

---

*Ursula Heukenkamp*  
Die ›Faust-Reihe‹

*Ein Kapitel aus der Entstehungsgeschichte der DDR-Literatur*

---

*1. Das werdende System beginnt sich zu definieren: Die »Faustus«-Debatte.* – »Mein Freund Hanns Eisler [ . . ] hat einen Ahrenshooper Sommer lang den abenteuerlichen Versuch unternommen, Leverkühn zu kopieren und die ›Neunte‹ zurückzunehmen, und zwar auf dem Umweg einer Goethe-Faust-Revision. Diese Leverkühn-Imitation mußte noch jämmerlicher mißglücken als das Original [ . . ] und es nimmt nur wunder, daß einem so gescheiten, so gebildeten, so begabten Künstler derartiges geschehen konnte. (Erlebt er denn nicht täglich, wie die Bourgeoisie unausgesetzt sich anstrengen muß, zurückzunehmen, nämlich all das, wodurch sie sich einmal [ . . ] ausgezeichnet hat und wodurch sie an die Macht kam?)«<sup>1</sup>

So beklagte Johannes R. Becher den Entwurf zur Oper *Johann Faustus*, dessen Libretto Eisler 1953 veröffentlicht hatte. Der Text wurde niemals vertont. Bechers Lamento über, wie er meinte, die Deformierung von Goethes *Faust* stammt aus dem gleichen Jahr; im Frühsommer des Jahres fand die sogenannte Faustus-Debatte in drei Sitzungen der Veranstaltungsreihe »Mittwochsgesellschaft« in der »Deutschen Akademie der Künste« Berlin, Sektion Dichtkunst und Sprachpflege, statt.

Mittwochsgesellschaften hatten in Berlin Tradition. Die erste, ein Forum der Spätaufklärung, bestand 1783 bis 1798, bis sie von Friedrich Wilhelm III. wegen ›Gefährdung der inneren Sicherheit‹ aufgelöst wurde. Die zweite Gründung hieß eigentlich »Berliner freie Gesellschaft zur wissenschaftlichen Unterhaltung« und wurde vom preußischen Minister August von Bethmann-Hollweg 1863 gegründet. Sie existierte, bis die Gestapo sie nach dem 20. Juli 1944 auflöste. Die Mitglieder dieser Gesellschaft stammten aus der Oberschicht, waren vorwiegend konservativ und vor allem elitär gesonnen. Insofern mag die Namensgebung dieser Akademieveranstaltung Ausdruck einer Traditionswahl gewesen sein.

Die ›Faust Reihe‹ wurde ausgerechnet mit der ›freundschaftlichen‹ Diskussion von Hanns Eislers Textbuch *Johann Faustus* eröffnet. Die Mehrheit der Teilnehmer an der Diskussionsrunde vom 13. Mai 1953 stimmte in Bechers Lamento ein, während dieser selbst sich im Vergleich zum Pathos der oben zitierten Tagebucheintragung mit seiner Kritik an Eisler zurückhielt. Aber ausdrücklich stimmt er denen zu, die von einer Beschädigung der »großen Leistungen der deutschen Intelligenz«<sup>2</sup> sprachen.

Da legte nun Eisler dieses Libretto vor, das ein Idol zerstört und damit endet, daß Faust zur Hölle fährt. »Fauste in aeternum damnatus est.«<sup>3</sup> Das ist zwar nicht der letzte Satz des Textes, aber das endgültige Urteil über den Verräter Faustus. Wie nun der Verlauf der Debatte zeigt, teilten fast alle Anwesenden die Empörung über Eislers Text und stimmten dem Tadel über diesen Akt einer »Mißachtung der humanistischen Tradition« (Ernst Hermann Meyer)<sup>4</sup> zu. Bis auf wenige Ausnahmen, zu denen natürlich Brecht gehörte, zeigten sich die Redner äußerst besorgt über den Irrweg, auf den Eisler nach ihrer Meinung geraten war. Beschädigt habe er mit seiner Diffamierung von Goethes *Faust* die »Gestalt des deutschen Nationalhelden I. . I weil Goethe als typisch für die progressive Substanz des deutschen Volkes betrachtet, das Schöpferische, Produktive, kämpferische Vordrängende, was im deutschen Volk lebt I. . I.« (Wilhelm Girus)<sup>5</sup> Nun war Eislers Vorlage nicht Goethes *Faust* gewesen; er hat sich vielmehr die Freiheit genommen, eine der Faust-Gestalten zu bearbeiten, die im Volksbuch oder dem Puppenspiel überliefert waren. Trotzdem übernahm die Mehrzahl der Teilnehmer die Sprachregelungen der Vorwürfe, ohne die Sache selbst zu prüfen. Einige der Anwesenden entschieden sich wahrscheinlich dafür, weil sie Abweichungen vermeiden wollten und unter dem Eindruck des sogenannten Formalismus-Plenums standen<sup>6</sup>, das zwei Jahre zuvor, im März 1951, stattgefunden hatte. Aber ein anderer Teil fürchtete ernsthaft den Verlust jener Trias der Werte Toleranz, Rationalität und Menschenliebe, den die klassische Überlieferung – und nur sie – in ihren Augen repräsentierte. Manche kamen wie Hans Lauter aus Zuchthäusern oder Konzentrationslagern, andere aus den Lagern in der Sowjetunion, viele aus den diversen Exilländern. Alle kannten Auschwitz und Buchenwald. Das verlangte nach einem Neuanfang, der auf einem unumstößlichen, verbindlichen, kollektiven Wertekanon gegründet sein sollte.

Es ging hier nicht um *Machtspiele*, sondern um *Machtausübung*. Die politische Dimension dieser Veranstaltungsreihe ist offenkundig. Die dritte und letzte Sitzung der »Mittwochsgesellschaft« lag drei Tage vor dem 17. Juni 1953. Vorgefühl und Verunsicherung dürften im Raum gestanden haben. Verhandelt wurde, denn es war schon eine Art Tribunal, über einen Text, der laut der Zeitung *Neues Deutschland*, »dem sozialistischen Realismus diametral zuwider läuft«.<sup>7</sup> Außerdem klagte man Eislers Auffassung der Verzerrung des Verhältnisses von Sozialismus und Patriotismus an. Das war aber von seiten der Partei bereits auf dem sogenannten Formalismus-Plenum, also von maßgeblicher Seite, definiert worden und hatte daher den Status eines Autoritätsurteils. In den »Diskussionsbeiträgen« zur *Faustus*-Debatte wurde offenbar nur gesammelt, was irgend gegen Eislers Oper sprechen konnte, bis schließlich die Anklage auf den Punkt gebracht war, demzufolge Eisler »die geistige und dichterische Bedeutung von Goethes Werk für die deutsche Nationalliteratur und für die Geschichte des deutschen Volkes bagatellisiert, ja ignoriert hat.« (Alexander Abusch)<sup>8</sup>



Den gleichen Geist, der zwischen Empörung und Kränkung schwankt, bezeugten Vorwürfe, die dort auch gegen die Inszenierung von Goethes *Urfaust* vorgebracht wurden, die am Berliner Ensemble unter der Leitung Brechts und der Mitarbeit von Egon Monk und Bernd Mahl 1952/53 einstudiert worden war. Nur waren diese Vorwürfe nicht rhetorisch ausgestaltet, sondern bezeugten lediglich Ignoranz und Unverständnis von Zuschauern, die nicht verstanden, was sie da vorgesetzt bekommen hatten. Brecht war immerhin vorsichtig genug gewesen, sich auf eine Studio-Aufführung zu beschränken.

Diese Koinzidenz von neuen Theatertexten und *Faust*-Inszenierungen ist keine Ausnahme in der ›Faust-Reihe‹, sondern gehört zu ihrer Geschichte. Immer dann, wenn eine *Faust*-Bearbeitung zum Ereignis oder Problem wurde, war das ein Signal, das Ansprüche auf Neubestimmung der geltenden Wertvorstellungen und Grundannahmen ankündigte. Daher ist es sinnvoll, hier auch das Theater zu beachten, also Inszenierungen von einiger Bedeutung einzubeziehen und mit jeweils neuen Faust-Stücken zu vergleichen. Das soll hier auch geschehen, auch das Buch zu einem Fernsehfilm wird behandelt. Dagegen wird nicht auf literaturwissenschaftliche Arbeiten aus dieser Zeit zum Faust-Thema eingegangen. Denn bei dieser Textsorte handelt es sich um eine andere Materie, die insgesamt eine sehr viel geringere Öffentlichkeit hatte.

Die Auseinandersetzung über Lesarten zu *Faust* von 1953 war von der Presse der DDR in Gang gebracht worden. Sie war Ausdruck höchster politischer Spannungen. Vier Monate vor der ersten Sitzung der »Mittwochsgesellschaft« war in Prag der Slansky-Prozess zu Ende gegangen, dessen Folgen mit sogenannten Säuberungen in den kommunistischen Parteien auf die DDR übergriffen. Davon waren jene besonders betroffen, die man damals »West-Emigranten« nannte. Hier handelte sich also nicht um einen internen, lediglich die Literatur betreffenden Richtungsstreit. Vielmehr stand während der ganzen *Faustus*-Debatte auch ein schwerer Vorwurf moralisch-politischer Natur im Raum, der mit dem Begriff »Kosmopolitismus« bezeichnet wurde. Der entsetzte Autor des *Johann Faustus* sah sich dem Vorwurf gegenüber, Renegat zu sein, weil er die nationale Identität verleugnet und »der Sache des ganzen Volkes«<sup>9</sup> geschadet habe. Eisler verstand nicht, was ihm geschah; er sah sich zu Unrecht beschuldigt, war er doch gerade erst für die *Neuen deutschen Volkslieder* ihrer Volkstümlichkeit wegen gelobt und mit dem Nationalpreis ausgezeichnet worden. Historisch denkend, konnte er nicht akzeptieren, daß die Gestalt Faust als »nationaler Held« (Wilhelm Girnus)<sup>10</sup> gelten sollte, war doch »die deutsche Intelligenz mit dem Faust im Tornister in zwei Weltkriege gegangen«, wie er schreibt.<sup>11</sup> Er sah aber nicht, daß eben dieser Sachverhalt tabuisiert werden mußte, weil das »Nationale« in der Kultur zu diesem Zeitpunkt gebraucht wurde als eine Art Bollwerk im Kampf um die kulturelle Dominanz im Kalten Krieg.

Als hätte das alles nicht genügt, um die Spannung während der ganzen De-

batte aufzuladen, kam noch ein weiterer Faktor hinzu. Wann immer in der DDR das Erbe problematisiert wurde, handelte es sich auch um politische Weichenstellungen. Hinter den Protagonisten standen Institutionen, Organisationen, Persönlichkeiten und Zeitschriften, unter ihnen die kulturpolitische Wochenzeitung *Sonntag* und *Sinn und Form*, die Zeitschrift der Akademie der Künste. Allen gemeinsam ging es darum, das Profil der »neuen Literatur« zu gestalten. Mit jeder Variante, die dabei zur Sprache kam, verbanden sich aber partielle Interessen und deren Durchsetzung. Entgegen der seit 1990 verbreiteten Auffassung von der frühen DDR-Literatur gab es hier durchaus keine Einheit, man bildete in literarischen Angelegenheiten weder einen geschlossenen Block noch war man eindeutig verpflichtet auf bestimmte Schreibweisen. Vom sozialistischen Realismus hätte ohnehin niemand sagen können, was der Terminus tatsächlich bezeichnete.

Der Streit ums »Erbe« wurde in der DDR immer polemisch geführt und von der Öffentlichkeit aufmerksam registriert. So war es noch, als in den siebziger Jahren über die Beurteilung der sogenannten Romantikwelle gestritten wurde. Zwischen 1951 und 1953 war aber dieser Streit von außen in das Feld hineingetragen worden. Noch war von »sozialistischer« Literatur nicht die Rede, sondern von einer »neuen« Literatur, oft auch von »unserer« Literatur. Die Diskussion darüber, auf welche Traditionen dabei zu bauen war, war wiederum gar nicht neu. Sie wurde in der deutschen Linken seit der Existenz der sozialdemokratischen Kulturbewegung geführt. Nach 1945 wurde sie aufgenommen, weil die Vorstellungen in einzelnen Gruppen weit auseinandergingen. Sie war im voraus gedrosselt worden, weil eine erste von drei Varianten, die Nachfolge der Moderne, trotz der Anwesenheit Brechts und seines Theaters im Verlaufe des sogenannten Formalismus-Plenums eindeutig als anstößig und politisch gefährlich qualifiziert worden war. Dem folgten Verbote, Absetzungen, Verweigerung von Druckgenehmigungen.

So blieb nur die Wahl zwischen klassischer und vormoderner Überlieferung und dem politisch richtigen Umgang mit der Hochkultur der bürgerlichen Ära aus dem 18. und 19. Jahrhundert. Als in der sozialdemokratischen Arbeiterbewegung gefragt wurde, wie man mit der deutschen Klassik verfahren solle, prüfte man noch ernstlich, welche Überlieferung der eigenen sozialen Lage entsprach, und auf welche Weise sie anzueignen wäre. Dabei war, wie später nie wieder, der Gebrauchswert beachtet und über die Kulturbedürfnisse nicht des Staates, sondern der Arbeiterklasse nachgedacht worden. Auch wurde dieses Erbe seinerzeit historisch-kritisch reflektiert. Gerade dazu hätte Eisler einen produktiven Beitrag leisten können; denn er hatte in den zwanziger Jahren Erfahrungen gesammelt, wie Moderne und Arbeiterbewegung zusammenzubringen waren. Er selbst hatte das Modell geliefert, als er mit den Chören des Arbeiterbundes zusammenarbeitete und für sie Lieder komponierte, die sie an



die Moderne in der Musik heranföhrte. Das war ein Erfolg für ihn, für die ausföhrenden Sänger und ein großer Schritt nach vorne. Aber davon sprach er erst Jahre später.

In der DDR der fünfziger Jahre wäre das wahrscheinlich als »Proletkult« verworfen worden. Diese Bezeichnung stammt wiederum aus der Tradition der russischen Arbeiterbewegung und war 1916 unter anderem von Maxim Gorki propagiert worden. Seit 1920 war der Begriff und die damit verbundene Richtung umstritten, nachdem Lenin ihn abgewertet hatte. Das Problem, das dahinter steht, ohne beim Namen genannt zu werden, bildet auch eine der Konstanten der ›Faust-Reihe‹ und machte den Umgang mit Goethe jeweils zum Präzedenzfall. Diese Abwertung mobilisierte alle denkbaren Vorurteile gegen Experimente mit klassischen Texten. Sie gingen im Falle von Eislers *Faustus*-Oper so weit, daß völlig uberschen wurde, wie radikal Eislers Kritik an der spätkapitalistischen Kulturindustrie und deren Akteuren, die ihr Können auf dem Markt verkaufen, ist. Die antikapitalistische Aussage des Librettos, die übrigens nicht frei von Antiamerikanismus war, fiel in der »Mittwochsgesellschaft« unter den Tisch. Daß Faustus bei Eisler nach seiner Rückkehr sagt: »Leider zurückgekehrt, find ich die Heimat wieder grau und kalt«,<sup>12</sup> entging den Argusaugen der Eisler-Kritiker nicht. Aber das Heimweh nach Deutschland, das aus der Erzählung des Faustus von den singenden Vögeln in seiner Heimat spricht – sie sollte sicher als Arie komponierte werden – wurde uberschen, obwohl der wehmütige Gestus durchaus an Bechers Deutschlandlyrik erinnert.

An solchen Punkten gewinnt man den Eindruck, daß die Mehrzahl der Teilnehmer das Textbuch gar nicht gelesen hatte. Eisler selbst vermutet das auch und notiert: »Habt ihr nicht gelesen.«<sup>13</sup> Ebenso befremdend ist, daß Goethes *Faust*, sieht man von wenigen, immer zitierten Versen ab, in der ganzen Diskussion keine Rolle spielt. Vorrangig scheint den Teilnehmern die Frage nach dem Umgang mit der »deutschen Misere« gewesen zu sein. Man verstand Eislers Textbuch als Aburteilung der deutschen Intelligenz, die 1933 nicht standgehalten habe, sondern zu den Nazis übergelaufen sei und die Arbeiter verraten habe. Dagegen argumentiert die Diskussionsrunde, es hätte dargestellt werden müssen, daß die Misere im Verlaufe des Kampfes »für eine höhere Gesellschaftsordnung«<sup>14</sup> ubervunden worden sei. Die Motive, die solche Argumente hervorbrachten, waren gemischt. Sie schmeichelten den Mitgliedern der Akademie, die auf Grund ihres sozialen Status dazu neigten, die Intelligenz zu rehabilitieren. Auch wünschte nicht nur Becher, daß aus ihrer Reihe eine DDR-Elite hervorgehen solle. Die deutsche Kultur dürfe nicht durch zweitrangige Personen vertreten werden. Das Interesse der Politik wiederum, die Intelligenz in der DDR zu halten, war ein praktischer Grund.

Ganz anderer Art waren die ideologischen Gründe. Als 1949 das erste Sonderheft von *Sinn und Form* Brecht gewidmet worden war, aber keins für Goethe

erschien, konnte man das angesichts des Goethe-Kults in jenem Jahr noch als ein Plädoyer für die Vielfalt der »neuen« Literatur werten. Als aber Peter Huchel 1952 den Aufsatz des österreichischen Marxisten und Kulturwissenschaftlers Ernst Fischer *Doktor Faustus und der deutsche Bauernkrieg* veröffentlichte, obwohl er in wesentlichen Punkten den führenden Kulturpolitikern widersprach, richtete sich das direkt gegen Bechers Deutschlandbild. Der letzte Satz bei Fischer lautet: »Der ›Doktor Faustus‹ kann werden, was seit einem Jahrhundert fehlt: *die deutsche Nationaloper*.«<sup>15</sup> Das verlangte nicht weniger als die Revision des bisherigen Umgangs der Kommunistischen Parteien mit der bürgerlichen Nationalkultur. Was Becher in seiner Rede in Weimar 1949 ausgelassen hatte, war bei Fischer das Thema: »Nach den Gaskammern von Auschwitz und Maidanek« könne auch die Geschichte des Humanismus nicht ungeprüft fortgeschrieben werden. »I. . . I der Teufelspakt der deutschen Nation war mächtiger als die Goethesche Humanität.«<sup>16</sup> Diese Klarstellung war unerlässlich; sie besagte, daß der Goethe des Bürgertums und dessen Faust nicht unreflektiert in die Nachkriegsgesellschaft hinübergerettet werden durfte. Das widersprach nicht nur der Politik der DDR, sondern auch sowjetischen Positionen. »Wir müssen einen scharfen Kampf gegen die falschen Auffassungen führen I. . . I und mit der Behauptung, daß wir keine revolutionären Traditionen hätten I. . . I« (Wilhelm Girmus).<sup>17</sup>

Im andauernden Streit über Faust-Deutungen und in der Stereotypie der Argumente, in den Versuchen, einen unantastbaren Kanon zu fixieren, mit dem festgelegt werden sollte, wie mit Volkslied und Volksbuch umzugehen sei, zeigt sich, wie sehr die Politik von der Kunst erwartete, was sie brauchte, aber jene nicht zu geben vermochte, nämlich Sicherung der Staatsmacht und Angebote zu ihrer Legitimierung. Das Mißtrauen gegen die literarische Behandlung von Stoffen, die dem nationalen Thesaurus zuzuordnen waren, wirkte sich nachhaltig auf das literarische Klima aus, weil solche Kontroversen von den Wortführern der jeweiligen Parteiungen aufgegriffen wurden, um ihren Einfluß auf den Prozeß der Ausbildung der »neuen« Literatur zu vergrößern, deren Status quo dazu verlockte, da sie beinahe noch ein unbeschriebenes Blatt war.

Als Alternative blieb also noch die Überlieferung der plebejisch-revolutionären Bewegungen in Deutschland. Eisler hatte diese Traditionslinie mit dem Opern-Plan aufgenommen. Die Runde in der Akademie warnte auch davor; man würde die Spitzenleistungen der deutschen Kultur damit nivellieren. Auch wenn Eisler scheiterte, so setzte sich seine Richtung samt ihrem kritischen Potential durch. Die frühbürgerlichen Revolutionen und ihr Held Thomas Müntzer wurden zu einem der großen Gegenstände der DDR-Kultur. Im Laufe der Jahrzehnte bewies sich die Produktivität dieser Traditionswahl eindrucksvoll. Das apokalyptische Element dabei, das man Eisler besonders verübelte hatte, wurde immer stärker ausgeprägt. Werner Tübkes Panoramabild *Frühbürgerliche Revo-*



lutionen in Deutschland lobt nicht nur seinen Meister, sondern ist auch vom Publikum in der DDR angenommen worden, nicht zuletzt, weil der Untergang der Utopien keine unverbindliche Aussage mehr war, sondern sich als Lebensgefühl auszubreiten begann.

Tatsächlich war die *Faustus*-Debatte ein Debakel für die geistige Kultur der DDR. Sie brachte weder Verständigung noch Erkenntnisse. Hans Bunge, dem wir die Protokolle verdanken, macht in seinem Vorwort keinen Hehl aus seinem Entsetzen über den denunziatorischen Stil dieser Gespräche, die doch unter Gleichgesinnten stattfanden, wenigstens soweit es das antifaschistische Credo betraf. Aber in ihrem Verlauf setzte sich ein ideologisches Konstrukt durch, das besagte, Zweifel an Goethes *Faust* kämen einem Verrat an der Entscheidung für den Sozialismus und den Aufbau der DDR gleich. Damit wurden die Argumente der Ankläger unantastbar. Das hieß aber, nicht das *Kommunistische Manifest*, sondern die deutsche Klassik wurde zum Leitbild erklärt; nicht das Revolutionäre, sondern das Nationale galt als vorbildlich. Dabei fiel die geschichtsphilosophische Dimension des Eisler-Textes völlig unter den Tisch und mit ihr die Niederlagen der Arbeiterbewegung. Obwohl gerade sie von Hauptmanns *Die Weber* bis zu Brechts *Die Tage der Commune* und Friedrich Wolfs Bauernkriegsstücken Gegenstände großer Literatur geworden sind. Mit der Frage »Ist es zu früh / ist es zu spät?«<sup>18</sup> hat Volker Braun in einem Gedicht für Thomas Müntzer den Faden der »verlorenen Revolutionen« wieder aufgenommen und damit gegen den Trend protestiert, die DDR im Status der siebziger Jahre zum »Sieger der Geschichte« zu proklamieren. Braun spricht wie vor ihm Eisler von der »Tragik des zu früh gekommenen Revolutionärs«<sup>19</sup>. Aber auf diese Tragik eben wollte man sich nicht einlassen.

Die ganze Debatte stand in krassem Gegensatz zur marxistischen Geschichtserzählung. Trotzdem sah sich die Mehrzahl der »Mittwochsgesellschaft« in der Lage, wie auf geheime Verabredung die kritischen Einwände gegen Eislers Position zu dechiffrieren und den Kern so weit zu erfassen, wie nötig, um sich auf die richtige Seite zu stellen. Zur Verhandlung stand ein Politikum, das verlangte einen Angriff auf die Deutungshoheit der politischen Führung der DDR abzuwehren. Eisler vertrat seine Auffassung mit Argumenten; Brecht versuchte es mit Abwiegung: »Auch der neue Mensch kann nicht durch Dichtung produziert werden.«<sup>20</sup> Beides wurde als Anmaßung zurückgewiesen. Erst der Prozeß, der ihm in effigie gemacht wurde, belehrte Eisler über seinen Verstoß: Er hatte sich erlaubt, der DDR eine moderne Lesart der Faust-Figur zu präsentieren. Das aber stand ihm nicht zu!

Der Vorgang ist exemplarisch und daher geeignet, das Verhältnis zwischen einem »literarischen« und einem »politischen Feld« darzustellen. Die Begrifflichkeit Pierre Bourdieus und seine Auffassung von Politik und Literatur bieten sich heuristisch dazu an. Mindestens zwei Phänomene treten auf, die seinen

Thesen entsprechen. Die Mehrzahl der Akteure des »literarischen Feldes« neigt in dieser frühen Phase dazu, sich mit dem »politischen Feld« zu arrangieren bzw. unterzuordnen, sowohl aus Nützlichkeitsabwägungen wie auch aus tiefer Überzeugung. Das politische Feld wiederum setzt, wenn es sein muß, mit »Machtworten«, seine Autorität durch und sichert den Bestand seiner Weisungs-Hierarchie. Die *Faustus*-Debatte verlief ähnlich wie das sogenannte Formalismus-Plenum von 1951. Nur waren hier die Teilnehmer Akademiemitglieder, und es handelte sich um kein Parteigremium. Derartige Klarstellungen der Machtverhältnisse – das letzte Wort hat die Politik – sind mit einiger Regelmäßigkeit veranstaltet worden. Wenn auch die jeweiligen Auswirkungen nicht zu unterschätzen sind, so machen sie doch *nicht* die Geschichte der DDR-Literatur aus.

2. *Ein Faustischer Kontrakt? Die Verflechtung der Organisationen und Verbände.* – Parallel zur *Faustus*-Debatte verliefen Strukturierung und Neuordnung des literarischen Feldes. Es entstand im Zuge von Bildungen und Umbildungen der Organisationen und Verbände in den frühen fünfziger Jahren. Die Mitglieder brachten unterschiedliche Voraussetzungen mit, entsprechend ihren sehr verschiedenen biographischen Voraussetzungen. Diese Konstellation war hier besonders prägend, weil die Schriftsteller und alle anderen Akteure des literarischen Lebens sich im selben geistig-moralischen Raum bewegten und unter eben diesen politischen Bedingungen arbeiteten und damit, wenn auch oft unfreiwillig, enge Beziehung zum gesellschaftlichen Umfeld eingingen, was in der DDR unvermeidlich war, wenn sie ihr nicht überhaupt den Rücken kehrten. Daraus ergaben sich auch spezielle Beziehungen zur politischen Führung, die Volker Braun rückblickend in dem Gedicht *Der Empfang*<sup>21</sup> sehr schön beschrieben hat. Sämtliche Faktoren brachten im Zusammenspiel jenen Beziehungstyp hervor, der das Profil der DDR-Literatur und einen speziellen Habitus ihrer Autoren prägte. Maßgeblich waren dabei am Anfang die aus dem Exil zurückkehrenden Autoren. Wie sich bald zeigte, kam die Mehrzahl der Emigranten mit dem festen Vorsatz zurück, ein neues literarisches Feld nach ihrem Bild zu etablieren, und gingen zielstrebig an dessen Ausführung.

Bereits im Sommer 1945 gründeten Schriftsteller als erste Organisation den SDA (Schutzverband deutscher Autoren). Gleichzeitig entstand in Berlin der »Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands«. Zunächst arbeiteten beide Organisationen getrennt voneinander. Die meisten Autoren aus Ost-Berlin waren im SDA organisiert, der seit Anfang 1947 unter dem Dach des FDGB – Gewerkschaft 17: Kunst und Schrifttum – existierte. Parallel dazu bestand außerhalb Berlins der SDA-Zone. 1950 wurde aus beiden Verbänden der »SDA der Deutschen Demokratischen Republik« gebildet. Dieser hatte, nicht zuletzt infolge der Verhaftung seines Geschäftsführers Werner Schendell, 1949/1950 eine tiefe Krise durchlaufen. Diese wurde genutzt, um gegen den Willen



und Widerspruch vieler seiner Mitglieder und ohne jede vorherige Information, aber auf Initiative Bechers, den SDA dem Kulturbund zu unterstellen. Das erregte den Unmut der Mitglieder. Er galt vor allem dem Umstand, daß die Arbeiterschriftsteller sich im Kulturbund nicht vertreten sahen. Außerdem war mit dem SDA die letzte Ost-West-Organisation aufgegeben worden. Bald darauf, 1950, wurde unter dem Dach des Kulturbundes der »Deutsche Schriftstellerverband« (DSV) gegründet. Von da an existierten keine gemeinsamen Organisationsformen zwischen Autoren der nunmehr beiden deutschen Staaten mehr. Auch PEN und andere Organisationen trennten sich.

Von Gleichschaltung kann trotzdem nicht die Rede sein. Eigensinnig hielten die rebellischen Mitglieder des SDA und späteren Schriftstellerverbandes der DDR an ihrem Recht auf Mitsprache in der neuen Organisation fest. Sie sparten nicht mit Kritik am Vorstand und am sozialen Zuschnitt des Verbandes. 1952 wurde die »Arbeitsgemeinschaft sozialistischer Schriftsteller und Autoren im Kulturbund« aufgelöst. Das war ein Sieg der Traditionalisten und Anhänger des Goethe-Kults. Kurz darauf, auf dem III. Schriftstellerkongreß 1952, gingen die Arbeiterschriftsteller ihrerseits in die Offensive. Sie warfen Becher Volkstümelei vor, eine Kritik, der sich übrigens Stephan Hermlin anschloß. Scharfe Einwände erhoben sie auch gegen die Attitüde Bechers, sich als »Literaturpapst« aufzuführen. Das Verhältnis blieb gespannt; gelegentlich verweigerten sie bei Wahlen zu den Gremien dem Vorstand ihre Stimme. Die spätere Bürokratisierung des DSV setzte erst in den sechziger Jahren ein.<sup>22</sup>

Im Zuge der zahlreichen Umbildungen bis Ende 1952 formten sich nach und nach die Konturen eines literarischen Feldes aus. Der Begriff »Feld« wird hier mit dem Vorbehalt verwendet, daß er in einer geschichtlichen Darstellung nicht angemessen diskutiert werden kann. Er wird aber benötigt, weil Literaturverhältnisse zu beschreiben sind, die sich weder über nationale Identität noch über Identität der Sprache definieren lassen, die aber doch die Vernetzung eines Systems aufweisen. Sie sind deutlich erkennbar an den Regeln und Ritualen im Umgang miteinander und mit der Politik. Zu diesem Zeitpunkt hatte sich zwar der Begriff ›DDR-Literatur‹ noch nicht eingebürgert, aber die Bindung an die DDR war im Schriftstellerverband selbstverständlich. Es ist inzwischen trivial, die Eigenständigkeit der DDR-Literatur zu konstatieren. Sie wurde aber erst im Verlaufe eines Prozesses ausgebildet, bei dem die Perspektive einer gesamtdeutschen Literatur endgültig aufgegeben wurde, ohne daß darin ein Problem gesehen worden ist.

Diese politische Orientierung gehörte zu den Merkmalen dieser Organisation und ihrer Mitglieder. Das Verbandsleben verlief in Form häufiger und regelmäßig durchgeführter Versammlungen. Teilnahme war Pflicht; es wurden ausführliche Protokolle geführt, mehrköpfige Leitungen gewählt und Schriftstellerkongresse veranstaltet. Außerdem gab es auch noch »Arbeitsgemeinschaften«, deren

Mitglieder sich zusätzlich zusammenschlossen. Sie hatten anfangs selbständig existiert. Das Feld war dicht mit Organisationen und diversen Aktivitäten besetzt. Daraus entstand einer der Faktoren, die die asymmetrische Ausbildung der beiden Nachkriegsliteraturen in Berlin und von Berlin aus beschleunigten.

Das Phänomen hatte zwei Seiten. Auf der einen stand, wie immer, das Interesse der Politik, Übersicht, Kontrolle und Lenkung aller Künstler, besonders der Schriftsteller, zu gewährleisten. Auf der anderen Seite dienten die Organisationen dazu, eine partielle Selbständigkeit gegenüber den politischen Institutionen zu erhalten. Die Verbände hatten insofern eine Schutzfunktion, und dafür waren sie auch gegründet worden. Diese verlor sich aber in dem Maße, wie ihre Vorstände vom Typ der »Dichterkonstruktion« beherrscht wurden. Leitungen und Funktionäre untergruben nicht selten die eigene Position und schwenkten auf Konformität ein. Wer aber glaubte, auf den Verband und seinen Einfluß verzichten zu können, wurde alsbald zum Außenseiter und von den organisatorisch etablierten Autoren verständnislos und gleichgültig behandelt. Letzteres änderte sich jedoch in den siebziger Jahren, als die renommierten Schriftsteller damit begannen, sich um die nachwachsenden Generationen zu kümmern und deren Kritik an den Konditionen ernst zu nehmen.

Die Schutzfunktion versagte in allen Fällen, in denen per Beschluß eines ZK-Plenums der direkte politische Eingriff ins literarische Feld erfolgte. Die Ursachen für solche Maßnahmen waren verschiedener Art. Im Falle des sogenannten Formalismus-Plenums (1951) war es zum Beispiel kein Schicksalsschlag. Der Präsident des Kulturbundes und Vizepräsident der Akademie der Künste, Johannes R. Becher, hatte sich 1949, zwei Jahre zuvor, auf dem II. Schriftstellerkongreß (1950) dazu bekannt, daß es »Aufgabe des Schriftstellerverbandes ist, ein literarisches Leben zu entwickeln.«<sup>23</sup> Damit hatte er zu der Selbstorganisation aufgerufen, die später schrittweise eingeschränkt worden war. Er sprach auch davon, daß Literatur und Literaturkritik vor allem den Lesern verpflichtet sein müssen und nicht der Politik. An dieser Stelle, also ex cathedra, hatte Becher auch die Existenz eines Deliktes namens »Formalismus« zurückgewiesen, und zwar mit dem klugen Argument, der Vorwurf sei selbst formalistisch. Denn: »Es wäre unsinnig, dem Neuen seine Form vorschreiben zu wollen.«<sup>24</sup> Vielmehr sei zu bedenken: »Es kann auch sein, daß sich das wahrhaft Neue experimentell ausdrückt.«<sup>25</sup> Das richtete sich gegen die schleichende Übernahme entsprechender sowjetischer Argumente. Becher wußte wohl, daß es Formalismus in der Kunst der Anfangsjahre nicht gab und auch, welchen Schaden eine solche Kampagne anrichten mußte. Der Nationalpreisträger von 1949 wäre nicht überhört worden, wenn er seine Einwände öffentlich geltend gemacht hätte. In der Diskussion auf dem Plenum meldete er sich zwar zu Wort, sprach aber, um Beschwichtigung bemüht, wenig zur Sache und richtete damit nichts aus. Mit Sitz im Zentralkomitee kannte Becher vorab den Text des Referats und der Ent-



schließung über den »Formalismus in Kunst und Kultur«. Wenigstens der Kulturbund hätte sich, von seiner Satzung her, distanzieren können. Dann wäre es nicht zum Stillschweigen aller Organisationen gekommen, deren Bestimmung es gewesen wäre, für eine relative Autonomie des literarischen Lebens und für die Unabhängigkeit der Schriftsteller einzutreten und sie bei der Auswahl der Kunstmittel zu schützen. So ließen sie zu, daß willkürliche Eingriffe dieser Art sich von 1951 an wiederholten. Es folgten immer Entfremdungen und Feindschaften, die mit besonderer Erbitterung ausgetragen wurden, weil die Organisationen den Anspruch ihrer Mitglieder auf solidarisches Verhalten enttäuscht hatten und die Betroffenen sich in Stich gelassen sahen.

Im Zeitalter des Stalinismus mußte das literarische Leben auf Umwegen erwirkt werden. Dadurch waren Verhaltensweisen und Umgangsformen der ersten Schriftstellergenerationen widersprüchlich, schwankend zwischen Loyalität und Solidarität.

Im Falle Bechers sollte aber nicht vergessen werden, daß er andererseits seine Gründung, die Zeitschrift *Sinn und Form*, Peter Huchel anvertraute, in der Gewißheit, daß er damit eine Instanz des Widerstands gegen rabiate Verbote und Kampagnen ins Leben gerufen hatte. Das Instrument, über das die Zeitschrift verfügte, war internationale Prominenz ihrer Beiträger. Damit entsprach *Sinn und Form*, die Zeitschrift der Akademie, den Intentionen von deren Gründern und Gründungsmitgliedern. Auch hier zählten literarische Reputation, große Namen und antifaschistisches Engagement während der Nazizeit, also neben dem schriftstellerischen Erfolg auch das moralische Ansehen, das in diesem Kontext als »symbolisches Kapital« (Bourdieu) gelten konnte.

Man setzte darauf, daß das wertkonservative Konzept, verbunden mit einer Institution wie der Akademie der Künste, eine relative Autonomie garantieren könne. Aber die Realisierung dieser guten Absicht glückte nicht. Zunächst mißlang, die gewünschten Mitglieder zu gewinnen, die einen »Geistesadel« repräsentieren sollten. Alfred Döblin winkte ab, Thomas Mann blieb im Exil ebenso wie Lion Feuchtwanger. Heinrich Mann, dem man das Amt des Präsidenten antrug, zögerte bis zu seinem Tode, nach Berlin zu kommen. Die Voraussetzungen der Akademie wären jedoch besser gewesen, wenn dem Anspruch auf nationale Repräsentanz auch Beispiele von Toleranz und Weltoffenheit gefolgt wären. Da war nun wieder die *Faustus*-Debatte, die in den westlichen Medien ausführlich kommentiert worden war, ein schlechter Auftakt. Auch das gesetzliche Verbot von Comics war dafür ungeeignet. Aber es stimmte auch das ganze Konzept nicht. Die angestrebte kulturelle Dominanz für ganz Deutschland war nicht durch Wiederbelebung von Traditionen zu erlangen und auch nicht durch einen Feldzug gegen sogenannte Überfremdung durch westliche Einflüsse. Das Programm für die Akademie war nicht »der Zukunft zugewandt«.

3. *Die Manen der Vergangenheit und der Ruf nach einem sozialistischen Faust.* – Auf dieses Kunstprogramm wurden große Anstrengungen verwendet. Die Muster lieferten klassische Literatur, kritischer Realismus und Exilliteratur. Daraus wurden dann Maßstäbe abgeleitet und ein Realismusmodell aufgerichtet, nach dem sich die »neue« Literatur richten sollte. Wieviel Mühe man sich gab, läßt sich nicht zuletzt am Programm der »Bibliothek fortschrittlicher deutscher Schriftsteller« ablesen.

Die Theater wurden für neue soziale Schichten geöffnet. In seinen *Ausführungen vor der Sektion Dramatik* auf dem IV. Schriftstellerkongreß, im Januar 1956, kritisierte Brecht zwar, daß zu viele klassische Dramen gespielt werden und die Theater sich zu wenig auf neue Stücke einließen, junge Autoren vernachlässigten, es zu wenig Dramaturgen gebe und diese auch noch schlecht bezahlt würden und die örtlichen Leitungen bei zeitgenössischen Stücken häufig in die Theaterarbeit hineinredeten. Aber er bestätigte, daß viele neue Theater durch ein wachsendes Publikum vor große Aufgaben gestellt seien, weil Arbeiter und Dorfbewohner nun erreicht werden würden und der Weg zum »Umbildungstheater«<sup>26</sup> mit Erfolg eingeschlagen worden sei. Das waren hoffnungsvolle Anfänge einer Kulturrevolution.

Den Kanon füllten aber nach wie vor die Texte der deutschen Klassik. Dafür sorgten die Lehrpläne der Oberschulen und die universitären Grundkurse. Jeder Abiturient las Goethes Aufsatz *Literarischer Sansculottismus* (1795), der in nuce die später von Heine so genannte Kunstperiode postulierte. Nicht ohne Hintergedanken wurde diese anti-revolutionäre Schrift propagiert und gegen die Romantiker und sogar gegen Heine ausgespielt, der als Publizist und Ironiker zwar akzeptiert war, aber nicht als Realist galt. In seiner Weimarer Rede, *Goethe der Befreier*, hatte Becher damit begonnen, Faust und das Faustische dem jeweiligen Gebot der Stunde anzupassen. Es war nicht absehbar, daß dieser Versuch, die Nationalkultur aus der Katastrophe zu retten und Goethes *Faust* unversehrt in die »neue« Gesellschaft hinüberzueretten, zu einer Generalabsolution werden konnte. Aber in der Folge erwies sich der kulturelle Konservatismus des Goethe-Kults als problematisch. In der beschworenen »Auferstehung« der deutschen Kultur erschien sie gereinigt und suggerierte einer nachwachsenden Generation, die große Schuld der Deutschen sei nicht die Ihre, weil sie einer besseren Gesellschaft angehöre, also auf der richtigen Seite, der des historischen Fortschritts, stände. Die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus brach nicht ab, aber die Intensität ihrer Wahrnehmung ließ nach. Ein Präzedenzfall ist das Schicksal des Romanmanuskripts *Nackt unter Wölfen* von Bruno Apitz (1958): »Es war von Verlag zu Verlag gewandert, mit dem Verdikt ausgestattet, dass die Zeit für solche Lagergeschichten vorbei sei. Als es erschien, war das, so der Lektor Martin Gregor-Dellin, »ein Sieg l. . . ] über die Skepsis des Verlages und über das Zentralkomitee.«<sup>27</sup>



Auf einem andern Blatt steht, daß die Umerziehung im Geiste des klassischen Humanismus dazu erhalten mußte, die gesamte Moderne zu verwerfen oder, wie im Falle Kafkas oder Musils, regelrecht verteufelt wurde. Verdrängt wurde auch die proletarisch-revolutionäre Kultur, Agitprop, Industrieliteratur, das Lehrstück und andere Experimente auf den Bühnen, wie Brecht sie auf dem IV. Schriftstellerkongreß gefordert hatte. Das gereizte Verhältnis zur Kunst des 20. Jahrhunderts hat lange gedauert und führte dazu, daß die DDR-Kultur den Anschluß an die Moderne einbüßte.

Der Goethe-Kult in einem Teil Deutschlands, der seit 1952 den Aufbau des Sozialismus propagierte, hatte aber weiterhin einen handfesten politischen Grund. Der Mauerbau hatte nichts daran geändert, daß die Führung der DDR in Legitimationsnöten war und blieb. Sie brauchte die Klassik und Faust als »Nationalhelden« (Wilhelm Girnus)<sup>28</sup>, um den eigenen Neuanfang als gereinigt und damit im Kontrast zur Restauration der Adenauer-Ära darzustellen. Aber es war nicht folgenlos, den historischen Optimismus des marxistischen Geschichtsbilds auf diese Weise dem Gebot der Stunde anzupassen. Die gescheiterte Bauernrevolution schien ungeeignet, ins Geschichtsbild der DDR aufgenommen zu werden. Auf den Bühnen hätten sich die »Riesen an Denkkraft, Leidenschaft und Charakter, an Vielseitigkeit und Gelehrsamkeit«, die Friedrich Engels an der Renaissance gerühmt hatte<sup>29</sup>, besser ausgenommen. Nur waren diese Heroen der frühbürgerlichen Revolutionen eben nicht in der deutschen Geschichte aufgetreten. Damit hätte eigentlich die ›Faust-Reihe‹ abgeschlossen werden müssen. Das wurde sie aber nicht. Goethes *Faust* wurde in den sechziger Jahren ein weiteres Mal auf die politische Bühne zitiert.

Walter Ulbricht erklärte in einer Rede auf der II. Bitterfelder Konferenz (1964) offen, wozu man Bechers Modell des »Faustischen« brauche: »Die geschichtliche Leistung Johannes R. Bechers bestand darin, daß er einen großen Bogen zu schlagen vermochte von dem unermüdlichen Streben des Faust bis zur großen Wende des sozialistischen Aufbaus.«<sup>30</sup> Derart wurde die Kultur zu Dienstleistungen aufgefordert, die sie in Form historischer Begründungen zu leisten hatte. Dieser Pragmatismus muß nicht wundern, seit wir doch von Hans Bentzien, einem ehemaligen Kulturminister der DDR, wissen, daß der »Bitterfelder Weg« anfangs als eine Kampagne zur Steigerung der Arbeitsproduktivität ins Leben gerufen worden war. So dachte man, daß sich ebenso auch »das ewig !! Faustische Wollen« zweckmäßig in die sozialistischen Nationalkultur einbauen ließe, um es für die Mobilisierung der Werktätigen und im »politisch-ideologischen Kampf gegen reaktionäre Ideologien«<sup>31</sup> zu nutzen. Das war zwar alles nicht neu; immerhin kam dabei zur Sprache, daß man mit »bösen Rückständigkeiten, alten Gewohnheiten und der Ziellosigkeit«<sup>32</sup> zu kämpfen habe. Die vorsorgliche Warnung vor einer möglichen politischen bzw. geistigen Krise drei Jahre nach dem Bau der Mauer ist herauszuhören. Die deutsche Spaltung, so

Ulbricht, habe man nicht verhindern können, aber man wisse die Kultur auf »unserer Seite«. Damit wurde Goethes Stück wieder einmal im Rang eines Textes fixiert, der keine Interpretationen zuließ. Aber diesmal waren die Folgen der Kunst zuträglich. Dank des entstandenen Bedeutungsüberschusses durften spätere *Faust*-Inszenierungen in der DDR mit einem hoch motivierten Publikum rechnen.

4. *Die Wende in der Faust-Rezeption der DDR.* – Der Beginn der »Faust-Reihe« im Milieu der Arbeiterbewegung stammt aus dem 19. Jahrhundert. Seinerzeit bezeugte die Sozialdemokratie mit der Aneignung der Werke der deutschen Klassik ihre kulturelle Emanzipation von der bürgerlichen Kultur. Dort entstand auch die Vorstellung vom »sozialistischen Faust«. In der 3. Sitzung der »Mittwochsgesellschaft« tauchte die Frage auf: »Kann es einen sozialistischen Faust geben?« (Gustav Just)<sup>33</sup>. Die Antwort war naiv. Sie lautete: »Wir sind doch alle überzeugt, daß man einen sozialistischen Faust schreiben kann.«<sup>34</sup>

Das Faust-Stück, das die befreite sozialistische Gesellschaft entwarf, existierte schon seit einem halben Jahrhundert: Anatoli Lunatscharskis *Faust und die Stadt* (1916). Es stellt die Verwirklichung des Idols »Faust« durch eine Volksherrschaft dar. Dieser Faust legt Sümpfe trocken und gründet Städte, herrscht aber autokratisch über das Volk, bis die plebejischen Schichten zum Aufstand rufen, die Herrschenden stürzen, aber mit Faust ein Bündnis schließen. Das Stück endet, wo der Sozialismus anfangen müßte. Der russische »Faust« spielte denn auch in der *Faustus*-Debatte eine gewisse Rolle. Sein Name stand für die Kompetenz der sowjetischen Literaturtheorie und ihrer Bewertungen von Goethes *Faust*, auf die in der Debatte über Eislers Text mehrfach Bezug genommen worden war. Lunatscharski übersetzte nicht nur Goethes *Faust*, sondern war auch ein anerkannter Theoretiker in Fragen des Erbes.

Ähnlich müssen die Erwartungen hinsichtlich eines sozialistischen Faust in den sechziger Jahren ausgesehen haben. Der Anspruch auf »lelin populäres modernes DDR-Volksdrama mit einem Faust-Helden steht somit nach wie vor aus.«<sup>35</sup> Das war eine erste, und zwar unzufriedene Reaktion auf Volker Brauns *Hans Faust*, der 1968 in Weimar uraufgeführt wurde. Die hier geforderte Variante ist glücklicherweise nie ausgeführt worden, sie wäre auch unangemessen gewesen, da die politische Geschichte der DDR solche Erwartungen nicht mehr trug. Unverhohlen hatte Heiner Müller 1978/79 in seinem Stück *Der Auftrag* konstatiert, daß die DDR in den Sog des Untergangs aller revolutionären Bewegungen geraten war. Der Emissär der »Großen Revolution« kehrt unverrichteter Dinge in einen gealterten Kontinent zurück, dessen Führer im Rollstuhl sitzen. Auch in Volker Brauns *Guevara*, Uraufführung 1977 in Mannheim, wird, wenn überhaupt noch Hoffnung ist, Lateinamerika als der Boden künftiger geschichtlicher Bewegung angesehen.



Von nun an sah Faust in der DDR anders aus. Die Debatte von 1953 war, wie sich nun herausstellte, trotzdem präsent. Bei jeder Wiederaufnahme des Stoffes, ob es sich um eine Inszenierung handelte oder einen neuen dramatischen Text, lief wie auf einem unsichtbaren Spruchband über der aktuellen Szene die ganze Semantik der Deutungen und Auffassungen mit, die die Tradition dem Faust-Stoff hinzugefügt hatte. Wie seinerzeit war 1968 ein theoretisches Dilemma der Politik im Spiel. Das Ende der Utopie war mit der Formel vom »Sozialismus als relativ selbständiger Gesellschaftsformation« angekündigt worden. Das ließ sich nun gar nicht mit der marxistischen Geschichtsphilosophie versöhnen. Sogar in Einschätzungen der Partei wurde ausgesprochen, daß dafür kein geringer Preis zu zahlen war, weil »inhaltliche Akzentverschiebungen [eintraten], die sich daraus ergaben, daß nicht mehr so sehr die rebellischen, antifeudalen Züge, sondern weltanschauliche und geschichtspolitische [!] Fragen [ . . . ] im Vordergrund standen.«<sup>36</sup> Da der Sozialismus nicht mehr als revolutionär gedacht werden sollte, blieb der Literatur nur die Kritik an der Abkehr von der »heroischen Illusion«. Folgerichtig verwandelt sich die ›Faust-Reihe‹. Sie rückte in die Nähe von Parabel, Lehrstück und Komödie. Auch setzte sie sich als Stoff für das Abendprogramm im Fernsehen fort. Die Theater blieben dabei, *Faust* ernst zu nehmen. Zwei *Faust*-Inszenierungen, die in der DDR Furore machten, boten echte Neudeutungen. Spannend daran war, daß die beiden Theateraufführungen das Faustische von der Politik zurückforderten.

Die Wiederbelebung begann 1965, kurz nach Ulbrichts oben zitierte Rede, mit dem mehrteiligen Fernsehfilm *Doktor Schlüter*. Nur in der DDR, die auf ihre »historische Überlegenheit« noch immer pochte, konnte man auf die Idee kommen, Goethes *Faust* zu amputieren, bis er für ein Fernsehspiel taugte. Das Buch zum Film stammt von Karl Georg Egel, einem der produktivsten Drehbuchautoren der DDR. Die Hauptfigur ist ein Physiker, der sich dem Bösen, hier einem großen Chemiekonzern, verkauft. Die Handlung führt ihn zwar nicht »vom Himmel durch die Welt zur Hölle«, aber vom Liebesglück in die Welt der Reichen, dann in die Hölle des Krieges und Konzentrationslagers, bis er endlich in einem Chemie-Kombinat seinen Himmel findet. Die Verfügbarkeit der Faust-Figuration grenzt, besonders im letzten, in der DDR spielenden Teil, ans Lächerliche. Nach unerhörten Verwicklungen des Helden in die Machenschaften von Nazis, Wehrmacht und Großindustrie erfährt Schlüter, was Ankunft in einer besseren Welt bedeutet. Der Publikumserfolg dürfte kaum auf diesem sentimentalischen Versöhnungsschluß beruht haben, aber auch nicht auf der Moral der Geschichte, die darauf hinausläuft, ein »Vorbild für die Erbauer des Sozialismus« mit Hilfe der »Wesenszüge« Fausts nach dem von Ulbricht entworfenen Modell (1964) zu errichten. Der Film empfahl buchstäblich, dem Ethos des Forschers nachzueifern, um aus dem Wettbewerb mit der Bundesrepublik als Sieger hervorzugehen.

Bemerkenswert, daß für Mephisto im Film keine bessere Verwendung gefunden wurde, als aus ihm einen Spion zu machen. Ein wenig Dämonie kommt schließlich doch noch ins Spiel, und zwar dadurch, daß der Böse bzw. die Bösen den hochbegabten Forscher nicht kaufen, um sich die Resultate seiner Forschung anzueignen, sondern um ihn in den Abgrund ihrer Verbrechen hinabzuziehen. Er wird an die Ostfront geschickt und gezwungen, sich an der Giftgasproduktion bzw. deren Anwendung in einem Konzentrationslager zu beteiligen. Dem entgeht er aber durch Desertion in die Sowjetunion; aus Sibirien kommend, erlangt er nach vielen Umwegen die Erfüllung seines Strebens in der mitteldeutschen Industrielandschaft. Trotz der Zitate und Kryptozitate aus Goethes Stück kommt kein Faust zustande, sondern bestenfalls eine triviale Variante von Brechts *Leben des Galilei* und eine Belehrung über die Verantwortung des Wissenschaftlers. Die Fabel lehrt, daß durch ehrliche Arbeit jede Schuld gesühnt werden kann. Das aber ist eine Devise, die von Anfang an zu den ewigen Wahrheiten der DDR-Literatur gehörte, zum Beispiel in Form des Quartetts Garbe, Aehre (Claudius) Büsching (Brecht) Balke (Müller).

Passend zur Verfügbarkeit der Faust-Figur, die mit dem *Schlüter*-Film eröffnet worden war, wurde nun die seit Brechts und Eislers Faust-Spielen eingeführte Säkularisierung des Stoffs zu Ende gebracht. Die Figur durchläuft einen sozialen Abstieg vom Intellektuellen, Künstler oder Gelehrten zum Verräter oder Verführer, aber auch zum angestellten Ingenieur, Bauleiter oder Maurer. Diese Demontage des Heroischen ist symptomatisch. Unruhe und Anspruch auf Selbstverwirklichung, in denen das Faustische noch fortlebte, besitzen auch Figuren wie Volker Brauns Kipper Paul Bauch, der Bauleiter Kap der Unruhe bei Alfred Matusche oder der Brigadier Balla bei Erik Neutsch. Mit der Schriftstellergeneration der sechziger Jahre kam das »hohe Personal« weitgehend außer Gebrauch. Die Autoren suchten ihre Helden und Antihelden nicht mehr in Eliten und auch nicht in der Schicht der »Leiter und Planer«, obwohl gerade das vom politischen Feld gefordert wurde. Es hatte sich in der »Faust-Reihe« jene stoffliche und thematische Demokratisierung durchgesetzt, die der Vorliebe für »gewöhnliche Leute« und plebejische Herkunft in der DDR-Literatur entspricht. So wurde der soziale Horizont der DDR-Kunst ausgewechselt. Besonders eindrucksvoll zeigt sich die Zuneigung zu Arbeiterfiguren in der Bildenden Kunst. Insofern hatte sich Brechts *Urfaust*-Inszenierung als ein echter Vorgriff erwiesen.

Nicht zufällig trat der Umschwung in der »Faust-Reihe« Mitte der sechziger Jahre ein. Von da an hörte Faust auf, generell eine positive Figur zu sein; ganz neu war, daß die Faust-Figuren Träger von Kritik am Sozialismus wurden. Im August 1968, während der Prager Frühling durch den Einmarsch der Truppen des Warschauer Pakts abgebrochen wurde, fand die Uraufführung von Volker Brauns *Hans Faust* statt. Hier wird die zweite Fassung, *Hinze und Kunze*, zugrunde gelegt, da die erste, soweit ich sehe, nicht zur Verfügung steht.<sup>37</sup>



Braun hat die Deutung seines Stückes und dessen Verhältnis zu Goethes *Faust* mitgeliefert: »Dort bekommt Faust einen Teufel als Diener – hier ordnet er sich dienend unter. Dort wollte er anfangs alles wissen – hier will er anfangs alles ändern. Dort blieb er ein Einzelgänger – hier hat er schließlich Aufgaben, die nur alle lösen können.«<sup>38</sup> Der Autor übernimmt die Konstellation des Paktes, hier: das sich gegenseitig antreibende und angetriebene Paar. Die Handlung spielt in Chemnitz nach 1945; der entbehrungsreiche Neuanfang beginnt mit Entrümmung und langsamem Wiederaufbau. Dafür muß die menschliche Arbeitskraft erst gewonnen, also aus Starre und Gleichgültigkeit herausgeholt werden. Damit, also mit dem Nötigen, beginnt Kunze, der aus der Hölle, dem Konzentrationslager, kommt. Er ist ein Menschenfänger und sitzt Hans Faust, später Hinze bzw. Heinrich, im Nacken und zerrt ihn fort. Ihre Unruhe führt beide zusammen. Hinze verbündet sich mit Kunze. Die immer neuen Arbeiten, die getan werden müssen, weil Not und Notwendigkeit das fordern, verändern Hinze. In dem Maße, wie er sich letztere zu eigen macht, steigt er zum Subjekt seiner Tätigkeiten auf und will weiterkommen. So wächst sein Anspruch auf totale Veränderung und Selbstgestaltung: »I. . . I als einer, der auf etwas anderes mit sich selbst hinaus will.«<sup>39</sup> Er erfährt an sich, »daß dieser Einzelne nicht mehr das beschränkte Individuum bleibt, sondern für mehr als für sich steht, gesellschaftlich wirksam ist, gerade dadurch zur Persönlichkeit wird.«<sup>40</sup> Aber das Bündnis mit Kunze wird hinderlich, sobald der ihn festhält, statt ihn weiterzutreiben. Indem Kunze »einfach die Regierung als Gesellschaft«<sup>41</sup> ansieht und über dem Plan, dem Soll, den Fahnen und Losungen die wirklichen Ziele aus dem Auge verliert, verfällt er dem »Gestus I. . . I der Arroganz.«<sup>42</sup> In den *Notaten* spricht Braun aber nicht von den Spielarten des Komischen in seinem Stück, ohne die es bloße Allegorie wäre. Exemplarisch dafür ist die Abwandlung der Gretchentragödie. Sie wird entschieden konterkariert, wenn Marlies, Hinzes Gretchen, das erste Kind verliert, weil Hinze sie verläßt. Der Umbruch der Figur erfolgt, als das folgende Kind abgetrieben wird, weil jetzt Marlies es ist, die ihre Arbeit nicht verlassen kann. Die Wiederholung in der umgekehrten Konstellation wirkt grotesk. Sie korrespondiert zwar mit dem Faustischen Prinzip: »Ich bin nur durch die Welt gerannt«, aber in Hinzes fortwährender Eile steckt etwas Mechanisches, das die Tragödie aufhebt. Er strebt auf ein Ziel zu, ist aber auch auf der Flucht davor; eine moderne Version des »Unbehausten«, vielleicht ange-regt durch Goethes »Wald und Höhle«, gleicht aber auch, wie Braun selbst sagt, dem Typ des Egoisten Fatzer in Brechts gleichnamigem Stück.

Endlich wird Hinze-Faust zurückgeworfen. Das ist eine politische Aussage und tangiert die Existenz der DDR. Problematisiert wird die Möglichkeit, den Aufbau des Sozialismus in einem solchen Pakt bzw. einem geteilten Land in Angriff zu nehmen. Hinze »will, muß, soll« alle Verhältnisse umwälzen, so wie es bei Marx steht. Seine Ansprüche stoßen aber an lauter Grenzen, die des Landes,

die des Sozialismus und die seiner Selbstbestimmung. Sein Zusammenbruch erfolgt in der letzten Szene »Dämmerung, Hinze«. Sie setzt mit einem großen Monolog ein: »Jetzt merk ich erst, daß ich lebe. / I . . ] E i n e Arbeit reißt hundert zu mir / Ich bin verknüpft / Mit vielen, die mich halten / Auf dieser Höhe.«<sup>43</sup> In diesem »höchsten Augenblick« erscheint Kunze mit der lapidaren Mitteilung: »Dein Projekt ist gestoppt / Es geht zu weit!«<sup>44</sup> Statt voranzukommen, sieht sich Hinze auf »die rauhe Strecke zwischen Schutt und Zukunft« zurückversetzt: »Eine Maßnahme schlägt die andre weg. I . . ] Steht die Zeit still? Und jeder redet sich ein: das, das ist was! I . . ] und macht sich was vor, und merkt nicht: er selbst kommt zu nichts!«<sup>45</sup>

Gestoppte Projekte sind das Fatum in Forschungslabors und auf Baustellen in der DDR-Literatur. Sie werfen das Idol Faust um. Die Vorkommnisse selbst gehören möglicherweise zur Sache, aber ihre Nähe zum Faktischen steht im Widerspruch zur Parabel, die per se kein »realistisches« Genre ist, wie aber auch andererseits Realismus und sozialistische Literatur kollidierende Zielgrößen sein dürften. Hinze richtet nichts gegen die Verhältnisse aus. Er scheitert, und es sieht so aus, als habe sich hierin tatsächlich der Sieg des Realismus über das Idealisieren ereignet, oder in einer anderen Terminologie der »Durchbruch der objektiven Macht des Wirklichen«<sup>46</sup>. Am Schluß streckt Kunze dem Hinze die Hand hin, um das Bündnis zu erneuern. Der »hält die Hände in den Taschen.«<sup>47</sup> Tatsächlich behauptet sich die Wahrheit der Kunst mit erstaunlicher Konsequenz gegen das utopische Modell, von dem die DDR-Literatur bis dahin lebte.

Ganz im Gegensatz dazu wurde *Faust* in der Inszenierung von Adolf Dresen im Herbst 1968 am Deutschen Theater ernst genommen. Die legendäre Aufführung war ausdrücklich als »Gegendarstellung« zu den üblichen Deutungen und Lesarten angelegt. Hier wurde kein Erkenntnisprozeß gezeigt, sondern das Ende einer Illusion. Dazu Dresen: »Ich glaube nicht mehr, daß es mit der DDR oder dem Sozialismus noch gut enden kann. I . . ] Es war der Faust für diese Zeit I . . ] Klassik als Widerstand.«<sup>48</sup> Die Walpurgisnacht wurde in dieser Inszenierung als politische Satire gespielt und mußte nach der Premiere gestrichen werden, aber das Stück selbst wurde nicht abgesetzt. Die Vorwürfe an Regie und Darsteller lauteten zwar, sie hätten »die humanistische Substanz der Faust-Gestalt beschädigt«. Aber das waren nur noch die immer selben Einwände, die seit 1953 vorgebracht wurden. Theater und Literatur machten der DDR nun das Anrecht auf die Faust-Gestalt streitig.

Die Lesart, der zufolge die Enge der Verhältnisse Anpassung erzwingt und Selbstverwirklichung ausschließt, lag der *Faust*-Inszenierung von Christoph Schroth 1979 in Schwerin zugrunde. Scharenweise zogen Alt und vor allem Jung nach Mecklenburg, um jene *Faust*-Inszenierung anzusehen, die von den Versen im ersten Monolog ausgeht: »Weh! Steck ich in dem Kerker noch?« Die



Aufführung wurde zum imposanten Beispiel für die Wirkungsmacht des Theaters, die unter Umständen das politische Feld zu erschüttern vermag.

Die literarische ›Faust-Reihe‹ schließt mit Rainer Kirschs 1973 in *Theater der Zeit* veröffentlichten Komödie *Heinrich Schlaghands Höllenfahrt*. Hier kann mit gutem Recht vom fälligen Traditionsbruch gesprochen werden. Diese Komödie ist ein schönes Stück »Grobianismus«. Der Held benimmt sich unsittlich und ist unersättlich beim Erlangen von Genüssen, ein gewaltiger Esser, Trinker und hat an jedem Finger eine Geliebte. Auch seine Arbeit auf einer sozialistischen Baustelle betreibt er wie eine Ausschweifung. Auf Drängen von Partei und Gewerkschaft entschließt er sich, nach den Normen der sozialistischen Moral zu leben. Auf der Baustelle geht dann nichts mehr, und der Teufel holt ihn: »Und Bauleiter fliegen auf Mänteln / Warum? Das weiß der wegflug.«<sup>49</sup> Die Hölle versucht Heinrich, den Unmäßigen, zur Mäßigkeit zu verführen. Aber das mißlingt. Da er auf seiner Baustelle überall fehlt, tun sich alle zusammen, um ihn wieder an die Oberfläche der Erde zu bringen. Das endet mit einem »Bild allgemeiner Harmonie«.<sup>50</sup> Der Ausbruch ist mißlungen, und Heinrich wird bauen, was der Plan und die Umstände zulassen.

Das Stück ist eine glänzende Parodie der ganzen Baustellenromantik der DDR-Literatur von Hans Marchwitzas *Roheisen* (1955) über Erik Neutschs *Bitterfelder Geschichten* (1961) und Karl Heinz Jakobs' *Beschreibung eines Sommers* (1963) bis hin zu Alfred Matusches *Kap der Unruhe* (1970), um nur einige Titel aus dieser langen Reihe zu nennen – ein Abgesang, der die ganze ›Faust-Reihe‹ angemessen beschließt.

Deren Wirkungsgeschichte ist hier im speziellen politischen Umfeld dargestellt worden. Das sollte aber nicht den *ästhetischen* Mehrwert verdrängen, den eine solche ›Reihe‹ akkumuliert. Die wechselseitige Abhängigkeit von Politik und Literatur ist sicher charakteristisch für die DDR-Literatur gewesen. Aber die ideologiegeschichtliche Komponente ist nur eine Seite; die Beziehung zwischen den Texten einer solchen ›Reihe‹ dagegen eine ganz andere. Alle diese *Faust*-Versionen sind miteinander verzahnt, Teile des gleichen permanenten Dialogs, dessen Konstante jene erste Inanspruchnahme des *Faust* durch die DDR-Führung war, um sie für ihre Selbstdefinition eines historischen Auftrages zu verwenden. Da die DDR-Literatur an die Staatlichkeit der DDR gebunden war und ohne sie keinen Bestand gehabt hätte, erschien es selbstverständlich, daß sie sich die Interessen der Politik zu eigen machte. Dieser historische Sachverhalt ist nicht zu ignorieren. Die Eigenständigkeit der DDR-Literatur hingegen erweist sich erst im ästhetischen Resultat und ist dort darzustellen. Die Häufigkeit literarischer ›Reihen‹ ist ein solches ästhetisches Phänomen. Jede von ihnen produzierte, sich fortsetzend, dialogische Strukturen, die, auf ihren Ursprungstext zurückweisend, dessen Bedeutungen mitteilte oder auf seine Veränderungen oder Abwandlungen referierte. Das Verfahren bewirkte eine bedeu-

tende semantische Anreicherung durch Verweisungen, Anspielungen, Negationen. Auch das Zitieren formaler Elemente war durchgearbeitet, und die entsprechenden Techniken waren zu hoher Fertigkeit gediehen. Auch das gehört zur ›Faust-Reihe‹.

### Anmerkungen

---

- 1 Johannes R. Becher: *Werke*, Bd. 13, Berlin 1972, S. 545.
- 2 Wilhelm Girnus, in: Hans Bunge: *Die Debatte um Hanns Eislers ›Johann Faustus‹. Eine Dokumentation*, Berlin 1991, S. 151.
- 3 Hanns Eisler: *Johann Faustus. Oper*, Berlin 1952, S. 82.
- 4 Bunge: *Die Debatte um Hanns Eislers ›Johann Faustus‹*, S. 141.
- 5 Ebd., S. 151.
- 6 Vgl. Hans Lauter: *Der Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur. Referat von Hans Lauter. Diskussion und Entschließung von der 5. Tagung der Zentralkomitees der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands vom 15.-17. Mai 1951*, Berlin 1951.
- 7 Redaktionskollegium: *Das ›Faust‹-Problem und die deutsche Geschichte*, in: *Neues Deutschland*, 14.5.1953 (Ausgabe B).
- 8 Bunge: *Die Debatte um Hanns Eislers ›Johann Faustus‹*, S. 56.
- 9 Ebd., S. 150.
- 10 Ebd., S. 50.
- 11 Hanns Eisler: *Briefentwurf an Wilhelm Girnus / Neues Deutschland*, zitiert nach Bunge: *Die Debatte um Hanns Eislers ›Johann Faustus‹*, S. 376.
- 12 Eisler: *Johann Faustus. Oper*, S. 61.
- 13 Bunge: *Die Debatte um Hanns Eislers ›Johann Faustus‹*, S. 392.
- 14 Ebd., S. 155.
- 15 *Sinn und Form*, 6/1952.
- 16 Bunge: *Die Debatte um Hanns Eislers ›Johann Faustus‹*, S. 32.
- 17 Ebd., S. 71.
- 18 Volker Braun: *Training des aufrechten Gangs*, Halle 1979, S. 39.
- 19 Jürgen Rühle, in: Bunge: *Die Debatte um Hanns Eislers ›Johann Faustus‹*, S. 76.
- 20 Bunge: *Die Debatte um Hanns Eislers ›Johann Faustus‹*, S. 115.
- 21 Braun: *Training des aufrechten Gangs*, S. 54.
- 22 Vgl. Hans Bluhm: *Herausbildung des Schriftstellerverbands der DDR und seiner literaturpolitischen Aufgaben (1945-1952)*, Dissertation A, Universität Greifswald, 1983, hektographiert.
- 23 Johannes R. Becher: *Bemühungen I*, Berlin 1972, S. 110.
- 24 Ebd., S. 100.
- 25 Ebd.
- 26 Bertolt Brecht: *Ausführungen vor der Sektion Dramatik*, in: *IV. Deutscher Schriftstellerkongreß Januar 1956, Protokoll, I. Teil*, in: *Beiträge zur Gegenwartsliteratur*, Heft 1, S. 160.
- 27 Zitiert nach Wilfried F. Schoeller, vgl. <http://archiv.ddr-im-www.de/Aktuelles/Personen/280400.htm>
- 28 Bunge: *Die Debatte um Hanns Eislers ›Johann Faustus‹*, S. 151.



- 29 Friedrich Engels: *Dialektik der Natur. Einleitung*, in: Karl Marx, Friedrich Engels: *Werke*, Bd. 20, S. 312.
- 30 Elimar Schubbe: *Dokumente zur Kunst- und Kulturpolitik der SED*, Stuttgart 1972, S. 765 f.
- 31 Hans Bentzien: *Chemie und Kunst. Vor 50 Jahren: Bitterfelder Konferenz*, in: *Neues Deutschland*, 7.5.2009.
- 32 Schubbe: *Dokumente zur Kunst- und Kulturpolitik der SED*, S. 965 f.
- 33 Bunge: *Die Debatte um Hanns Eislers »Johann Faustus«*, S. 223.
- 34 Ebd.
- 35 Hans Kaufmann: *Drei Ansichten zu einem Stück*, in: *Forum*, 21/1968, S. 18 f.
- 36 Autorenkollektiv Horst Haase: *Die SED und das kulturelle Erbe*, Berlin 1986, S. 340.
- 37 Volker Braun: *Hinze und Kunze*, in: *Stücke*, Berlin 1983, darin datiert »1967/77«.
- 38 Volker Braun: *Notate zu Hinze und Kunze*, in: *Forum*, 16/1968, S. 8.
- 39 Ebd.
- 40 Ebd.
- 41 Volker Braun: *Es genügt nicht die einfache Wahrheit. Notate*, Leipzig 1979, S. 61.
- 42 Ebd.
- 43 Braun: *Hinze und Kunze*, S. 89.
- 44 Ebd.
- 45 Ebd., S. 103.
- 46 Vgl. Georg Lukács: *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1952, S. 48.
- 47 Braun: *Hinze und Kunze*, S. 103.
- 48 Zitiert bei Fred Düren: *Adolf Dresen zum siebzigsten Geburtstag*, in: *Berliner Zeitung*, 5.5.2009.
- 49 Rainer Kirsch: *Auszog das Fürchten zu lernen. Prosa, Gedichte, Komödie*, Reinbek bei Hamburg 1978, S. 119.
- 50 Ebd.