darmstadt und Neuwied 1974. S. 207. Vgl. dazu: Schleyer, Winfried: Die Stücke von Peter Hacks. Reihe Literaturwissenschaft — Gesellschaftswissenschaft, Band 20. Ernst Klett Verlag, Stuttgart 1976, S. 174 ff.
- ² Mrozek, Slawomir: Tango. In: Theater heute, Heft 9 / 1965, S. 65.
- ³ Dürrenmatt, Friedrich: Theater-Schriften und Reden. Zürich 1966, S. 122.
- ⁴ Dürrenmatt, Anm. 3, S. 120.
- ⁵ Mrozek, Anm. 2.
- ⁶ Hacks, Peter: Brief an einen Dramaturgen. In: ders.: Zwei Bearbeitungen. Der Frieden. Die Kindermörderin. edition suhrkamp 47, Frankfurt/M. 1963, S. 147.
- ⁷ Prang, Helmut: Geschichte des Lustspiels. Kröner Verlag, Stuttgart 1968, S. 350.
- ⁸ Vgl. dazu: Schleyer, Anm. 1.
- ⁹ Die Seitenangaben im Text mit vorgestelltem „D“ beziehen sich auf die Ausgabe Dürrenmatt, Friedrich: Die Physiker. Verlag der Arche, Zürich 1962.
- ¹⁰ Dürrenmatt, Anm. 3, S. 72.
- ¹¹ Dürrenmatt, Anm. 3, S. 136.
- ¹² Dürrenmatt, Anm. 3, S. 124.
- ¹³ Die Seitenangaben im Text mit vorgestelltem „H“ beziehen sich auf die Ausgabe Hacks, Peter: 4 Komödien. Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M. 1971.
- ¹⁴ Giese, Peter Christian: Das „Gesellschaftlich-Komische“. Zu Komik und Komödie am Beispiel der Stücke und Bearbeitungen Brechts. J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1974.
- ¹⁵ Giese, Anm. 14, S. 105.
- ¹⁶ Hacks, Peter: Einige Gemeinplätze über das Stückeschreiben. In: Neue deutsche Literatur. Berlin (DDR) 1956, Heft 9, S. 123.
- ¹⁷ Dürrenmatt, Anm. 3, S. 137.
- ¹⁸ Mann, Otto: Geschichte des deutschen Dramas. Stuttgart 1963, S. 625.
- ¹⁹ Hager, Kurt: Parteilichkeit und Volksverbundenheit unserer Literatur und Kunst. In: Marxismus und Literatur. Hrsg. von Fritz J. Raddatz. Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg 1969. Band 3, S. 253.
- ²⁰ Klotz, Volker: Dramaturgie des Publikums. Hanser Verlag, München 1973, S. 23.
- ²¹ Hager, Anm. 19, S. 230.
- ²² Vgl. dazu den Abschnitt Einleitung — Die Kritik und Peter Hacks in: Schleyer, Anm. 1. S. 5—21.

Heinz-Dieter Weber

Die Wiederkehr des Tragischen in der Literatur der DDR

I. Der Begriff des Tragischen. II. Das Problem des Tragischen in der marxistischen Ästhetik. Rückblick auf die Sickingen-Debatte. III. Das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft bei Christa Wolf und Ulrich Plenzdorf als tragisch interpretiert? IV. Heiner Müller ‚Philoktet‘. V. Volker Braun ‚Tinka‘. VI. Der Streit um die Widersprüche im Sozialismus; Volker Braun ‚Guevara oder Der Sonnenstaat‘.

I.

Eine Frau hat sich auf Anweisung ihres Betriebs zur Ingenieurin für Automatisierung ausgebildet. Nach dreijährigem Studium erweist sich, daß alle Mühen vergeblich waren: Der Beschluß zur Automatisierung wird rückgängig gemacht; die Betroffenen werden nicht gehört. Die Frau will das nicht hinnehmen und protestiert offen. Damit aber gefährdet sie die Bemühungen des technischen Leiters, der ihr Verlobter ist, hinter dem Rücken der Betriebsleitung dennoch den — technisch und betriebswirtschaftlich vernünftigen — früheren Beschluß zu retten. Da er dabei zu Taktik, Verstellung und Lüge gezwungen ist, entfremden sich die Liebenden. Sie demonstriert die Entfremdung im Bett. Der Mann findet sich ab und heiratet eine andere. Am Polterabend erscheint die frühere Verlobte und erzwingt von ihm das Geständnis seiner fortdauernden Liebe. Als sie ihm darauf mangelnde Selbstgewißheit und mangelnden Mut zur Selbstverwirklichung vorwirft, schlägt er sie mit einer Bierflasche nieder.

Die so oder ähnlich banal zu erzählende Geschichte ist der plot einer der bemerkenswertesten Hervorbringungen der DDR-Literatur, des Dramas ‚Tinka‘ von Volker Braun.¹ So befremdlich es sich in dieser Paraphrase ausnimmt, es ist offenbar als tragisches Stück gemeint. Es bezeugt mit anderen literarischen Werken die in der DDR wieder oder neu gewonnene Möglichkeit, gesellschaftlich signifikante Situationen und Handlungszusammenhänge als tragisch zu interpretieren.

Man hat in der Bundesrepublik, aber auch in der DDR — mit durchaus unterschiedlicher Intention — ‚Tinka‘ bereits als „sozialistische Tragödie“ rubriziert²; andererseits fehlt es in beiden Staaten nicht an Stimmen, die die Meinung, es könne dergleichen geben, als Produkt bürgerlich-ideologischer Vorurteile zurückweisen. Solchen Zuordnungsversuchen liegen — zumeist unausgesprochen — ebenso komplexe wie vage Vorentscheidungen über die ästhetische, geschichtsphilosophische, ideologische Determiniertheit der Gattung Tragödie insbesondere in ihrem Verhältnis zu Formen des komischen, grotesken, absurden, aber auch des lehrhaft-parabolischen Theaters zugrunde, die den Streit unentscheidbar und deswegen unfruchtbar erscheinen lassen. Indessen: Wenn es auch die sozialistische Tragödie nicht geben sollte, so gibt es doch in vielen epischen und dramatischen Werken der DDR-Literatur neuerdings offenkundig eine dominante Sinnstruktur, die sich ohne den Begriff des Tragischen nicht beschreiben läßt. Und diese literarische Innovation verdient unsere Aufmerksamkeit, scheint doch dieser Befund mit traditionellen Legitimationsformen sozialistischer Gesellschaften, mit den geschichtsphilosophischen und philosophisch-praktischen Grundaussagen

des Marxismus-Leninismus inkompatibel zu sein. Welche Erfahrungen, welche Zielsetzungen werden durch solche Dichtung kommunizierbar? Darüber zu sprechen, macht vorab einige Überlegungen zur sinnvollen Verwendung des Wortes „tragisch“ unumgänglich, auch wenn es dabei an dieser Stelle ohne Vereinfachungen nicht abgehen kann. Dem kommt entgegen, daß bereits Peter Szondi die zahllosen Definitionen des Tragischen auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen versucht hat.³ Nach Szondi ist es ein notwendiges, wenn auch nicht hinreichendes Kriterium für Tragik, daß es sich um eine „Dialektik von Gegensätzen“ handelt, für die es keine Lösung gibt. Er kann sich dabei vor allem auf Hegel berufen, für den das „ursprünglich Tragische“ darin besteht, „daß innerhalb solcher Kollisionen beide Seiten des Gegensatzes für sich genommen Berechtigung haben, während sie andererseits dennoch den wahren positiven Gehalt ihres Zwecks und Charakters nur als Negation und Verletzung der anderen gleichberechtigten Macht durchzubringen imstande sind“.⁴

Für Hegel gilt nun freilich, daß das strikte „tertium non datur“ dieser Tragikdefinition letztlich aufgelöst ist durch die geschichtsphilosophische Interpretation der Kollision. Der tragische Konflikt ist immer schon ein vergangener, ein ins Heroenzeitalter gehöriger, und wenn nicht dies, so doch ein gedanklich jedenfalls historisierbarer, so daß die Rezeption einer tragischen Kunst, die ihn vergegenständlicht, als unvermittelt identifikatorisch gar nicht oder nur um den Preis einer Idealisierung des Geschichtlichen gedacht werden kann. Diese Erinnerung an Hegel kann darauf aufmerksam machen, daß Szondis formale Bestimmung des Tragischen gar nicht geeignet sein kann, eine intersubjektiv verbindliche Präzisierung eines Konflikts als eines tragischen vorzunehmen. Dies aus zwei Gründen: Erstens kann eine Aussage der Art, daß es für eine „Dialektik von Gegensätzen“, womit ja nicht eine logische Widersprüchlichkeit, sondern ein Widerstreit von Mächten, Werten, Normen oder jedenfalls mit Handlungsorientierungen verbundenen Gegenständlichkeiten gemeint ist, keine Lösung gibt, nicht Sprechzeit-unabhängig gemacht werden. Denn offensichtlich hängt die Beantwortung der Frage nach der Lösbarkeit oder Unlösbarkeit von Konflikten von den jeweils zur Verfügung stehenden Mitteln ab. Ist also die Bedeutung eines tragischen Kunstwerks davon abhängig, daß in den von ihm thematisierten Handlungszusammenhängen ein Konflikt dargestellt ist, der auch in der Realität nicht lösbar wäre, so ist die historische Relativierung des Tragischen unvermeidbar, sobald in Handlungszusammenhängen auftretende Konflikte generell als lösbar angesehen werden. Kein tragisches Kunstwerk ist dann davor gesichert, zukünftig als obsoletes kritisches Pamphlet (und je nach Zutrauen in diese Zukunft schon jetzt als ein solches) gelesen zu werden. Spätestens seit der Aufklärung ist tragische Kunst nicht mehr denkbar ohne den Aspekt ihrer möglichen Auflösung und Inakzeptabilität, sei es, daß sie diesem sich ausliefert, sei es, daß sie ihm durch ihre Struktur selbst zu antworten versucht. Zweitens ist eine formale Bestimmung des Tragischen, wie Szondi sie vornimmt, aber auch deswegen nicht geeignet, zu einer intersubjektiv verbindlichen Qualifizierung eines Konflikts als tragisch zu gelangen, weil sie impliziert und implizieren muß, daß in der „Dialektik der Gegensätze“ eine zwar antinomische, aber eben auch abschließende Weltauslegung enthalten ist. Von dem tragischen Konflikt kann ja nur dann gesagt werden, daß er unausweichlich ist, wenn er eine dritte Alternative nicht zuläßt. Wem das Urteil, ein (gegenwärtig noch vorhandener) Konflikt sei tragisch, zugemutet wird, dem wird damit zugleich zu-

gemutet, *alle* ihm relevante Realitätserfahrung im Lichte dieser Antinomie zu interpretieren. Nun ist aber die Weise, in der Realität als relevant zur Erfahrung kommt, weder dem historischen Wandel entzogen noch auch durch Kunst allein zu unwidersprochener Geltung zu bringen. Es kann deswegen auch gar nicht verhindert werden, daß Rezipienten eines tragischen Kunstwerks nicht in der Lage oder nicht willens sind, ihre eigenen, auf ihre Lebenswelt bezogenen Relevanzpräferenzen mit dem durch den tragischen Konflikt konstituierten Sinnsystem in Übereinstimmung zu bringen. Wenn also die Geltung eines bestimmten, durch den tragischen Konflikt konstituierten Sinnsystems nicht vorgängig gesichert ist, dann ist regelmäßig ein Standpunkt denkbar und einnehmbar, von dem aus dieses Sinnsystem als minder belangvoll erscheint. Das tragische Kunstwerk ist nicht davor gesichert, daß die in ihm thematisierte „Dialektik der Gegensätze“ als belanglos, nur partiell oder banal hinter dem Horizont neuer oder bloß privater Sinnsysteme verschwindet, jedenfalls solange nicht, als es überhaupt die Möglichkeit gibt, einen Raum privater Realitätserfahrung aus dem allgemein als belangvoll Anerkanntem auszuklammern. Noch die als tragisch vermeinte Destruktion menschlicher Sinnsysteme überhaupt durch Geltendmachen des Sinnlosen der unverfügbaren Natur, atavistischer Grausamkeit kann für den nicht tragisch sein, der von der Möglichkeit allgemein verbindlicher Sinnsysteme nicht überzeugt ist.⁵ Tragik erscheint von hier aus als Affirmation eines Sinnsystems und insofern als verweigerte Aufklärung. In der Tat kann man die Geschichte der tragischen Kunst seit der Aufklärung als den Versuch lesen, durch immer schärfere Exponierung der Frage nach dem Sinn menschlichen Handelns dem Einwand ihrer eigenen Banalität und Trivialität zu entgegenen. Freilich kann dem Individuum nicht verwehrt werden, seine eigene Situation und seine Handlungszwänge als tragisch und keineswegs als „bloße Konjunktur der äußeren Zufälligkeiten“ (Hegel) zu interpretieren, auch wenn sie sich im Lichte sonst gegebener oder erwarteter Möglichkeiten keineswegs als unvermeidbar konfliktuös ausnehmen. Dem Individuum sind sie dadurch nicht weniger bedrückend. Obgleich Trivialliteratur diesen Sachverhalt auf ihre Weise ausbeutet, fragt sich, ob als tragisch interpretiertes privates Unglück auch als tragisch kommunizierbar gemacht werden kann. Was besagen nun diese Einwände gegen Szondis formale Bestimmung des Tragischen? Zunächst einmal dies: Szondis Bestimmung formuliert den Anspruch, den das tragische Kunstwerk implizit vorträgt. Es exponiert eine Beurteilungsweise von Handlungszusammenhängen, die allgemein als unvermeidbar konfliktuös interpretiert werden oder interpretiert werden sollen. In diesem Anspruch aber sieht es sich — und das gehört zur tragischen Kunst der Neuzeit unvermeidbar hinzu — ständig bedroht durch zweierlei rezeptionsverweigernde Einwände: 1. Es sei nicht tragisch, weil die dem als tragisch ausgegebenen Konflikt zugrundeliegenden Relevanzen (wenn nicht jetzt, so doch in Zukunft) harmonisierbar, und also in Wahrheit *nicht konfliktuös* seien. 2. Es sei nicht tragisch, weil den exponierten Konfliktstrukturen der Charakter der *Partialität* eigne, die Unausweichlichkeit also *nicht allgemein* empfunden und als solche interpretiert werden könne. Damit sind nicht nur die zwei typischerweise vorkommenden kritischen Positionen zur nach-aufklärerischen Tragödie benannt, sondern Rezeptionswiderstände, die für die tragische Kunst selbst strukturbildend geworden sind, so daß in solcher Kunst die Möglichkeit tragischer Interpretation der gegenwärtigen Wirklichkeit selbst zum Thema wird. In der DDR-Literatur gibt es nun nicht die Tragödie

in irgendeiner gattungstypischen Reinheit, wohl aber das Tragische als dominante Sinnstruktur dramatischer und auch epischer Texte in diesem Sinne. Diese Texte sind regelmäßig nicht nur Gegenstand heftiger Auseinandersetzung, in der die genannte Typik der Kritik wiederkehrt, sie sind vielmehr so strukturiert, daß die in der Kritik artikulierten Rezeptionswiderstände für die Textkonstitution relevant geworden sind. Sie bringen das als verbindlich geltende Sinnsystem in eine Krise, indem sie in seinem Rahmen etwas als gleichberechtigt geltend machen, was sonst als nachgeordnet oder zufällig interpretiert werden müßte; aber indem sie dies tun, bestätigen sie jenes. Aus dem bereits Gesagten ergibt sich, daß es gar nicht möglich ist, diese Texte ohne Berücksichtigung ihres Verhältnisses zu dem öffentlich anerkannten Legitimationssystem zu verstehen.

Das *ästhetische* Interesse an ihnen ist übrigens mit der Wahrnehmung der Möglichkeit, eigene Lebensbezüge und Realitätserfahrungen im Lichte der tragischen Konfliktinterpretation der Texte zu verstehen, durchaus unidentisch. Es ist dies auch für das ästhetische Interesse an tragischer Kunst keineswegs erforderlich. Tragische Kunstwerke als fiktionale Texte thematisieren ja geltende Sinnsysteme nicht unvermittelt, sondern bieten zunächst einmal Deutungsvorgänge fiktiver und damit fremder Handlungszusammenhänge. Sie bezwecken zwar — wie alle Kunst — Sinngewinnung eigenen Verhaltens; aber es ist zu unterscheiden, ob sie sich auf gegenwärtige und zukünftige Abläufe im Sinne der Applikation der tragischen Interpretation selbst beziehen oder ob sie zwar vergangene oder mir fremde Handlungszusammenhänge als tragisch zu interpretieren zumuten, für gegenwärtige und zukünftige Lebensbezüge des jetzigen Rezipienten aber eine nicht-tragische Sinndeutung zulassen oder nahelegen. Solche nicht-tragische Rezeption tragischer Kunst hat viele Modalitäten, vom bloßen Staunen über den Genuß der Fremderfahrung bis zum komischen Vergnügen an der überwundenen Tragik. Wenn nun hier von einer Wiederkehr des Tragischen in der Literatur der DDR die Rede ist, dann in dem präzisen Sinn, daß es sich um Texte mit dominanter tragischer Sinnstruktur handelt, die im Unterschied zu den in der traditionellen marxistischen Ästhetik legitimierten nicht-tragischen Rezeptionsweise des Tragischen dem Rezipienten geradezu nahelegen, eigene gegenwärtige und zukünftige Handlungszusammenhänge als in tragischer Weise konfliktuös zu interpretieren. Wenn Heiner Müller formuliert: „Wenn der Kommunismus gesiegt hat und die sozialen und ökonomischen Probleme gelöst sind, dann beginnt die Tragödie [...]“⁶, dann liegt darin die Rücknahme einer mehr als ein Jahrhundert gültigen zentralen Aussage der marxistischen Ästhetik.

II.

Die Auseinandersetzung der marxistischen Ästhetik mit dem Problem des Tragischen datiert seit der sogenannten Sickingen-Debatte und ist zu großen Teilen mit deren fortgesetzter Exegese identisch, jener brieflichen Diskussion also, die im Jahre 1859 anlässlich Ferdinand Lassalles Drama ‚Franz von Sickingen‘ zwischen Marx, Engels und Lassalle sich entwickelte.⁷ Dies wäre angesichts der relativ beiläufigen Veranlassung und Durchführung jener Debatte gar nicht verständlich, wenn es dabei nicht um eine Frage gegangen wäre, die die marxistischen Exegeten beunruhigte und darum eskamotiert sein wollte. Es geht letztlich um die Frage, ob die tragische Interpretationsweise gegenwärtiger und zukünftiger revolutionärer Handlungszusammenhänge

legitim ist, wie Lassalle will, oder ob das Tragische lediglich als Beurteilungsweise vergangener Handlungszusammenhänge, wie Marx und Engels wollen, zugelassen werden kann, womit dann selbstverständlich ebenfalls bestimmte Wirkungsintentionen für die Gegenwart, aber nicht die der tragischen Beurteilung dieser selbst verbunden wären. Die strittigen Punkte der Debatte, die adäquate Stoffwahl, die geeignete Form, den Vorrang des Historischen oder Poetischen betreffend, haben in dieser Frage das gemeinsame auslösende Motiv. Die Debatte überschreitet in dieser Hinsicht durchaus ihren Anlaß, nämlich Lassalles Stück, auf das ich deswegen hier auch nicht eingehen will. Lassalle konstatiert einen bei Revolutionen „stets wiederkehrenden dialektischen Widerspruch“, der darin bestehe, daß revolutionäres Handeln seine Stärke in einem „unmittelbaren Zutrauen der Idee in ihre eigene Kraft und Unendlichkeit“ habe, welches durch „ein abstraktes Hinwegsehen über die endlichen Mittel zur wirklichen Ausführung und über die Schwierigkeiten der realen Verwicklung“ zustandekomme, und dem Sachverhalt, daß dieser utopische Antrieb revolutionären Handelns nach Lassalle in der Realität notwendigerweise in Konflikt mit dem Zwang kommt, sich „auf die reale Verwicklung und in eine Operation mit den endlichen Mitteln“ einzulassen.⁸ Damit stelle sich aber revolutionäres Handeln mit Notwendigkeit auf das Prinzip der Gegner ein und erkläre sich „theoretisch für geschlagen“, denn es liege darin ein „Mangel an unmittelbar sittlicher Gewißheit und Überzeugtheit des Ideellen, ferner ein Mangel an unbegrenzter voller Parrhesie [...] ein halbes Gebrochensein“. Dies alles sei nicht etwa Schuld des zufälligen Charakters des Revolutionärs, sondern werde zu einem „notwendigen ewigen Standpunkt [...]“, dessen große relative, nicht zu leugnende Berechtigung und innerste Unberechtigung sein tragisches Schicksal, seinen dialektischen Untergang nach sich zieht. ‚Mutato nomine de nobis fabula narratur‘ und ewig so.“⁹

Es lag nahe, in diesen Gedankengängen ein Stück späidealistischer Ethik zu erblicken, insofern das Verhältnis von sittlicher Idee und Realisierbarkeit hier an sich schon als tragisch interpretiert zu sein schien, was sich dann noch bequem mit Lassalles eigener politischer Position in Verbindung bringen ließ. Nicht erst die marxistische Forschung, Marx selbst ist dieser Versuchung gefolgt. „Die beabsichtigte Kollision“, antwortet er Lassalle, „ist nicht nur tragisch, sondern ist die tragische Kollision, woran die revolutionäre Partei von 1848—49 mit Recht untergegangen ist. Ich kann also nur meine höchste Zustimmung dazu aussprechen, sie zum Drehpunkt einer modernen Tragödie zu machen.“¹⁰ — „Moderne Tragödie“ und „mit Recht untergegangen“ — das ist der signifikante Punkt der Debatte: Denn ist sie „mit Recht“ untergegangen, dann ist das Tragische vorab nicht ein Angebot eigenen Situationsverständnisses, sondern der historischen Aufklärung. Mit dem darin implizierten Vorrang des geschichtsphilosophischen Denkens ist das Tragische als Möglichkeit eigenen Situationsverständnisses defunktionalisiert. Marx' Vorschlag, statt eines „Sickingen“ lieber den heroischen „Repräsentanten einer untergehenden Klasse“ (vom Typus Götz), und Engels' Vorschlag, lieber das Vorwärtsweisende des zu früh gekommenen Revolutionärs (vom Typus Müntzer) zu gestalten, ändern daran nichts. Lassalle verwahrt sich daher gegen diese Entwertung des Tragischen als Möglichkeit der tragischen Interpretation eigener gegenwärtiger und zukünftiger Handlungszusammenhänge.

„Hätte ich einen ‘Thomas Müntzer’ oder eine andere Bauernkriegstragödie geschrieben, [...] so hätte ich doch immer *nur* die Tragödie einer *bestimmten*, historischen, einer abgeschlossenen und *vergangen* hinter uns liegenden Revolution geschrieben. [...] Nun habe ich aber [...] die ganze Tragödie nur geschrieben, *um* jene tragisch-revolutionäre Grundidee zur Darstellung zu bringen. [...] Du selbst sagst, daß jene tragische Idee Deine ‘höchste Zustimmung’ habe, daß sie die Kollision sei, an der auch die Revolution von 48 und 49 zugrunde gegangen. Du wirst ebensowenig leugnen, daß auch für die nächste Revolution dieselbe Kollision wieder eine sehr gefährliche Klippe bilden wird, wenn wir sie dann auch hoffentlich glücklich überwinden.“¹¹

Noch in einer 1966 in der DDR erschienenen Studie zur Sickingen-Debatte ist argumentiert worden, es sei Lassalle, der mit der zitierten Äußerung eine „Aufweichung“ des Tragischen herbeiführe, indem er seine Zuflucht zu einer Hoffnung nehme, der ein „Moment des Zufälligen“ inhäriere, denn Lassalle gebe „nicht an, unter welchen Umständen der angeblich ewige Widerspruch allen revolutionären Handelns auflösbar ist — er spricht von ‘hoffentlich glücklichem Überwinden’“¹². Der Sinn der Äußerung Lassalles ist aber gerade, gegen die revolutionäre Selbstgewißheit von Marx und Engels die Zweifel und die Befürchtung hinsichtlich der Zukunft zu betonen, das Nicht-Verfügen über die Mittel der Auflösung bei gleichzeitigem Akzeptieren der Unvermeidbarkeit der Konfliktsituation konstituiert ja nach Lassalle gerade das Tragische der revolutionären Situation.

Vor allem G. Lukács hat sich der Aufgabe angenommen¹³, nachzuweisen, daß Lassalles Tragik-Verständnis nicht revolutionär sei, sondern „klassenmäßig“ auf der Selbstkritik des „schmalen äußersten linken Flügels der deutschen bürgerlichen Demokratie“ beruhe. Seine Rekonstruktion des tragischen Konflikts sei eine „abstrakt-formale Fragestellung“, nämlich eine „moralisierend, nicht politisch gestellte Frage“. Sie betreffe nicht die Praxis von Klassen, sondern die von Individuen. Im Grunde handele es sich nur um ein Problem von Führerpersönlichkeiten, das Verwachsenheit mit der alten Welt, und insofern um eine „ethisch-psychologische Frage“. Der tragische Held des Müntzer-Typus hingegen gewinne sein „Pathos gerade aus der Notwendigkeit, mit der die Bewegung nur über die heldenhaft gescheiterten Versuche und nur durch ihre ‘grausam gründliche’ Selbstkritik zu den höheren Formen der Kämpfe, zu den Mitteln des Sieges gelangen kann“.

Was aber, wenn die von Lukács als „bloß moralisch“ bezeichnete Frage nach der Praxis von Individuen in ihrem Verhältnis zu der Klasse, wenn das „ethisch-psychologische“ Problem der Führerpersönlichkeiten im Verhältnis zu den Geführten, das Problem der Fortdauer der ‘alten Welt’ in der gesellschaftlichen Praxis wie im Bewußtsein der Individuen, das Verhältnis der revolutionären Institutionen zur Zukunftsoffenheit (Parrhesie) des revolutionären Prozesses sich als systemrelevante Fragen einer nachrevolutionären sozialistischen Gesellschaft herausstellen? Lassalles Tragik-Konzept läßt sich dann offenbar nicht einfach als bürgerlich vom Tisch wischen. Dies hat auch Lipschitz gesehen, als er schrieb: „Er [Lassalle] nimmt gewissermaßen die spätere ‘Philosophie’ des Trotzismus vorweg.“¹⁴ Es geht uns nicht um geistesgeschichtliche Kontinuitäten und ideologische Zuordnungen; offenkundig aber ist, daß 60 Jahre nach der Oktoberrevolution die Antworten, die Marx und Engels fast 60 Jahre vorher auf die Frage nach der Möglichkeit des Tragischen gaben, nicht mehr genügen. In den mit autoritativer Geltung ausgestatteten ‚Vorlesungen zur marxistisch-leninistischen

Ästhetik‘ von Moissej Kagan aus dem Jahre 1971 heißt es ohne Verschleierung des Problems:

„Wenn im Verlauf des sozialistischen Aufbaus die Klassengegensätze verschwinden, werden die tragischen Situationen sozialen Ursprungs zum Gegenstand des historischen Genres.“¹⁵

Doch der Autor fährt fort:

„Freilich hat die Geschichte gezeigt, daß in der klassenlosen Gesellschaft neue Widersprüche auftreten, die auch neue tragische Kollisionen auslösen können. Doch verlagert sich [...] die Hauptquelle tragischen Konflikts aus der Sphäre der Beziehungen zwischen den Menschen in die Sphäre der Beziehungen zwischen Mensch und Natur.“

Diese Aussage impliziert, daß Natur — was immer darunter zu verstehen ist — nicht nur als noch-nicht-verfügte, sondern als möglicherweise unverfügbare für menschliches Handeln relevant ist und reflektiert sein will. Freilich, daß menschliches Handeln angesichts der unverfügbaren Natur schon per se zur Sinnlosigkeit verurteilt sein könnte, will Kagan als Sinndimension der Kunst nicht zulassen, wohl aber soll der allemal mögliche Untergang des Idealen in der realen Welt erträglich gemacht werden, und in diesem Sinne kann das Tragische nach Kagan zu einer Substruktur des Komischen werden, eines Komischen, das die den tragischen Konflikt konstituierenden Relevanzkriterien nicht infrage stellt. Eine pessimistische Interpretation der Kollision muß ausgeschlossen bleiben, so daß es für das Tragische doch wieder bei einer nicht-tragischen Rezeptionsweise bleibt: Wsewolod Wischnewskis ‚Optimistische Tragödie‘ bleibt der Paradefall des Tragischen in der sozialistischen Kunst.

Während nun die ästhetisch-ideologische Legitimierung des Komischen (bei Kagan) eher das Indiz einer Reduktion des Totalitätsanspruchs der marxistisch-leninistischen Gesellschaftstheorie ist, ist die Legitimation der tragischen Interpretation gegenwärtiger und zukünftiger Handlungszusammenhänge an die Aufrechterhaltung ihres Anspruchs gebunden. Voraussetzung für die Legitimierung des Tragischen ist, daß die sozialistische Gesellschaft selbst für die Genese von Konflikten in Anspruch genommen werden darf, deren Lösung nicht in Sicht ist. Deshalb waren die Beschlüsse des 8. Parteitages der SED (1971) wie für die Funktion der Literatur allgemein, so auch in diesem Zusammenhang von ausschlaggebender Bedeutung. Auf diesem Parteitag wurde bekanntlich Ulbrichts These vom Sozialismus als relativ selbständiger Gesellschaftsformation durch die These ersetzt, es handele sich beim real existierenden Sozialismus um die erste Phase des Kommunismus, um eine historisch-dialektisch zu begreifende Übergangsphase. Dies erst erlaubte es, gesellschaftliche Konflikte nicht als überkommene, bloß zufällige, jedenfalls mit gegebenen Mitteln zu lösende, sondern als systematisch erzeugte zu interpretieren, deren konkrete Lösungsmöglichkeit nicht schon gegeben sein muß.

III.

Zunächst und vor allem wurde es hierdurch für die Schriftsteller der DDR möglich, das schon immer thematisierte Verhältnis von Individuum und Gesellschaft, von subjektiver Identitätskonstitution und gesellschaftlichem Sinnsystem auf eine neue Weise zu behandeln. Disproportionen zwischen beiden mußten nun nicht mehr als zufällige

Verfrühungen (z. B. des aktivistischen Selbsthelfers der ersten Stunde) oder Verspätungen (wegen noch zu überwindender bürgerlicher Ideologiereste) ausgegeben, sondern konnten ambivalent, nämlich zugleich als Ausdruck noch uneingelöster Verheißungen interpretiert werden.

Christa Wolf hat im Blick auf ihre eigene Thematik diese Konsequenz aus dem 8. Paragrafen so gezogen:

„Eine ganz andere Art, die einzelne Erscheinung in ihrer allgemeinen Bedeutung zu sehen und zu werten, ergibt sich, wenn wir unsere Gesellschaft entsprechend dem Entwicklungsgrad der Produktivkräfte und Produktionsverhältnisse sowohl (dies vor allem) in ihrer Offenheit zum Kommunismus hin als in jenen Momenten sehen, in der der im Prinzip überwundene Klassenantagonismus noch seine Schatten auf uns wirft. Die Spannung von Ideal und Wirklichkeit löst sich auch dann gewiß nicht in Harmonie auf. Sie verhilft vielmehr zum Verständnis der geschichtlichen Bewegung, wird damit zu einer subjektiven Triebkraft und so ein Element dieser Bewegung selbst.“¹⁶

Indessen geht es schon in Christa Wolfs Roman ‚Nachdenken über Christa T.‘ (1968) um diese ambivalente geschichtsphilosophische Signatur des Beharrens auf subjektiver Authentizität. Im Roman selbst ist denn auch von Tragik explizit die Rede. Die Erzählerin läßt Christa T. ein (literaturwissenschaftliches) Referat über Theodor Storm verfassen. Aus diesem Anlaß heißt es über Christa T.:

„Und zeigt nun sogar — woher bloß, zu jener Zeit? — Einsicht in die Grundlagen des Tragischen, das sie, anstelle eines *unglücklichen persönlichen Bewußtseins* ihrem Dichter abverlangt. Der Widerspruch, in dem er lebte, hätte ihn zerreißen sollen.“¹⁷

Aber realisiert nun auch der Roman insgesamt eine tragische Struktur? Freilich endet das Leben der Christa T. im Beharren auf Authentizität und in der Verweigerung der Anpassung tödlich.

„Wenn sie am Leben geblieben wäre, hätte dies nicht der letzte Beweis dessen bleiben können, daß sie sich mit den Gegebenheiten nicht abfand. Damals fürchtete ich den Preis, den ich bei mir selbst vielleicht ‚Unglück‘ nannte, ohne in Betracht zu ziehen, daß Unglück ein angemessener Preis sein kann für die Verweigerung der Zustimmung. Da kamen wir uns ja noch wie Figuren in einem gut gebauten Stück vor, dessen Ende unfehlbar die Auflösung aller Verwicklungen und aller Konflikte war, so daß jeder einzelne unserer Schritte, ob wir ihn von uns aus taten oder zu ihm gedrängt wurden, schließlich vom Ende her seine Rechtfertigung finden mußte. Christa T. muß damals aus der Hand dieses überaus freundlichen, aber recht banalen Stückeschreibers gefallen sein. Sie muß ein ungutes oder auch gar kein ordentliches Ende auf einmal in Erwägung gezogen haben, etwas muß sie gereizt haben, gerade solche Schritte auszuprobieren, die nirgendshin führen.“¹⁸

Christa T. ist jedoch nicht nur die als tragisch dargestellte Kunstfigur, sondern zugleich die romantische Doppelgängerin der Ich-Erzählerin. Der Roman bietet so nicht nur die Authentizitätsfiktion eines tragischen Scheiterns, sondern zugleich die Fiktion einer Anamnese. So erscheint das Tragische hier einerseits als ein Modus regressiver Erfahrungsinterpretation, in der der Verlust von Identität und das Leiden daran bewußt gemacht werden, wobei die Frage des subjektiven oder gesellschaftlichen Verschuldens im Suspens bleibt, zugleich aber als ein Argument für das Insistieren auf Selbstverwirklichung hier und jetzt.

Es ist zwar nicht verwunderlich, aber an dieser Stelle zu erwähnen, daß es die Künstlerproblematik ist, an der zuerst die Möglichkeit zu tragischer Interpretation des Verhältnisses von Individuum und Gesellschaft auftaucht. Dabei hat vor allem auch die Beschäftigung mit älteren, ‚bürgerlichen‘ Dichterbiographien, Hölderlins und Kleists zumal, nicht nur historiographischen Sinn, angefangen mit Bobrowskis Erzählung ‚Boehrendorff‘ (1966), über St. Hermlins Hörspiel ‚Scardanelli‘ (1971), Helmut T. Henrichs Studie ‚Hölderlin auf dem Wege von Bordeaux‘ (1971), G. Wolfs ‚Der arme Hölderlin‘ bis zu G. Kunerts ‚Pamphlet für K.‘ (1975). Die Applikation auf die Situation des Künstlers in der Gegenwart wird in diesen Texten mehr oder weniger explizit als mögliche Bedeutung des Dargestellten dem Leser aufgegeben. „Sie finden und kreisen Probleme ein, deren absolute Gültigkeit zwar eingeschränkt, deren partielle Unabgeschlossenheit jedoch unendlich ist“, heißt es.¹⁹

In der Tat geht es in diesen Texten zunächst um perennierende Bedingungen der künstlerischen Autonomie, um ein Geltendmachen von Subjektivität gegen das in der Gesellschaft als gültig Anerkannte; tragisch erscheint es vom Standpunkt des gesellschaftlichen Legitimationssystems, von dem aus das Geltendmachen von Subjektivität gegen die Gesellschaft als ein nicht hinnehmbarer, aber ungelöster Konflikt *innerhalb* des Sinnsystems selbst interpretiert werden muß.

Auf andere und dennoch vergleichbare Weise folgt auch Plenzdorfs ‚Die neuen Leiden des jungen W.‘²⁰ diesem Konzept einer ambivalenten Rezeptionslenkung, bei der es dem Leser überlassen bleibt, welche Bedeutung er dem Text geben will. Nicht nur die unlösbare Frage, ob Wibeaus Tod auf Selbstmord oder auf einen Unfall zurückzuführen ist, die ganze Anlage des Textes läßt es unentscheidbar erscheinen, ob eine für das gesellschaftliche Sinnsystem relevante tragische Konfliktkonstellation erkannt oder das komische Vergnügen an der unverfügbaren Subjektivität realisiert werden soll. Uns will dies als die angemessenere ästhetische Antwort auf das problematische Verhältnis von Identität des Subjekts und gesellschaftlichem Sinnsystem scheinen; sie ist aber in ihren Intentionen und ihren ideologischen Prämissen deutlich zu unterscheiden von der tragischen Interpretation, in deren Licht gegenwärtige und zukünftige Handlungszusammenhänge bei Heiner Müller und Volker Braun erscheinen. In seiner ‚Unvollendeten Geschichte‘ läßt V. Braun seine ‚Heldin‘ in Plenzdorfs Buch lesen:

„Sie hatte von dem Buch gehört, allein das Wort ‚Leiden‘ im Titel war erschreckend genug. In der Zeitung hatte gestanden, der Verfasser versuche, seine eigenen Leiden der Gesellschaft ‚aufzuoktroieren‘. Das wäre, dachte sie jetzt, immerhin neu, daß das Leid des einzelnen die Gesellschaft stören würde. Da mußte der einzelne allerhand in ihr bedeuten. Karin gefiel die Geschichte, und es schien ein authentischer Fall zu sein, und wenn nicht das, so klangen doch die Gedanken dieses Wibeau, und wie er sie äußerte, wie mitgeschrieben [...] sie verstand ihn, aber verstand sich davon nicht besser. Er sprach sich mal herrlich aus — aber der Werther, den er immer zitierte, hing noch anders mit der Welt zusammen. Das hatten sie in der Schule behandelt. Der stieß sich an ihrem Kern. W. stieß sich an allem Äußeren, das war lustig, und ging per Zufall über den Jordan. Das Ungeheure in dem ‚Werther‘ war, daß da ein Riß durch die Welt ging, und durch ihn selbst. Das war eine alte Zeit. Und doch war auch in all dem Äußeren ein Inneres, W. drang nur nicht hinein, ein tieferer Widerspruch — den man finden mußte! Wie würde ein Buch sein — und auf sie wirken, in dem einer heute an den Riß kam [...] in den er stürzen mußte. Sie würde das Buch vielleicht hassen.“²¹

IV.

Der dialektische Konflikt zwischen subjektiver Moralität und institutionell gebotener Handlungsweise ist das Thema in Heiner Müllers ‚Philoktet‘ (geschrieben 1958/64, erschienen 1966).²² Der tragische Konflikt wird an die Sophokleische Dramenfabel gebunden und erscheint damit vordergründig als historischer; aber durch eine höchst artifizielle Konstruktion wird eine parabolische Applikation auf die Gegenwart gerade für denjenigen zwingend, der die sozialistische Gesellschaft für die Genese des thematisierten Konflikts *nicht* in Anspruch genommen sehen möchte.

Die Fabel weicht äußerlich nur wenig von Sophokles ab: Odysseus und Neoptolemos landen auf Lemnos, um den dort ausgesetzten Philoktet und dadurch vor allem dessen Mannschaft in die Schlacht um Troja zurückzuholen. Neoptolemos stellt dabei seinen tödlichen Haß gegen Odysseus, der ihm das väterliche Erbe vorenthält, zurück, weil er die Vorrangigkeit des vorerst noch notwendigen gemeinsamen Kampfes akzeptiert. Odysseus, der insoweit nicht aus Eigensucht, sondern aus ‚Staatsräson‘ handelt oder dies vorgeben kann, bewegt ihn, Philoktet durch Lügen seiner Waffen zu entledigen, um diesen sodann frei oder unfrei vor Troja schleppen zu können. Also gibt Neoptolemos sich als Feind des Odysseus, der er ist, aus und erlangt von Philoktet, der sich von dem Wunsch, seinen Haß gegen alles Griechische in die Tat umzusetzen, zum Vertrauen verleiten läßt, die Übergabe des Bogens. Doch dann kann er seine eigene Lüge nicht ertragen und gibt die wahren Zwecke preis. Um die Griechen so zu schädigen, fordert Philoktet darauf Neoptolemos auf, ihn zu töten. Als Neoptolemos das verweigert, ändert Philoktet seinen Entschluß; als einziges Mittel zu seinem Zweck erscheint ihm nun, die Realisierung seines Hasses zurückzustellen bis zum Sieg über Troja; er macht aber die Rückgabe der Waffe zur Vorbedingung für sein Folgen. Odysseus aber will ihn, mit Grund Verstellung befürchtend, gebunden vor Troja schleppen. Philoktet droht darauf mit Selbsttötung, sein Haß richtet sich nun gegen das Leben selbst. Neoptolemos will diese elementare Möglichkeit der Selbstbestimmung respektieren und daran nicht schuldig werden.

„Folg uns nach Troja oder leb auf Lemnos
Nach deinem Willen, aber nimm zurück
Was ich dir wegnahm, brauchend deine Schwäche
Daß nicht dein kommendes Geschick mir auch
Wie dein vergangnes dem, die Hände fleckt.“

Odysseus aber hindert ihn, den Bogen zurückzugeben:

„Spuck aus Dein Mitgefühl, es schmeckt nach Blut
Kein Platz für Tugend hier und keine Zeit jetzt.“

Es kommt darüber zum Kampf zwischen Odysseus und Neoptolemos. Währenddessen ergreift Philoktet den Bogen und legt auf Odysseus an. Der bietet sich dem Pfeil dar, fordert aber Philoktet auf, dem Neoptolemos nach Troja zu folgen, um die Bedrohung der Griechenstädte zu beseitigen. In der Erkenntnis, daß dies ohne Odysseus nicht geht, rennt Neoptolemos dem Philoktet das Schwert in den Rücken und wird zum Meuchelmörder. Mit seinem Tod ist nun Philoktets Haß zur Realität geworden. Doch Odysseus weiß für die neue Lage eine neue Lüge:

„Die Troer nämlich kamen uns zuvor
Den Mann hier gegen uns kehrn wollten sie.
Der zeigte sich von seiner griechischen Seite
Und sie erschlugen ihn für Treue [. . .]“

Noch die Wunde im Rücken soll dafür zeugen und Philoktets Mannschaft zur Rache an den Troern zwingen. Neoptolemos will, um nicht nochmals lügen zu müssen, nun auch Odysseus töten. Doch Odysseus hält ihm entgegen, daß es zweier Zeugen bedarf. Ohne Odysseus wäre Neoptolemos den Griechen nichts als ein Mörder. Neoptolemos steckt den Pfeil wieder ein und schleppt den Leichnam Philoktets. Odysseus:

„Vor Troja werd ich dir die Lüge sagen
Mit der du deine Hände waschen konntest
Hätst du mein Blut vergossen jetzt und hier.
Geh schneller, [. . .]
In Troja ist dein Tisch gedeckt, geh schneller.“

Die Paraphrase vermag die dialektische Verflechtung der Motive und Handlungen nur anzudeuten. Der gänzlich entwürdigte Philoktet, der doch zur Erhaltung seiner Identität noch auf die Gemeinschaft mit den Griechen angewiesen ist. Neoptolemos, der zur Ehrlichkeit und zum Respekt vor einem Rest an Selbstbestimmung zurückkehren will, darum aber zum Mord und zu neuer Lüge gezwungen ist. Odysseus, der die Staatsräson zum Sieg führt, aber um den Preis völliger Selbstverleugnung. Man hat (in der Bundesrepublik) das Stück als Apotheose des Stalinismus verstanden, in der DDR aber geradezu als ein parteifeindliches Stück. In einem verhörartigen Gespräch mit dem Autor haben sich W. Girnus und W. Mittenzwei um Klärung bemüht.²³ Girnus will wissen, warum Müller von der positiven Wertung des Odysseus „in der Mentalität der Hellenen“ abwich, Mittenzwei bemängelt, daß dem Zuschauer erlaubt wird, sich mit Philoktet teilweise zu identifizieren.²⁴ Aber soll sich das Publikum überhaupt identifizieren, und wenn ja, mit welcher Figur, mit Philoktet, dessen wahrhaft berechtigter Haß selbsterstörerisch und gemeingefährlich wird, mit Odysseus, dessen Staatsräson zwar als objektiv notwendig erscheint, aber alle Moralität auflöst, oder mit Neoptolemos, dessen individuelle Moralität zu unmenschlichen Konsequenzen führt, oder mit allen dreien oder mit keiner? „Ich rechne zunächst einmal damit“, sagt Müller, „daß wir nicht ein Publikum von Selbstmördern haben“, daß also die Identifikation mit Philoktet da endet, wo Odysseus ins Recht gesetzt werden muß. „Ich rechne auch damit, daß unser Publikum nicht mehr imstande ist, sich mit der Sache, die Odysseus repräsentiert, zu identifizieren.“ Ihn interessiert die Geschichte des Neoptolemos — also eine Tragödie vom Scheitern individueller Moralität? Nicht ohne Schärfe fragt Girnus: „Ich nehme an, Sie rechnen auch damit, daß unser Publikum sich nicht mit Neoptolemos identifiziert.“ — Müller: „Ja.“ Mit welcher Figur immer der Zuschauer sich identifiziert, er verwickelt sich in Widersprüche, die ihn zwingen, das entgegengesetzte Prinzip des Handelns ebenso ins Recht zu setzen. Also handelt es sich um die reine Form des Tragischen im Sinne Hegels? So wäre es, wenn Müller nicht die Konstitution des Tragischen selbst thematisch machte. Das Stück hat einen Prolog, in dem es heißt:

„Damen und Herren, aus der heutigen Zeit
Führt unser Spiel in die Vergangenheit
Als noch der Mensch des Menschen Todfeind war
Das Schlachten gewöhnlich, das Leben eine Gefahr.
Und daß wir gleich gestehn: es ist fatal
Was wir hier zeigen, hat keine Moral
Fürs Leben können Sie bei uns nichts lernen.“

Aber diesen Prolog spricht der Darsteller des Philoktet — in der Clownmaske. Ganz nach Hegel situiert Müller das tragische Geschehen im vorbürgerlichen, heroischen Zeitalter, und der Prolog gibt sich aus als eine im Brechtschen Sinne historisierende Verfremdung. Aber diese Historisierung ist im Stück viel präziser zu fassen: Das Zustandekommen des tragischen Konflikts ist in der Fabel allein bedingt durch die Notwendigkeit des Kampfes. Nun pflegen aber diejenigen Sachverhalte der sozialistischen Gesellschaft, auf die die Konfliktkonstellation applikativ übertragen werden könnte, durch das Argument gerechtfertigt zu werden, es handele sich um Zwänge, die sich aus dem noch andauernden Klassenkampf im weltpolitischen Maßstab erklären. Lehnt man nun die Übertragung des Stückes im Sinne der tragischen Interpretation gegenwärtiger Situationen ab, so bietet das Stück nur die Möglichkeit der Historisierung an diesem Punkt. Daß die Belagerung Trojas der Rettung der Griechenstädte dient, das akzeptieren zwar alle, aber es sagt so nur Odysseus. Lügt er auch darin? Glaubt man ihm aber, und ist man an der Aufrechterhaltung dieser Legitimationsstrategie interessiert, dann legt das Stück die tragische Interpretation der gemeinten Sachverhalte in der Gegenwart nahe. Durch diese dialektisch angelegte Struktur des Gegenwartsbezugs unterläuft Müller die Historisierung und Entfunktionalisierung des Tragischen durch Marx und die ihm folgende Ästhetik.

Diese tentative Aktualisierung des Tragischen ist nun aber nicht einfach als ein agitatorisches Mittel mißzuverstehen. In dem genannten Gespräch weist Müller die vorgetragenen Konkretisierungen mit der Bemerkung ab, sie unterschlugen, „daß die Vorgänge, die das Stück beschreibt, nur in Klassengesellschaften mit antagonistischen Widersprüchen möglich sind, zu deren Bedürfnissen Raubkriege gehören. Das ist entscheidend für das Verständnis der Vorgänge. Für uns ist das Vorgeschichte.“ Kurz darauf heißt es, der Trojanische Krieg gehöre ja mehr in den Mythos als in die Geschichte, also sei es möglich, „ein Parabelstück zu schreiben vor seinem Hintergrund, kein historisches“. Das bejaht aber die Möglichkeit der Applikation, zumal diese „Vorgeschichte der Menschheit“ keineswegs abgeschlossen und überwunden ist, sondern „in großen Teilen der Welt noch geschieht“. So steht hinter der Wiederkehr des Tragischen bei Müller die erneuerte Frage nach dem Ende der Vorgeschichte und dem Beginn jener Geschichte, in der die Lösbarkeit tragischer Konflikte nicht nur behauptet wird, sondern diese auch tatsächlich gelöst werden. Die zum Thema gewordene Aktualisierung des Tragischen bei Müller hat ein geschichtsphilosophisches Motiv: die Problematisierung geschichtsphilosophischer Selbstlegitimation, und zwar mit Hilfe des Marxschen radikalisierten Geschichtsbegriffs.

W. Harich hat in Müllers Stücken eine „pessimistische Auffassung der Weltgeschichte“, eine „Reprise Schopenhauerscher Philosophie“ erblickt, welche in Müller das „zielorientierte Bewußtsein paralyisiert“ hätten.²⁵ Indessen konstituiert erst das Insistie-

ren auf der vollen Verantwortung des Menschen für seine Geschichte, also auch für deren Unmenschlichkeiten, das Tragische im Sinne Müllers. Erst auf dieser Basis ermöglicht das Tragische die Artikulation der Wahrnehmung atavistischer Grausamkeit. Demgegenüber erweist sich freilich die Behauptung, solche Konflikte seien im Prinzip schon gelöst, als blanke Illusion und die Funktionalisierung geschichtsphilosophischen Denkens zur bloßen Legitimation des status quo als falsche Ideologie.

An zentraler Stelle in Brauns ‚Unvollendete Geschichte‘ liest die Heldin Müllers ‚Philoktet‘:

„Sie las in dem Text, ohne ihn ganz zu begreifen, er rauschte so hin, es war wie das ungeheure Rauschen der Geschichte, abgrundfern, aber in der sie weit oben noch schwammen. [...] Am Abend glaubte sie für einen Moment zu wissen, wonach sie eigentlich fragte. Nicht danach, was ihr selbst passierte, das bewies ja nichts, ihr ‚Konflikt mit der Gesellschaft‘. Sondern was dahinter war, was geschah denn da? In der Gesellschaft? daß es soweit kam. Wie konnte man das durchschauen, wie, wie? geschweige denn damit fertigwerden!“²⁶

Brauns Erzählung endet mit einem Satz, der mit seinen syntaktischen und semantischen Polyvalenzen nichts anderes aussagt, als die Unentscheidbarkeit der Frage, ob das immergleiche Leid sinnlos wiederkehrt oder ob es durch Zukünftiges einen Sinn bekommen kann, ob Hoffnung am Platze ist oder Resignation, ob es Geschichte gibt oder nur immergleiche Geschichten:

„Hier begannen, während die eine nicht zuende war, andere Geschichten.“

Das Beharren auf dieser Frage und ihre Unentschiedenheit machen das situative Selbstverständnis aus, das in der Erneuerung des Tragischen zum Ausdruck kommt.

V.

„Ein Verfahren der Sklavensprache“ nennt Volker Braun die Methode, „antike Stories zu benutzen, um Probleme unserer Revolution abzuhandeln“²⁷. Auch wenn er dieses Verdikt auf den „großartigen Müller“ und seine Methode, „zurückzugreifen in die schneidenden Fesseln der Vorgeschichte und ziemlich in ihr die Realität zu sehen“, nicht angewandt wissen will, so erscheint es ihm doch unerläßlich, die gesellschaftlichen Konflikte mittels einer Abbildung ihrer gesellschaftlichen Verursachungen selbst zu thematisieren. Sein drittes Drama, ‚Tinka‘²⁸ (1975 erschienen, 1976 uraufgeführt), nimmt sich auf den ersten Blick wie eine Betriebstragödie aus. ‚Romeo und Julia in der Industrie‘, meint der neue Werkleiter, „nur will sie ihn nicht so und er nicht sie“. Doch diese Täuschung wird durchsichtig gemacht, so wie sich auch das formale Zitat der Shakespeareschen Tragödienstruktur (Hamlet) durchaus als Kontrafaktur erweist.

Das Stück beginnt mit dem Tod des alten Werkleiters. Drei Beauftragte des Ministeriums haben soeben den neuen Beschluß durchgesetzt: Es wird nicht automatisiert. Der alte Werkleiter hat sich widersetzt, aber „sechs Stunden im Clinch dieser Staatspreisboxer, und sein Kreislauf läuft zu ihnen über“. „Man darf nicht kämpfen, das führt zu nichts“, sagt der technische Leiter Brenner, Tinkas Verlobter. „Die Pläne waren falsch“ — dies hat er wider besseres Wissen zu vertreten, denn „die Stimmung derer, die es nicht bestimmen“, steht infrage. Wegen des Fehlens reflexiver Beteiligungsmechanismen kann ökonomische Planung den Ausführenden immer nur als dogmatische Vorgabe entgegentreten. Weder technische Rationalität noch betriebswirtschaftliche

Kreativität vermögen Abhilfe zu schaffen, sondern nur informelle Einflußnahmen, bürokratische Taktiken also. Diesen Weg wollen Brenner und der Parteisekretär Ludwig hinter dem Rücken der neuen Betriebsleitung gehen. Hier nun greift die Liebesgeschichte ein. Tinka will von alledem nichts wissen, sie liebt Brenner, er sie. Jedoch „Taktieren — ist eine Berufskrankheit“, gibt der Parteisekretär dem Verlobten zu bedenken. „Eh du es dir zugibst, bist du ein schwerer Fall und hast eine zweite Natur [...] keiner kennt dich mehr. Deine Frau — geht mit dir fremd. Du kannst dich scheiden lassen.“ Vor allem, um Tinka zu halten, will Brenner diesen Weg dennoch gehen. Einen Umweg nennt das der Parteisekretär. „Aber wie heißt es? Die Tür zur Geliebten bewegt sich in den Angeln der Welt.“²⁹

Dieses Apophthegma bezeichnet die dramatische Ironie des sich nun entfaltenden Konflikts. Tinka, nicht zur Verstellung bereit, stellt den Arbeitern die Produktionsumstellung in Aussicht und rät zur Umschulung. Sie stört den Betriebsablauf, Brenner muß dementieren und fordert Tinka zum Schweigen auf. Diese Verstellung will Tinka weder bei sich noch bei ihrem Geliebten akzeptieren. Sie entdeckt, daß sie „einen liebt, den sie nicht leiden kann“, und kann doch das Unverstellte ihrer Liebe nur ihrerseits durch Verstellung retten.

„Armes Land, das Kriecher nötig hat. Wo wir uns ausbilden für Maschinen, die kommen oder nicht, das wirst du nicht gefragt. *Dafür* sind wir nicht ausgebildet [...] Was machen wir aus uns, um was zu machen. Jetzt sehe ich ihn wieder — und erkenn ihn nicht. Wie verstellt er sich! vor jedem andern, und wenn es sein muß: vor einem ganzen Saal. Oder fürs halbe Leben — und lügt sich eine Welt vor, die er nicht will, und Tugenden, an die er selbst nicht glaubt. Nur Fassade ist sein Gesicht noch, zugeputzt mit Phrasen [...] Das ist ja Mord!“³⁰

Den Selbstrechtfertigungen des Herrn Keuner (in Brechts ‚Maßnahmen gegen die Gewalt‘) wird hier widersprochen, sie zerstören personale Identität. Daß es die ökonomischen Bedingungen und die ihnen korrespondierenden gesellschaftlichen Strukturen sind, die das bewirken, ist insoweit zwar auf der Ebene der Reflexionen, nicht aber auf der Ebene der integrierten Fabelkonstruktion dargestellt. Das hat seinen Grund. Tinka ist kein Schillerscher Held, der durch den reflexiven Anspruch auf subjektive Selbstverwirklichung konstituiert würde und im Geltendmachen dieses Anspruchs gegen die Gesellschaft scheiterte. „Sie will auf was hinaus [...] Sie weiß selbst nicht was“, sagt der Parteisekretär. Die Figur ist zwar auf Identifikation angelegt, aber so, wie sie ihren Anspruch auslebt, ist er selbst nur Symptom. Seinem eigentlichen Inhalt nach richtet er sich auf jene Gesellschaftsstrukturen, die noch seine Artikulation verhindern. Nur im närrischen Spiel läßt sich die Gewaltsamkeit dieser Verhinderung durchbrechen und aufdecken. Als aufgrund der intriganten Bemühungen Brenners und Ludwigs eine Kommission des Ministeriums den Betrieb besichtigt, läßt Brenner Tinka von der Besprechung ausschließen. Mit ihrer Freundin Helga inszeniert sie darauf während des Essens in der Kantine vor der Kommission ein Spiel im Spiel. Wie bei Shakespeare dient es der Entlarvung. Man spielt ‚Krupp und Krause‘ (nach der bekannten Fernsehserie der DDR). Tinka (in der Rolle des Krupp) gelingt es, das Spiel überspringen zu lassen und Brenner zur Übernahme der Position ‚Krauses‘ zu veranlassen. Als sie ihn durch die Vorhaltung „Was haben Sie zu sagen? Doch nicht viel mehr als meine Leute, Krause“ und „Halten Sie denn als Arbeiter hier nichts

von Demokratie?“ zur Sprachlosigkeit, die Zuhörer zum Lachen bringt, bricht der Betriebsleiter das „Arbeitertheater“ ab und will Tinka für geisteskrank erklären. Da verliert Brenner die Nerven. „Sie hat recht. Wir müssen offen reden.“

Doch als Tinka überdies die Produktion anhalten läßt, um Dunkert zur öffentlichen Diskussion zu zwingen, fordert dieser ihre sofortige Entlassung. Brenner kann das nur verhindern, indem er sie öffentlich für politisch unreif erklärt. Darauf deckt sie den gesamten Vorgang auf. Der Parteisekretär muß sich rechtfertigen:

„Schweigen oder reden. Was verlangt ihr? Disziplin oder Demokratie, das ist ein Widerspruch. Ich bin nicht seine Lösung. Sondern alle. Den halte ich nicht aus.“³¹

Tinka findet zunächst befriedigende Tätigkeit an anderer Stelle, Brenner jedoch befindet sich in völliger Verstörung, tröstet sich ohne Liebe mit einer anderen Frau. Das Stück endet mit der Katastrophe.

Die dargestellte Wirklichkeit verweist durchgängig auf ein Generelles. Poetisch hergestellt wird dieser Bezug durch spruchhaft-reflektierende Monologe oder A-parte-Sprechen („Wir sind mehr die Erben Newtons als die von Marx“), durch satirische Anspielungen auf gesellschaftliche Gegebenheiten und ihre propagandistische Verarbeitung („Wir Überläufer von Plenum zu Plenum [...] Was für ne bewegliche Gesellschaft!“) und durch groteske Spielelemente (so wenn Tinka — in der 7. Szene — sich dem Parteisekretär zärtlich nähert und ihm die Gleichartigkeit ihrer Interessen versichert, auf dessen erstaunte Nachfrage aber sogleich auf die unterschiedliche Kommandogewalt und die daraus resultierende Ungleichheit verweist, ein Hinweis, den der Parteisekretär mit der angebotenen Zärtlichkeit nicht in Zusammenhang zu bringen vermag). Durchaus lehrhaft-parabolisch geht es also generell um Spontaneität, Emotionalität, Phantasie, emanzipatorische Selbstverwirklichung unter den Bedingungen der Produktion. Tragisch und nicht trivial ist das Stück überhaupt erst auf der Ebene der bedeuteten Abstraktion. Als tragisch erscheint dann, daß die Verhinderung der Selbstverwirklichung durch die Produktionsverhältnisse bedingt ist, und zwar, weil sie um der Produktivität willen nicht abseits der gesellschaftlichen Produktionsverhältnisse gesucht werden darf.

Doch im Gegensatz zum Lehrstück im Stile Brechts und zur Fabelkonstruktion bei Müller wird dieses ‚fabula docet‘ nicht am Modell aufgewiesen und zur applikativen Ratifizierung angeboten, sondern auf die dargestellte Wirklichkeit als ihren allein entscheidenden Anwendungsbereich zurückbezogen. Diese Verbindung von buchstäblicher und allegorischer Bedeutung des Dargestellten wird durch eine eigentümliche Rekursivität des Sprachstils erreicht, die an die Aphoristik eines Stanislaw Lec erinnert („Er hat gekämpft, als ging es um sein Leben — und um das ging es“, heißt es z. B. beim Tod des alten Betriebsleiters. „Sie hat sich ganz verändert. Sie gibt sich wie sie ist“ über Tinkas Verhalten im Bett.).

Der dialektische Witz, der Volker Brauns poetischen Stil kennzeichnet, zielt also auf die Erneuerung und Reaktualisierung des utopischen Gehalts marxistischer Theorie, und es drängt sich die Frage auf, inwiefern es tragischer Strukturen dazu bedarf und ob diese dann noch dominant sein können.

In seinen „Notaten“ gibt Volker Braun darauf Antworten. Zunächst eine poetologisch-rezeptionsästhetische, die er vor allem in der Auseinandersetzung mit der Dra-

maturgie Peter Hacks' formuliert. Kritisch-utopische Poesie steht nach Braun in der Gefahr, „für bare Münze des Tages genommen“ zu werden, und „die Provokation stürzt ab in die Idylle“.

„Die neue Gesellschaft [...] kompensiert Literatur noch in der selbstgefälligen Weise, die die zuläßt. Sie läßt sich nicht Utopie als Kritik anbieten; sie mißverstehet sie, in ihrem neuen verschwollenen Selbstgefühl, als Gegenwart, nämlich als belobte.“¹²

Das „sozialistische Establishment“ werde sich daher wohlfühlen bei einer solchen Poesie, die Zukunft in der Fiktion antizipiere. Es geht Braun also um poetische Strukturen, die geeignet sind, der Funktionalisierung utopischen Denkens zur Affirmation des Gegenwartigen, dem Mißbrauch seines aufklärerischen Potentials zu begegnen. Die Widersprüche die solch utopisches Denken aufdeckt, sind nun nach Braun „Epochenwidersprüche und haben einen zäheren, mächtigeren Gang, als daß sie sich mit einem Schritt überholen ließen“. Der „Ernsthaftigkeit, Schwierigkeit und Folgeschwere“ der Widersprüche habe sich die Kunst zu stellen, auch wenn sie „der einzelne gar nicht ganz empfinden mag“¹³. Deswegen bedürfe es einer Schreibweise, in der darstellungstästhetische und wirkungstästhetische Strukturen nicht mehr divergieren. Das aber bedeutet, daß die utopischen Gehalte nur in ihrem Scheitern an der Wirklichkeit gezeigt werden können, und zwar so, daß die Gründe des Scheiterns an der Wirklichkeit dadurch thematisch werden.

Unter dem Blickwinkel erneuerten utopischen Denkens erweist sich diese Wirklichkeit bestimmt durch neuartige antagonistische Widersprüche, deren Lösbarkeit zwar postuliert, deren Lösung aber keine Anschauung entspricht.

Als entscheidenden Widerspruch begreift Braun den „zwischen den neuen Produktionsverhältnissen, die die Entfaltung aller Kräfte und Organe fordern — und der Fesselung der Arbeiter an die überkommene kapitalistische Produktion.“¹⁴ Dies hängt für ihn aufs engste zusammen mit einem zweiten Grundwiderspruch des real existierenden Sozialismus, dem zwischen den politisch Führenden und den Geführten.

Daß die „Frage nach der Verfügungsgewalt, nach der Möglichkeit jedes einzelnen, seine Produktivität zu entwickeln und einzubringen“¹⁵, nichts anderes als eine Machtfrage ist, macht diese Widersprüche unmittelbar dramaturgisch umsetzbar. Es sind Konflikte von einer ganz neuen Härte; wie Braun bereits 1968 notiert.

„Diese Härte äußert sich gerade darin, daß die Konflikte prinzipiell lösbar werden, daß ihre Lösung eine Existenzfrage der Gesellschaft ist, deren Daseinsweise eben diese Entwicklung ist! Die Gegenspieler, keine Klassengegner (was den Kampf leicht macht, dramaturgisch), verkörpern gegensätzliche ernsthafte Möglichkeiten der Gesellschaft. Sie soll gewinnen, aber wird sie es immer? Einige werden 'verlieren' — aber ist es nicht gut für diese? (oder ist die Niederlage nur vorläufig?)“¹⁶

Ich fasse zusammen: Der dialektische Witz, die satirische Pointe, die grotesken Spiel-elemente dienen dazu, die Möglichkeit der tragischen Interpretation der gesellschaftlichen Wirklichkeit in einer Weise zu thematisieren, daß darin die Ungelöstheit der zentralen Konfliktstrukturen dieser Gesellschaft sowohl gegen den Einwand, die Konflikte seien schon gelöst, als auch gegen den Einwand, sie hätten den Charakter der Partialität, behauptet wird. Der erste Einwand wird als ideologisch im Sinne illusionärer Rechtfertigung des Bestehenden, der zweite als subjektivistischer Verzicht auf ein ge-

samgesellschaftliches Sinnsystem überhaupt denunziert. „Wem die Sache des Kommunismus, das heißt der realen Gleichheit und der allgemeinen Emanzipation, jemals wirklich ernst war, wer also den 'realpolitischen' Ausflüchten, die zum Stillhalten nötig sind, von vornherein mißtraut, der kann gar nicht umhin, sich nun die Sinnfrage neu zu stellen“, heißt es in Rudolf Bahros Buch ‚Die Alternative‘ mit Bezug auf Volker Braun.¹⁷ Das Tragische als eine dominante Sinnstruktur literarischer Texte erweist sich als ein loyaler Modus, diese Sinnfrage neu zu stellen.

VI.

Im Gefolge des 8. Parteitags der SED kam es zu einer Diskussion über den Charakter der im Sozialismus vorhandenen gesellschaftlichen Widersprüche. Ausgelöst wurde diese Diskussion durch einen Aufsatz von Jürgen Kuczynski¹⁸, in dem die alte Unterscheidung zwischen antagonistischen, d. h. durch den Klassengegensatz bedingten, und nicht-antagonistischen, d. h. auch im Sozialismus möglichen Widersprüchen aufgegeben und die Möglichkeit der Genese antagonistischer Widersprüche in sozialistischen Gesellschaften akzeptiert wird. Als antagonistische Widersprüche dieser Art nennt Kuczynski den Widerspruch zwischen rascher Entwicklung der Produktion und technischem Konservativismus, zwischen der Entwicklung sozialistischer Demokratie und den Erscheinungsformen des Bürokratismus, zwischen sozialistischem Internationalismus und den Überresten des Nationalismus, zwischen Leistungsprinzip und Gleichheitsgrundsatz und den aus der Arbeitsteilung resultierenden zwischen geistiger und körperlicher Arbeit. Von den nicht-antagonistischen Widersprüchen unterscheiden sie sich durch die Form der Lösbarkeit: Sie können nicht durch eine Synthese beider Seiten, sondern können, müssen und werden durch die (nicht unbedingt gewaltsame) Liquidierung einer Seite gelöst werden. Die 'klassenmäßige Grundvoraussetzung' dafür sei gegeben. Doch diese Versicherung reicht offensichtlich nicht hin, um die jeweils 'positive' Seite des Widerspruchs handlungsrelevant werden zu lassen, sie aus dem Status unvermittelter Utopie angesichts der defizienten Realität herauszubringen.

Schon die Notate aus den 60er Jahren zeigen, daß und warum sich Volker Braun mit einer solchen Antwort nicht zufrieden geben kann. Für ihn handelt es sich „um gegensätzliche ernsthafte Möglichkeiten der Gesellschaft“ und insofern zugleich um ungelöste Machtfragen. Genau deswegen aber, so verstehen wir Braun, dürfen die Formen der Kunst weder eine schon erreichte Lösung dieser Widersprüche vorspiegeln noch auch ihre prognostische Lösbarkeit einfach affirmieren, denn es muß bedacht bleiben, daß sie möglicherweise gar nicht gelöst werden oder sich reproduzieren.“ Die Offenheit der Frage nach den Lösungen gesellschaftlicher Widersprüche bei kompromißlosem Insistieren auf der Notwendigkeit, sie zu stellen, ist der Sinn des Thematisierens der Möglichkeit tragischer Wirklichkeitsinterpretation.

In ähnlichem Sinne führte Franz Fühmann auf dem VII. Schriftstellerkongreß der DDR (14.—16. 11. 1973) aus:

„Die wirkenden Widersprüche einer Gesellschaft sind die während des Gesamtbestehens dieser Gesellschaft wirkenden Widersprüche. Mich beschäftigt seit längerem die Frage, ob die Literatur es nicht vor allem mit ihnen zu tun habe. Man könnte vielleicht diese Widersprüche, aus denen meiner Meinung nach auch heute noch Tragik wachsen kann, zum Unterschied von den nur sporadisch auftretenden zufallsbedingten Widersprüchen die notwendigen Widersprüche nennen.“¹⁹

Erst die unterstellte Kontinuität der Widersprüche macht die thematische Darstellung tragischer Situationsinterpretation zu mehr als einem politisch-satirischen Instrument, nämlich zu einem ästhetischen Reflexionsmechanismus des Sinnsystems selbst.

In diesem Sinne darf wohl auch Volker Brauns soeben (im Suhrkamp Verlag) publizierte 'Schauspiel' 'Guevara oder Der Sonnenstaat' gelesen werden.⁴¹ Das Stück behandelt in acht Szenen das Guerilla-Unternehmen Guevaras in Bolivien, und zwar in umgekehrter Chronologie, beginnend mit der — völlig wortlos dargestellten — Tötung Guevaras. In der zweiten Szene 'Der Beruf der Toten' (in einer Vorfassung hieß sie offenbar 'Der Tod des Empedokles') scheint sich eine idealistisch-tragische Interpretation dieses Todes anzubahnen:

„Christus der Agitator
Geschlachtet, und sein gut beweiinter Tod
Siegt übers mächtigste der Reiche, Rom“⁴²

— das jedenfalls bedenken die Mörder. In den weiteren Szenen, verschiedene Phasen des Kampfes darstellend, erweist sich jedoch, daß dies gar nicht der Punkt ist, daß der idealistische Heroismus sich als die Außenseite einer verzweifelten Notwendigkeit darstellt. Guevara opfert sich, aber er ist zugleich das erzwungene Opfer des Widerspruchs zwischen revolutionärem Aktivismus und der Notwendigkeit der Apparate, zwischen spontaner Selbstverwirklichung und langfristiger Strategie, zwischen utopischem Freiheits- und Gleichheitsanspruch und den Alltagszwängen ökonomischen Wirtschaftens.

In der 7. Szene trifft Guevara auf den Vertreter der KP Boliviens, Monje. Monje bietet die Hand der Partei an und fordert zugleich die Anerkennung ihrer Führungsrolle. Guevara sieht jedoch in der Politik der Partei nur ein „Warten auf Godot“, verwaltet von lustlosen Beamten, Monje in Guevaras Auftreten hingegen nur „abstrakte Raseri“, in seiner Truppe nur eine „Elite von Lebensmüden“. Guevara aber fordert von der Partei nicht nur das Versprechen von Brot, sondern die Ermöglichung von Gleichheit und Selbstverwirklichung, nicht „Macht über Menschen“, sondern „Plan von Taten“.

„Und wo sie sich verschließt aber dem eignen
Sinn, wird das alles sinnlos, und vergessen
Muß man Parteien und Doktrinen und
Mit einigen Männern muß man und Gewehren
Aufbrechen und mit der Entschlossenheit
Das zu ersiegen.“⁴³

In diesem Dialog wird vollends deutlich, daß 'Guevara' kein Dokumentarstück und kein historisches Drama ist, daß es vielmehr Braun um eine prinzipielle Dialektik geht. Die letzte Szene, 'Der Aufbruch', die in Kuba spielt und Guevara im Dialog mit dem „Freund“ zeigt, hebt denn auch darauf ab, daß beide Prinzipien der Revolution dialektisch aufeinander bezogen sind. „Willst du ein Finanzwesen haben oder ein Neues menschliches Wesen“, fragt Guevara und plädiert dafür, alle überkommenen gesellschaftlichen Strukturen infragezustellen und der Revolution Dauer zu verleihen. Der „Freund“ aber blickt auf den Hunger der Massen: „Nach uns der Kommunismus. Aber vor uns der Alltag.“ Guevara muß unter diesen Umständen das Schicksal der „ze

früh zu schlaue Gewesenen“ aller Revolutionen auch für sich befürchten. Um dem zu entgehen, sucht er „den neuen Anfang“ anderswo. „Um nicht zu provozieren zieh ich mich zurück in den Urschleim.“ Doch auch der Freund will „leben wieder wie ich denke“, wird aber von Guevara auf den Kampf „unserer Revolution“ an der Produktionsfront verwiesen. Den hereinstürmenden Kindern stellen sich beide als „ein Leib und eine Seele“ dar, jedoch in grotesker Verzerrung: Guevara als „Der Ritter von der traurigen Gestalt“ reitet auf dem Rücken Castros: „Meine Rosinante.“ Und wenn schließlich die Kinder dem schon aufgebrochenen Guevara nachsingen: „Wenn du fällst, wachsen die Schreie“, dann sind damit die Anklagen der geopferten und verleugneten revolutionären Avantgarden gegen die Partei mitgemeint.⁴⁴

Es ist deswegen eine Verharmlosung, wenn Klaus Schuhmann in einer vor Erscheinen des Dramas publizierten, offenbar vorsorglichen Interpretation von einer „Verabschiedungsszene voller Ausgelassenheit und Heiterkeit“ spricht.⁴⁵ Die Kinderszene am Schluß, im Drama selbst als „linke Kinderei“ allegorisch ausgedeutet, verweist nicht nur auf eine offene Zukunft, sie bedeutet zugleich Regression, „Rückkehr in den Urschleim“. Sie ist nicht nur der idealistische Aufbruch, sondern zugleich erzwungene Ausflucht. Sie ist ja der chronologische Anfang der Geschichte, mit dessen consequentem Ende das Drama beginnt.

Die Szenen werden übrigens unterbrochen durch „Zwischenspiele“, in denen der Archäologe Bumholdt und der Philosoph Bedray vor der „postkartenbunten Andenkulisse“ in Fortsetzungen einen an das absurde Theater Becketts erinnernden Dialog führen. Während der eine sich auf der Suche nach der Menschlichkeit immer tiefer in den Boden eingräbt, klettert der andere, mit dem Fernglas nach Guevara Ausschau haltend, auf einem Felsen, von dem er freilich immer wieder abrutscht, „hinan“ zur Menschlichkeit. Blickt der eine, ein „Ultralinker“, immer weiter kletternd kopflos auf die Erhebungen, Zukunft suchend, so schachtet sich der andere in die Versenkung, auf der Suche nach Vergangenheit. Das Ganze endet in Barbarei. Was im absurden Zwischenpiel auseinander tritt, verweist gegenbildlich auf die Haupthandlung, in der die dialektische Verbundenheit des immer erneuten Aufbruchs in die Zukunft und des immer erneut notwendigen Sich-Versenkens in die Zwänge des Alltags der perspektivische Punkt ist. Auf diesen perspektivischen Punkt jedoch kann nur mit poetischen Mitteln verwiesen werden, nämlich indem die Geschichte Guevaras entgegen der Chronologie dargestellt wird; natürlich restituiert der Zuschauer die „richtige“ Chronologie der Ereignisse, und in ihr zeigt sich die dialektische Verbindung beider Prinzipien nur als Prozeß des notwendigen Auseandertretens.

Braun bezeichnet sein Stück als Schauspiel, nicht als Tragödie. In der Tat ist es die Lösung des dialektischen Konflikts, auf die der Perspektivismus des Textes verweist, aber er gestaltet sie nicht selbst, sondern überläßt sie als virtuelle Konsequenz der Reflexion des Rezipienten. Er mutet ihm zu, die Frage nach dem Sinn ungelöster gesellschaftlicher Grundwidersprüche sich selbst zu stellen. Die Zwischenspiele nehmen die Einrede, es sei sinnlos, die Frage nach der Lösung der Widersprüche zu stellen, auf, um sie als barbarisch abzuweisen. Die Haupthandlung, formal durchaus keine Tragödie, will doch auf eine als tragisch interpretierte Wirklichkeit referentialisiert werden, auf einen dadurch sichtbar werdenden dialektischen Gegensatz in der Wirklichkeit selbst, für den es keine Lösung gibt, der daher erst dann aufhören wird, ein tragischer zu sein,

wenn die virtuellen Konsequenzen, die der Rezipient daraus zieht, zur Realität geworden sein werden. Indem so die Lösung der bedeuteten antagonistischen Konflikte zum Fluchtpunkt außerhalb des Textes gemacht wird, nimmt das Drama noch den Einwand auf, in Wahrheit seien die Widersprüche schon gelöst, und weist ihn als illusionär zurück.

Anmerkungen

- ¹ Braun, Volker: Stücke 1. st 198. Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1975. ‚Tinka‘ wurde 1972/73 geschrieben, erschien 1975 in der DDR und wurde 1976 in Karl-Marx-Stadt, 1977 in Ostberlin. Kassel und Mannheim aufgeführt.
- ² Allemann, Urs: Es genügt nicht die einfache Wahrheit. Theater heute, 1976, H. 10, S. 33 ff.; Fischborn, Gottfried: Zur Auseinandersetzung provozierend. Theater der Zeit, 1974, H. 11, S. 5 f.
- ³ Szondi, Peter: Versuch über das Tragische. Insel, Frankfurt a. M. 1964, S. 53 ff.
- ⁴ Hegel: Ästhetik, hrsg. v. Fr. Bassenge. Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt a. M., Bd. 2, S. 549.
- ⁵ Diesen Widerspruch kann auch Roland Galles interessanter Versuch, den „Dialog zwischen der Moderne und dem Tragischen“ wieder aufzunehmen, nicht ausräumen. (R. G.: Tragödie und Aufklärung. Zum Funktionswandel des Tragischen zwischen Racine und Büchner. LGW 24. Klett, Stuttgart 1976.)
- ⁶ Müller, Heiner: Der Dramatiker und die Geschichte seiner Zeit — Ein Gespräch zwischen Horst Laube und Heiner Müller. In: Theater 1975. Sonderheft der Zeitschrift ‚Theater heute‘. Velber 1975, S. 123.
- ⁷ Die Texte sind gesammelt in Hinderer, Walter (Hrsg.): Sickingen-Debatte. Ein Beitrag zur materialistischen Literaturtheorie. Sammlung Luchterhand 141. Darmstadt und Neuwied 1974.
- ⁸ Lassalle, F.: Über die tragische Idee des ‚Franz von Sickingen‘. In: Hinderer (Anm. 7), S. 20.
- ⁹ Lassalle (Anm. 7), S. 24 f.
- ¹⁰ Marx an Lassalle, April 1859 (Anm. 7), S. 37 f.
- ¹¹ Lassalle an Marx und Engels, 27. Mai 1859 (Anm. 7), S. 77. (Hervorhebungen im Original.)
- ¹² Weber, Peter: Die Einheit von politischer und ästhetischer Kritik in Marx' und Engels' Stellungnahme zu Lassalles Drama ‚Franz von Sickingen‘. In: Hinderer (Anm. 7), S. 291—339; das Zitat S. 332.
- ¹³ Lukács, Georg: Die Sickingen-Debatte zwischen Marx-Engels und Lassalle (1931). In: Hinderer (Anm. 7), S. 159—206; die Zitate S. 199, S. 193.
- ¹⁴ Lifschitz, Michail: Die Diskussion der tragischen Idee zwischen Marx, Engels und Lassalle (1931). In: Hinderer (Anm. 7), S. 150—158; das Zitat S. 154.
- ¹⁵ Kagan, Moissej: Vorlesungen zur marxistisch-leninistischen Ästhetik. Dietz, Berlin 1974, S. 187.
- ¹⁶ Subjektive Authentizität und gesellschaftliche Wahrheit. Interview mit Christa Wolf. In: Auskünfte. Werkstattgespräche mit DDR-Autoren, hrsg. von Anneliese Löffler. Berlin und Weimar 1974, S. 500 f. Zitiert nach: Hartinger, Walfried: Die Fragen und die Antworten unserer Literatur. In: Literatur und Geschichtsbewußtsein. Entwicklungstendenzen der DDR-Literatur in den sechziger und siebziger Jahren, hrsg. von Manfred Diersch und Walfried Hartinger. Aufbau. Berlin und Weimar 1976, S. 34 f.
- ¹⁷ Wolf, Christa: Nachdenken über Christa T., Sammlung Luchterhand 31, Darmstadt und Neuwied 1975, S. 123.
- ¹⁸ Wolf (Anm. 17), S. 200.
- ¹⁹ Werner, Klaus: Zur Darstellung der Kunst- und Künstlerproblematik in der Literatur der DDR. In: Diersch-Hartinger (Anm. 16), S. 150—183; das Zitat S. 177.
- ²⁰ Plenzdorf, Ulrich: Die neuen Leiden des jungen W., (1973). Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1973.
- ²¹ Braun, Volker: Unvollendete Geschichte. Sinn und Form 27/1975, Heft 5, S. 941—979; das Zitat S. 956 f. Jetzt Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1977
- ²² Müller, Heiner: Philoktet/Herakles 5. edition suhrkamp 163. Frankfurt a. M. 1969.
- ²³ Gespräch mit Heiner Müller. Sinn und Form 18/1966, Heft 1; abgedruckt in H. M.: Geschichten aus der Produktion 1. Rotbuch, Berlin 1974, S. 137—146.
- ²⁴ Ähnlich auch die Einwände in der offiziellen Geschichte der Literatur der Deutschen Demokratischen Republik (Geschichte der deutschen Literatur, Bd. 11), Volk und Wissen, Berlin 1976, S. 663 f.: „Aus Philoktets Worten spricht [...] tiefe Bitternis, Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit [...] Daraus ergibt sich aber die Möglichkeit, daß sich Philoktets Haltung und Zustand auf Leser und Zuschauer übertragen, als Idee des Stückes verstanden werden. Diese Gefahr ist durch die Figurenkonstellation bedingt. Es mangelt an einem Gegenspieler von größerer geschichtlicher Einsicht und Weltauffassung, der weder durch Odysseus noch Neoptolemus gegeben ist. Hier rächt sich auch das Fehlen des kommentierenden Chores.“
- ²⁵ Harich, Wolfgang: Der entlaufene Dingo, Sinn und Form 25/1973, Heft 1.
- ²⁶ Braun (Anm. 21), S. 969.
- ²⁷ Braun, Volker: Es genügt nicht die einfache Wahrheit. Notate. edition suhrkamp 799. Frankfurt a. M. 1976, S. 122.
- ²⁸ In Braun, Volker: Stücke 1. st 198. Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1975.
- ²⁹ Braun (Anm. 28), S. 136.
- ³⁰ Braun (Anm. 28), S. 140.
- ³¹ Braun (Anm. 28), S. 165.
- ³² Braun (Anm. 27), S. 41; vgl. S. 143.
- ³³ Braun (Anm. 27), S. 43f.
- ³⁴ Braun (Anm. 27), S. 43, S. 11.
- ³⁵ Braun (Anm. 27), S. 136.
- ³⁶ Braun (Anm. 27), S. 50.
- ³⁷ Bahro, Rudolf: Die Alternative. Zur Kritik des real existierenden Sozialismus. Europäische Verlagsanstalt, Köln und Frankfurt 1977, S. 408.
- ³⁸ Kuczynski, Jürgen: Gesellschaftliche Widersprüche. Dt. Zs. f. Philos., 1972, S. 1269—1279.
- ³⁹ Braun (Anm. 27), S. 114, S. 125.
- ⁴⁰ Fühmann, Franz: Erfahrungen und Widersprüche. Versuche über Literatur. st 338. Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1975, S. 89.
- ⁴¹ In: Spectaculum 27/1977, S. 67—119.
- ⁴² Braun (Anm. 41), S. 78.
- ⁴³ Braun (Anm. 41), S. 100.
- ⁴⁴ „Das sind die Toten die in deinem Kopf schreien.“ (Anm. 41), S. 107.
- ⁴⁵ Schuhmann, Klaus: Anmerkungen zu Volker Brauns ‚Guevara oder Der Sonnenstaat‘. In: Volker Braun: Text + Kritik 55/1977, S. 27—34; das Zitat S. 30.